

CARTE **(28)** SEGRETE

JAKOVSKY
ZAVATTINI
POHRIBNY
MARGONARI
QUEREL
MIHALY
SCIASCIA
BIHALY - MERIN

DALLOS
PARDO
RO TUNNO
VICENTINI
RUGGERI
GHIZZARDI
ROVESTI
PECORARI

il
fenomeno
naïf

SINISGALLI
ULIVI
TOTI
TROMBADORI
RECUPERO
PARDO
Annabella ROSSI
AMADUZZI
GALLICO
MOLDOVAN
CARRIERI

PIAZZA
SARTORI
CAROZZI
BOLOGNESI
CAPACCIONI
CARPINTERI
TONIATO
DI GIROLAMO
MAIOLO
GALEOTTI
BORTOLAMI

etc...

etc...

numero speciale
a cura del gruppo Romanaïf

APRILE GIUGNO 1975

LE DATE di CARTE SEGRETE

27	marzo 1975
28	giugno 1975
29	settembre 1975
30	dicembre 1975

I DATI di CARTE SEGRETE

	Italia	Estero
OGNI COPIA	L. 1.500	L. 3.000
ABBONAMENTO	L. 6.000	\$ 15

Da versarsi sul c/c postale 1/51220 intestato a:
CARTE SEGRETE - Piazza d'Arcoelli, 6
00186 ROMA - Tel. 67.90.145

RIVISTA TRIMESTRALE DI LETTERE E ARTI

Redazione, amministrazione: Piazza d'Arcoelli, 6 - Tel. 67.90.145

Direttore: **Domenico Javarone** — Vice-Direttore: **Gianni Toti**

Redattore: **Filippo Maria Ferro**

Segretaria di redazione: **Marina Javarone**

Le arti figurative sono dirette da **Franco Miele**.

Le arti grafiche sono a cura di **Dante Ricci**.

Impaginazione: **Stefano Maffei**

Redazione di Milano: **Osvaldo Guido Pagani, Giorgia Salonia** -
Via Mauro Macchi, 44 - Tel. 20.74.43

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono —
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 11255 in data
5 novembre 1966

Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV — Stampa
PRINTER - Roma — Direttore responsabile: **Marina Javarone**

NUMERO SPECIALE

MONOGRAFIA

sul

FENOMENO
NAÏF

a cura del Gruppo Romanaïf



i grandi premi
internazionali

Saint
VINCENT

cinema
giornalismo
letteratura
medicina
pittura
teatro

ORGANIZZAZIONE S.I.T.A.V.
ST. VINCENT

CARTE SEGRETE

Anno VIII — APRILE - GIUGNO 1975 — n. 28

rivista trimestrale di lettere e arti

Direttore DOMENICO JAVARONE

Vice Direttore GIANNI TOTI

Edizioni di Carte Segrete

Carte segrete

- ANATOLE JAKOVSKY:** Un saggio del papà dei naïfs. 9
RENZO MARGONARI: Cinque punti polemici. 36
CESARE ZAVATTINI: Queste viole mammoie che si autogestiscono. 41
C.S.: I Romanail. 42
DALLOS, PARDO, ROTUNNO, RUGGERI, VICENTINI: Che cosa pensano, come si vedono, perché dipingono i Romanail. 49
ANATOLE JAKOVSKY: Parla di Marina Dallos. 53
ANTONELLO TROMBADORI: Parla di Graziolina Rotunno. 61
JACOPO RECUPERO: Parla di Alfredo Ruggeri. 65
ALBERTO BEVILACQUA: Parla di Maria Vicentini. 67
PAOLO PARDO: Parla di Amelia Pardo. 69
DOMOKOS MOLDOVAN: Juli Dudás, cronista naïve di un'epopea contadina. 74
ARSEN POHRIBNY: Un'intervista di Maria De Giorgi. 79
VITTORIO QUEREL: Dall'arte popolare all'arte popolare attraverso i naïfs. 89
IDA F. MIHALY: La forma della vita nella pittura contadina. 97
PIETRO PECORARI: Racconto in versi e poesie narranti di un lattai-naïf. 103
EMILIO MAGNI: Il carabinieri-naïf di Città di Castello. 109
ANNABELLA ROSSI: Un'intervista a Pietro Ghizzardi. 113
GUIDO SERENI: Una poesia. 117
LEONARDO SCIASCIA: Una naïf siciliana. Rosanna Musotte Piazza. 121
OTO BINALI-MERIN: Oltre i limiti nella sfera dell'arte. 123
RAFFAELE CARRIERI: Giovanni Di Girolamo, il vigile di Spoleto. 126
ANTONIO AMADUZZI: Il collezionista e la «rendita artistica». 129
C.S.: Carlo Sartori, un pittore montanaro. 130
PAOLO BERTOLANI: Nino Carozzi, pittopoeta imperscrivibile e cinque epigrafi. 135
FERRUCCIO BOLOGNESI: Nina pazza per amore. 141
CLAUDIO GALLICO: NINAïve. 144
CARTE SEGRETE: Poesia collettiva naïve. 147
GIANFILIPPO CARCANO: Sette punte secche inedite di Antonio Ligabue. 148
AURELIO DE FELICE: Ricordo di Ormeo Metelli. 155
LEONARDO SINIGALLI: Il calzolaio-pittore. 164
ANATOLE JAKOVSKI: Il medioevo futuro di Udo Tomiato. 169
C.A.: Pittore dei poveri. 166
FERRUCCIO ULIV: Pasquale Carpinteri. 168
LEONARDO BORGESE: A proposito di Bruno Ravetti. 170
GIANNI TOTI: La resistenza di un'arte extra-culturale. 171
COMITATO D'INIZIATIVA PER LA PITTURA NAÏVE ALLA BIENNALE NUOVA: Una lettera a Carlo Ripa di Meana e un appello ai pittori naïfs. 205

Illustrazioni

IVAN LACKOVIC, PATRICIA BARTON, HANNY LUTHI, 8, 15, 17
DIMITRI YORDANOV, 9
MAIOLO, 37, 39
INVREA, 40
DALLOS, 41, 57
RUGGERI, 45, 53
VICENTINI, 48, 68
ROTUNNO, 52, 64
PARDO, 69, 73
UDAS, 77
NASI, 78
ANDRUSZKIEWICZ, 85
BENEDEK, 87
MESZAROS, 99
JONAS, 101
KRECA, 102
PECORARI, 107
CAPACCIONI, 111
BENASSI, 112
GHIZZARDI, 115, 116
PONZI, 120
MUSOTTO PIAZZA, 122
BORTOLAMI, 125
DI GIROLAMO, 127
SARTORI, 131, 133
CAROZZI, 137, 138
BOLOGNESI, 140, 142, 144, 145
LIGABUE, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154
METELLI, 155, 159
TONIATO, 167
CARPINTERI, 168
ROVESTI, 173
GALEOTTI, 191, 195



Illustrano questo saggio scherzosi biglietti d'auguri natali composti da Ivan Lackovic, Patricia Berton e da Hanny Luthi per Anatole e Renée Jakovsky.

Un saggio del
PAPÀ DEI NAÏFS

UNO SPETTRO
SI AGGIRA
PER IL MONDO
DELLA CULTURA

:
LO SPETTRO
DELLA PITTURA
NAÏVE

di Anatole Jakovsky



[La riproduzione del quadro inserito nel titolo — Jakovsky nel suo giardino — è di Dimitri Yordanov]

Antoine Jakovsky è stato soprannominato da molto tempo, non si sa da chi, forse da molti più o meno nello stesso tempo, il Papa dei Naïfs o, con l'accento, il Papà dei Naïfs (bisognerebbe domandargli se lo vuole l'accento o no: in Francia lo chiamano a volte Pape, a volte Papa, e non è questione d'accento). In verità, Jakovsky è l'uno e l'altro, incontestabilmente: infatti mai nessuno ha osato contestare questo doppio titolo, che a lui spetta e a nessun altro.

Jakovsky è nato il 31 luglio del 1909, a Kichinev in Romania, ma si è fatto francese molto presto e in Francia si è legato, fin dal 1932, ai principali pittori della nostra epoca: Delaunay, Kandinsky, Mondrian, Arp, Picabia, Calder, Herbin ecc. Presa la nazionalità francese, Jakovsky ha cominciato subito a pubblicare numerose monografie (su Herbin, Ernè, S. Tauler-Arp, Seligmann, ecc.), ha collaborato al Cahiers d'Art, insomma ha partecipato nelle prime file della critica alle battaglie della cultura del suo tempo.

Durante la seconda guerra mondiale, Jakovsky scopre la pittura naïve, e comincia a riflettere sul «fenomeno naïf». Collabora in quel periodo e in seguito a Arts de France, La Marseillaise, Bref, ai principali giornali e alle riviste più vive. Ma, opposti ormai alla inflazione astratta che impera dopo la guerra, si volge sempre di più verso i Naïfs. La sua meditazione porta alle pubblicazioni che sono state i suoi titoli d'onore nel Concursus che lo ha fatto eleggere, appunto, Papa dei Naïfs: La Peinture Naïve (Ed. Jacques Damatte, Paris, 1947), Essai de la dimanche (Ed. J. J. Pauvert, Paris 1964), Lexique universel des peintres naïfs (Basilides Presse, Ed. 1966), Belle-Ile, la bien renommée (Borletti, Milano 1969), Ces peintres de la semaine de sept dimanches (Borletti, 1969), Les charniers d'her et d'aujourd'hui (Ed. Max Fourny, Paris), per non citare anche i saggi innumerevoli (Les chefs des Peints, La Petite Reine, Gaston Chausse, Alphonse Allais, Les peintres naïfs, Les Feux de Montparnasse, Paris-Mercure, L'Album des Cartes Postales, Tabac-Magic, Dänöonen und Wunder, Celebration du Cactus, i libri sui proverbi e le canzoni illustrate dai naïfs ecc. ecc. e almeno una dozzina di plaquettes sui migliori naïfs del mondo, le prefazioni ai cataloghi e così via). Jakovsky, naturalmente, non si è limitato a questa attività di critico e saggista, ma ha animato e promosso, anzi organizzato anche, mostre e iniziative: per esempio la prima Esposizione

internazionale di Pittura Naïve, nel quadro dell'Esposizione universale del Belgio, nel 1935. Oltre a ciò, intrattene una fitta corrispondenza con i suoi figli e nipoti, cardinali e vescovi, frati e monaci naïfs di tutto il mondo, da buon Papa laico e papà intellettuale. Per questo, è indiscutibile la sua «apertura-introduzione» del numero speciale libro di «Corte Segrete» dedicato alla pittura naïve. Il Papa dei naïfs ha parlato: di uno spettro che si aggira per mercati e gallerie e musei di tutto il mondo e, soprattutto, fuori delle strutture tradizionali, nella vita e nell'immaginazione dell'uomo moderno, in crisi ambedue, fin quando non si vedrà e si sentirà in modi nuovi, acropittorici. Uno spettro rivoluzionario, come quello del 1848?

E' un fatto: da una quindicina d'anni o giù di lì, venuto dal fondo oscuro dei tempi, uno spettro ossessiona la nostra vecchia Europa, così come la maggior parte dei paesi del Nuovo Mondo.

Si può persino riconoscere, in buona fede, che esso esercita un certo fascino. Un sempre maggior fascino. Così che fa paura agli uni e attira invincibilmente gli altri. Il risultato è che, divisi fra la paura e l'attrazione, tutti ne parlano oggi, generalmente a dritto e a rovescio, sia per esorcizzarlo, se non per annientarlo definitivamente; sia per profittarne, ma senza riuscire a gran che: di giorno in giorno, esso sembra consolidare dappertutto il suo occulto potere.

Voi l'avete indovinato — non è così? — si tratta di ciò che si chiama, in mancanza di una migliore definizione, *Pittura Naïve*. Ciò è a dire d'una specie di fior blu, a meno che non si tratti di questa piccola musica personale, assolutamente inimitabile, che non rassomiglia dunque a nessuna altra e di cui parla così bene, per bocca di Portia, Shakespeare, quella che certi umani ricevono come 11

un dono o una grazia, a loro insaputa, si capisce, dalla nascita. *E mal incolga a chi pensa male!* conclude, a ogni buon conto.

Perché è precisamente ciò che li distingue dalla bestia e continua a restare di loro quando i loro corpi tornano alla polvere. A farla breve, un'arte esattamente come tutte le altre arti, quali che siano, con questa differenza soltanto: che non si impara nè si imita. E alla condizione *stne qua non* di aver questo dono, questa grazia, questo talento, o chiamatelo pure come volete. Sprovvisto o sfornito di ciò, il preteso pittore non differirà in nulla da tanti e tanti poveri cristi che si danno da fare con le cose dipinte, figurative o astratte che siano, che impotta, e che sono stati soprannominati, in Francia almeno, *Pompieri*, e « scarabocchiatori », senza dubbio, nel resto del mondo. Il loro nome è legione, nonostante tutto, senza che i cattivi pittori nalis vengano a ingrossare le loro file.

Ora, è inutile che certoni vogliano ignorare questo fenomeno, soprattutto i detrattori patentati della pittura naïve. Per questi signori, dipingere senza avere imparato a dipingere, senza essere passati presto o tardi per una scuola qualunque di Belle Arti, non può essere che un divertimento, una innocente mania, un semplice passatempo, una curiosità tutt'al più. Qualcosa che potrebbe rassomigliare al *bricolage*, al *do-you-himself*, al *fa-da-te* della domenica quando, invece di maneggiare la sega elettrica o il cacciavite, ci si serva di pennelli e colori. Ci manca poco che i « veri » pittori, pieni di diplomi, li trascino davanti ai tribunali, come volgati ciarlatani, per esercizio illegale di pittura. Errore, fastidioso errore.

E' sempre accaduto che questa mancanza di discernimento, voluta o no, sia stata uno dei più gravi malintesi che accompagnano, lo si voglia oppur no, la pittura naïve da quando essa ha fatto il suo ingresso sulla scena artistica.

Di qui vengono questi attacchi tenaci e perfidi che tentano di accreditarla come arte minore, marginale, sprovvista di sicuri caratteri, come un territorio senza confini, senza nessuna importanza, cavallo di battaglia di storici

ne la più grave confusione che regna nel settore, a cominciare anche dai sedicenti difensori della pittura naïve, che in realtà sono personaggi ignari per la maggior parte, che si sono gettati su questa occasione, per non mancare più l'ultimo treno in partenza. A cominciare dal più conosciuto, ahimé, e il più prolisso fra di loro, questo teorico famoso che, da più di vent'anni, non smette di mescolare e confondere nel suo bla-bla abituale la pittura naïve con i disegni infantili, le pitture rupestri, i graffiti dei vespasiani, il folklore in tutte le sue forme, gli ex-voto, le insegne popolari, le povere elucubrazioni dei malati di mente conosciuti soprattutto sotto l'etichetta dell'*Art Brut* e soprattutto... ma sì! con il bello e sapiente espressionista fiammingo, manco per niente naïf naturalmente, che si chiama E. Tytgat! Senza dimenticare i falsi naïfs che pullulano ormai dappertutto, perché la pittura naïve si vende sempre meglio. Che miseria!

Ecco qui, del resto, un altro esempio di quanto lontano si possa andare, per uno sviamento partigiano, perché io non posso classificare fra gli ignari dello stesso genere questo vecchio intellettuale, conferenziere, scrittore e quasi accademico belga che si permette di scrivere così: « La fiaccola dell'arte naïve, è piuttosto l'*art brut* (l'arte rozza, grezza, brutta: traduciamo così? n.d.r.) che l'afferra, e più precisamente l'arte degli psicopatici, dei nevrotici, dei pata-noici, degli schizofrenici, le cui produzioni rivelatrici rispondono meglio agli interrogativi angosciosi del nostro tempo. D'altra parte, se la condizione della *naïveté* è improbabile, precaria, e virtualmente condannata dall'autorità crescente delle discipline razionali e dalle potenze della normalizzazione che infieriscono nelle nostre società moderne, le psicosi, al contrario, a credere nelle statistiche, sono promesse a un sicuro avvenire, perché esse sono una conseguenza apparentemente fatale della vita che noi conduciamo nel mondo che ci facciamo, senza parlare di quello che ci prepariamo. E dunque, a differenza del naïf, lo psicotico, come pittore e creatore, è fuori portata da ogni attacco della società »¹.

¹ A. Danoy, « *Essays de la Peinture Naïve* », ed. Bruxelles, 70.

Decisamente, questa condanna a breve scadenza della pittura naïve a favore dell'arte *bruta*, dove la parola « arte » è spesso di troppo, seguita da queste promesse di un futuro — o quanto giososo! — che ci attende, necessita di una dose massiccia di tranquillanti. E urgentemente.

Ciò non impedisce che la palma dell'impostura tocchi tuttavia, e a buon diritto, all'autore del Catalogo Ragionato (sic!) dell'opera del Doganiere Rousseau² pubblicato purtroppo in molte lingue e diffuso a migliaia di copie, nel quale si afferma freddamente, senza ridere, che i veri naïfs sono vissuti, e che essi non possono e non devono più esistere nei tempi che corrono. « Rousseau non ostenta la sua innocenza pittorica. Egli lotta, al contrario, con se stesso per acquisire, né più né meno, l'indirizzo accademico che lo affascina. E' il conflitto insolubile che dà ai suoi quadri il loro vero valore naïf. Peraltro, il suo caso è strettamente legato a un momento storico preciso, e non può, pertanto, riprodursi. L'innocenza, diventata uno stile, ha distrutto la sua stessa forza ». Chi potrebbe dir meglio?

Ci si può chiedere, evidentemente, di quale momento storico, « preciso », si è di sopra del mercato, si tratti. Si tratta degli ultimi anni del XIX secolo e dei primi anni del nostro secolo ventesimo? Si delimita esso, infine, con questa inconfutabile precisione, in un troncione, 1844-1910, coincidente, come per caso, con le date della traiettoria terrestre del Doganiere? Perché si lascia tutto questo nel vago?

Ma che cosa hanno di comune, quegli anni, con l'epoca dei pionieri americani, fra gli altri, dato che la pittura naïve è esistita molto, molto prima di Rousseau, dalla Rivoluzione del 1789 in Francia, e prima ancora, dalla fine del XVII secolo negli Stati Uniti?

Manifestamente, questo attacco non mira più a colpire qualche improbabile futuro, per promuovere un'altra pittura più adatta a eccitare questi « blasés » di tutto e di nulla, ma ha per fine di staccare a qualunque costo Rousseau dal resto della gente naïve, salvo farne un fenomeno unico,



Et bravo pour Luriana!

Où, vous pouvez venir vers la fin de

l'été à l'air; l'impér qui n'en tente rien
 (Mais il n'a pas encore reçu le photo qui sera

una specie di *Deus ex machina*, un vero prodigio di generazione spontanea. A profitto di chi? Oppure: a vantaggio di chi va il delitto? (è questa la domanda che ci si pone subito, nei romanzi polizieschi). Dei mercanti, perbacco!, dei grandi mercanti, che vedono di pessimo occhio l'attuale proliferazione dei naïfs. Ebbene, sopprimiamo questi fastidiosi personaggi, con un grazioso frego di penna, e non ne parliamo più. Consideriamoli d'ora in poi come nulli e 15

non avvenuti. Peccato soltanto che non sia affatto nuova questa tattica, che i mercanti l'abbiano già impiegata dopo la prima guerra mondiale, quando apparvero i primi naïfs conosciuti che vennero battezzati di colpo come « grandi », sempre per non mescolare le salviette con gli strofinacci e per separare la zizzania dal buon grano, se preferite.

Povero O'Brady! Povero Vivin! Povera Séraphine! Povero Ligabue!

Poveri, poveri Rabuzin, Generaliž, Boydjan, Lüthi, Vieillard, Epple, Barka e gli altri Sénéchal.

Voi non siete che ectoplasma, « ritornanti », redivivi, fantasmi, ondate, ricadute da qualche momento storico!

E' vero che questa ignoranza totale della pittura naïve in generale si allea a meraviglia, in questo autore, con il misconoscimento flagrante dell'opera dello stesso Doganiere, ciò che è veramente il colmo. Non studia dunque come la sua evoluzione a partire dalla famosa « Bataille de Chamigny », meschina operetta, dovuta in verità al suo omonimo, un altro H. Rousseau, oscuro imitatore di Edouard Detaille, pittore di battaglie per così dire completamente dimenticato? E poi non attribuisce costui a Rousseau il non meno famoso « Paradiso terrestre », opera dovutamente firmata questa volta da un certo Guiraud, suo contemporaneo, di cui non si sa proprio nulla, salvo che abitava a Saint-Chinian, nel mezzogiorno della Francia, e che ha lasciato in tutto una decina di quadri di una abbastanza bella qualità?

Come si vede, non è certo leggendo grosse e lussuose opere, come quelle apparse di recente sulla pittura naïve — e ce ne sono! — che si imparerà nè ciò che essa è, nè una qualsiasi cosa su di lei.

In effetti, noi ci troviamo, qualunque cosa si dica e si faccia, in una situazione assolutamente paradossale. Da una parte constatiamo un interesse crescente per tutto ciò che concerne i naïfs; le loro manifestazioni, le loro mostre sia collettive che individuali si succedono a un ritmo accresciuto in tutte le parti del globo; le Biennali e le Triennali hanno luogo regolarmente a Bratislava, a Lugano, a

16 Morges e a Zagreb, musei consacrati alla pittura naïve e



Que peuvent dire certains admirateurs de Dada Johansen. Or, les de la Tente Noire, 75004 Paris, à ses côtés et partant après Henry Lillo en montrant avec que cette même année, arrivent enfin le jour "les Saisons" annales, depuis longtemps, et tant plus pour les pêcheurs en eau trouble qui n'y ont rien guère!

sistono già in Italia, in Francia, in Jugoslavia e in Brasile; se ne discute qua e là in colloqui internazionali; la pubblicità se ne impadronisce creando uno stile pseudo-naïf; i sarti e i profumieri se ne ispirano per i loro abiti o le loro vernici per le unghie e i loro rossetti per le labbra; i quadri naïfs figurano sui « posters » e sulle scatole di cioccolatini etc. etc.; e, a fianco di tutto questo, noi assistiamo, come se niente fosse, a un rifiuto manifesto e testardo di cercar di studiare e di capire il *problema naïf*. Perché?

Fortunatamente, si trovano di tanto in tanto opinioni ben altrimenti serie provenienti da personalità di prima grandezza, come Claude Levi-Strauss, etnologo universalmente conosciuto e uno dei creatori dello Strutturalismo, 17

e André Malraux di cui si possono amare o non gli scritti, essere o non essere d'accordo con le idee, ma che fa ugualmente, accanto a questi « plumitifs » d'occasione, una figura di gigante.

Quando il primo afferma senza amabagi: « Io mi aspetto di più, per un rinnovamento delle arti grafiche, da ciò che oggi si chiama la pittura naïve che da tutte le sapienti ricerche dei cubisti e degli astratti », e quando il secondo, a sua volta, nel suo ultimo lavoro, « La Tête de Obsidienne », non mastica certo le sue parole: « La pittura naïve aveva trovato la sua legittimità in tutti i continenti, gomito a gomito con quelle che si appellava soltanto all'avvenire. Essa rimpiazzava la pittura figurativa, in cui si è ormai cancellato il territorio delle ricerche », si sente, si sa, si può essere sicuri che la partita è vinta! Ma a quale prezzo...

Nell'attesa, tutto accade come se il mondo intero fosse stato sorpreso non soltanto dalla rivelazione inaspettata o imprevedibile di quest'arte, ma anche dalla sua ampiezza; e questa vastità lo ha completamente disorientato.

Alcuni, come io stesso all'inizio, si sono trovati incantati, certo, senza tuttavia cercare le cause del loro piacere. Perché i naïfs li disturbavano. Perché i naïfs scompigliavano e scompigliano le loro abitudini di vedere, di sentire, di pensare. Perché i naïfs sconvolgono, in qualche modo, il loro confort intellettuale.

Mettetevi al loro posto. Grazie a questi maledetti naïfs, si trovano all'improvviso messi a confronto di nuovo con l'odiata realtà, votata alle gemonie scelse che essi credevano di avere distrutto per sempre. Niente, assolutamente niente quadra più con ciò che essi sanno della pittura. Nessuna regola, nessun criterio, nessun punto di riferimento. Di più, abituati a non vedere nella pittura che un gioco di forme e di colori messi insieme in un certo ordine, si sono urtati in visioni apparentemente disordinate, un tantino antiquate, che non avevano più corso dal tempo dei Primitivi.

Inoltre, per la prima volta dopo l'avvento dell'arte che viene detta « Modxerna », benché sia già settuagenaria,

18 dato che è nata con il secolo, una rivoluzione si stava at-

tuando senza programma, senza chiasso, non negli ateliers e neppure nei caffè artistici e letterari, con l'indispensabile appoggio delle potenze del danaro e della stampa, nelle discussioni senza fine e nei safferugli, dei manifesti delle scuole e degli « istmi » — ne vuoi? Eccoli qua! — ma silenziosamente, tutta sola, fatta da sconosciuti nella maggior parte dei casi, da uomini e donne sorti dalle profondità quasi incolte del loro paese, e tutto questo per il semplice gioco dell'offerta e della domanda, altrimenti detto: per la famosa *Vox Populi*, per non dimenticare il mio latino. Fatta da operai e contadini, soprattutto, cui in seguito hanno dato il cambio pensionati o piccoli redditi. E poi anche da bancarellari e facchini dei mercati, da portieri, contabili, domestiche, becchini, funzionari, sarti, poliziotti, medici, attori, marinai, avvocati, ferrovieri, lottatori di catch, commercianti, chi altro ancora? Cercando bene, si troverebbero pressappoco tutti i mestieri e tutte le professioni. Lo stesso si dica per la condizione sociale, il grado di cultura e livello economico. Lo stesso per l'età. Sesso compreso, si capisce.

A poco a poco, si era obbligati ad arrendersi all'evidenza che questa piccola musica visitava indifferentemente le donne e gli uomini, i giovani e i vecchi, e che questo piccolo fiore gemmava, sbocciava e fioriva altrettanto bene nelle bidonvilles che nelle residenze secondarie. La seconda constatazione era che questi fiori e queste musiche non erano affatto così rari come si era creduto fino ad allora. Era sufficiente talvolta poca cosa, uno choc emotivo, uno stress o una strettezza, perché l'automa, il perfetto robot ridiventasse in un batter d'occhio quest'uomo che dipinge come altri cantano o scrivono poesie d'amore. La tela vergine si trasforma per lui in una specie di boa di salvataggio. In molti casi, su questi pochi centimetri quadrati di un immacolato biancore, si è giocato tutto un destino; un equilibrio morale e fisico, per non parlare del poco di felicità che viene permesso quaggiù.

E' inutile aggiungere, penso, che vi sono congiunture economiche e sociali più favorevoli, più adatte a liberare 19

e far scattare questo bisogno di esprimersi. E' normale. Quando i pochi casi isolati diventano improvvisamente più numerosi, senza mutarsi per questo in un movimento collettivo. E *pour cause*: per molto, molto tempo, i pittori naïfs non si conoscevano neppure fra loro, ognuno lavorava nel suo angolino.

D'altra parte, se è esatto che la pittura naïve appare di preferenza nel momento in cui il folklore tace, allorchè le anime sensibili, private brutalmente da quest'arte fatta da e per il popolo, la sola a sua disposizione, continuano a vibrar e a commuoversi, di fronte a tutti e contro tutti, sia per un tramontar di sole che per il colore di un frutto colto in tutta la sua freschezza o per la bellezza di un caro viso, e si sentono capaci di fissarli, di eternizzarli come possono, facendo del loro meglio, e inventando dunque il loro linguaggio plastico dall'a alla zeta, in virtù di una vera e propria mutazione che si produce in quello stesso momento, è ugualmente, esatto che, invece di tentare di resuscitare con altri mezzi questo folklore, i pittori naïfs inaugurano *una nuova forma d'arte*, facendo, di se stessi, artisti *a parte*, del tutto diversi, tanto su piano artistico che su quello sociale. Tanto più che la loro nuova possibilità di creare deborda insensibilmente dai limiti del popolo e, continuando nel suo slancio, si estende poco a poco su altri strati sociali. E' per questo che non è questione di un momento storico ben determinato, non fosse che per il fatto endemico, di questa creazione che continua più bella dopo questa messa a fuoco, e non è certo prossima a spegnersi. Ciò che succede oggi, sotto i nostri occhi, lo prova a sufficienza.

Quanto tempo durerà ancora, la pittura naïve? Quando si fermerà? E' mortale, anche quest'arte, come le altre espressioni plastiche che sono scomparse senza lasciar traccia?

Nessuno lo sa. Io neppure, come ogni altro. Io non sono un futurologo. Né una Pizia, né una cartomante. Ciò che si sa, per il momento, è che la pittura naïve si indebolisce provvisoriamente qui per rinascere là più tardi, coesistendo così, più o meno pacificamente con altri e molto

differenti modi di creare e coabitando i momenti storici più diversi.

Quale spirito malizioso avrebbe potuto prevedere, soltanto vent'anni fa, che i naïfs italiani, che erano allora appena una ventina — per lo meno questo era il numero che potevamo constatare e recensire, non senza pena, il mio vecchio amico Giancarlo Vigorelli e io, al tempo della loro prima mostra a Palazzo Barberini in Roma — si sarebbero contati a centinaia nell'anno di grazia 1975? Mentre i naïfs francesi, più numerosi in quello stesso momento — toccavano facilmente il centinaio — si sarebbero andati rarefacendo, costantemente, per non restare che in una quindicina, sempre durante questo stesso lasso di tempo, sempre nei limiti dello stesso momento storico?

Infine, chi avrebbe potuto predire la grande fiammata della pittura naïve tedesca attuale, praticamente inesistente finora? E dunque?

Sia come sia, davanti a questi imponderabili, davanti a questa latente possibilità della sua tanto inattesa quanto illimitata espansione, i sostenitori dell'arte in vigore, i tecnocrati chiusi dei musei, i mercanti di quadri, la stampa servile al loro servizio, i collezionisti dell'ultim'ora o della penultima pittura datata, senza dimenticare le banche che vi hanno investito somme importanti, hanno finito per avvertire un reale pericolo e a collegarsi subito contro i naïfs. Pensate che sotto Pompidou, questo pompiere che aveva preso fuoco scoprendo con mezzo secolo di ritardo la pittura astratta e ne aveva fatto subito l'arte quasi ufficiale della Quinta Repubblica, il conservatore capo del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi, M. Y. Leymarie, è arrivato fino a sgombrare le due belle e grandi sale dei naïfs e le ha fatte discendere nelle cave!

Così, per vedere i naïfs di questo paese da cui tutto è partito, comunque, che siano le prime mostre o i primi articoli o i primi libri, tutto, persino l'idea stessa della legittimità loro, e che possiede la più antica e la più ricca pittura naïve europea, per ammirarli, in questi anni, era necessario andare nei musei svizzeri, americani, tedeschi, e 21

lasciamo pure stare dove ancora. Chi sa, d'altronde, se questo ostracismo ufficiale non abbia avuto qualcosa a che fare con la perdita di velocità della pittura naïve francese.

Finchè questi reprobi, questi intoccabili, questi paria artistici, se non questi parenti poveri per non dir peggio, si davano da fare in casa propria, per il loro proprio esclusivo piacere, la domenica o i giorni feriali — vi ricordate il vecchio soprannome: « Pittori della domenica »? — semiclandestinemente, di soppiatto, non avendo a disposizione nessuna cimasa, nessuna soffitta, nessuna galleria, nessun salone (ad eccezione soltanto dei naïfs francesi, più favoriti in questo che i loro confratelli degli altri paesi, perchè potevano esporre comunque al Salone degli Indipendenti) poteva ancora andare. Si poteva ancora, o passarli sotto silenzio, — questa era l'arma più temibile, impiegata con efficacia fino a questi ultimi tempi — oppure si poteva



22. Mariška Dallos e Gimcarlo Vigorelli con il poeta ungherese Gyula Illyés e la scrittrice Edith Bruck.

lasciarli ai gladiatori e alle belve feroci della critica, e infatti non si sono certo privati di queste due possibilità. Ai facili sarcasmi e agli scherni gratuiti, si è aggiunto così un altro nomignolo, quello di « Naif », parola presa ormai in un senso peggiorativo. Un insulto, nè più nè meno. Dimenticando, forse, che tutti gli altri soprannomi, come « Impressionisti », « Fauves » o Cubisti, per non menzionarne altri, lo erano anch'essi all'inizio.

Ora, bisognava reagire. Molto seriamente. E far fronte altrimenti, con procedimenti più sottili. Che cosa? Diventare così, da un giorno all'altro, pittori a pieno titolo? Che abuso! Una vera provocazione. Alto là! Più che mai, addosso ai naifs!

Ciò che spiega, in parte almeno, tutti questi testi, tutti questi libri, evasivi, confusi, senza nessuna consistenza che, mascherandosi sotto apologetiche finte, invece di ricercare le cause reali della loro apparizione e di esaminare come si deve i perché e i come della loro ragion d'essere, semplici tuttavia come buongiorno, continuano a ingolfarsi sempre di più nelle sterili tergiversazioni scolastiche sul sesso degli angeli e fanno, fatalmente, più male ai naifs, in fin dei conti, che gli attacchi franchi e diretti.

Ci siamo, dunque, e io non posso farci niente, se non delineare per cominciare, la situazione della pittura naïve com'essa è, oggi. E darne atto.

* * *

Cominciamo, allora, dall'inizio.

Che cosa sono i naifs? Donde vengono? Da quando si datano? Perché e per chi dipingono? Quali sono le fonti della loro ispirazione?

Quante questioni restate effettivamente senza risposte valide! Scientifiche, voglio dire. Tuttavia, coloro che non sono capaci di fornirle, sul campo, hanno una scusa. Perché niente, assolutamente niente di ciò che noi conosciamo della genesi delle arti, e a più forte ragione delle filiazioni, delle evoluzioni e delle trasformazioni dei movimenti artistici quali che siano, rassomiglia nè da vicino nè da lontano all'avventura dei naifs.

Abitualmente le differenti maniere di vedere e, dunque, di dare a vedere, altrimenti detto di catturare il visibile, si sviluppano e possono a partire da una certa nebulosa che porta già in se stessa tutte le aspirazioni e tutte le potenzialità, accompagnate dalle cariche affettive indispensabili a materializzarle, che sono sulla nostra strada, allo scopo di definire il posto esatto dell'uomo in rapporto al suo universo. E situarlo, fisicamente e spiritualmente, in un mobile mondo che è il suo. Insomma, la storia delle civiltà scomparse si legge altrettanto bene nella successione di queste immagini, specchi cangianti — e quanto cangianti! — che, stando alle testimonianze scritte di queste stesse epoche, costituiscono dunque un mezzo di conoscenza.

Un filosofo tedesco, Oswald Spengler, ha costruito su tutto ciò, a torto o a ragione (non è questo il problema) tutta una teoria del « Declino dell'Occidente », basata unicamente sulle quattro stagioni della vita. Primavera incerta, ma piena di linfa, estate esuberante, autunno malinconico, pieno di rimorsi, e così via... Ciò che fa che il pesce del Salvatore, del tempo delle catacombe, simbolo e nello stesso tempo immagine nuova e concreta di una fede, finisce in spina di questo stesso pesce nel piatto di un Braque, passando per una quantità di belle e opulente nature-morte. Riassumendo, la lunga marcia di duemila anni della nostra pittura in cerca di uno specchio il più perfetto possibile, quasi fotografico, riflettente fedelmente ciò che ci circonda, si compie sulla figurazione di uno scheletro, scusate, del suo sepolcro imbiancato. Di qui a che di questo sepolcro non resti più che la polvere, non c'è che un passo. Quando la linfa diventa la cenere...

Il tentativo dei Cubisti di sottomettere ogni cosa alla « questione », alla tortura, di selezionarla col bisturi come per strapparle il segreto del suo funzionamento come della sua antica felicità, non ha altro significato.

E' che, come sempre dappertutto, per una specie di processo dialettico, la quantità, vale a dire la lenta accumulazione degli elementi perenni, definitivamente devitalizzati — queste ceneri nel caso che ci interessa — oscilla a
24 un dato momento e pencola verso un'altra qualità, così che

non sono più né le cose né le loro immagini che contano ormai, ma il loro ultimo residuo, dunque la materia inerte e nuda, le forme e i colori sprovvisti di ogni rappresentazione.

Nello stesso senso, questo Claude Monet che invecchiando coglieva amorosamente a ogni ora del giorno manciate di confetti solari sulle ninfee del suo giardino di Giverny, non poteva certo dubitare che si incamminava così verso la pittura « tachiste ». Verso la pittura astratta vera e propria, il regno passeggero del non-essere e del non-dire, riducendosi a un semplice gesto di rifiuto incondizionale e totale della realtà. I ghiacci dell'inverno che succedono senza gridare attenzione agli ultimi tepori dell'autunno...

Bisogna credere che quanto accadeva a quel tempo, accadeva neppure molto tempo fa quando, nelle case o dove c'era un morto, si voltavano i vetri contro il muro, nella impossibilità di spostarli, ci si contentava di ricoprirli con un drappo o con un cespìo. Non perché la fotografia si sia sostituita alla pittura, questa torta alla crema rancida che si regalano tra loro gli storici dell'arte, ma perché un mondo aveva cessato di vivere e, uccidendo il suo riflesso, si pensava di annientarlo per sempre. I nostri antenati neolitici, crivellando di frecce di lance di selce l'immagine dell'animale bramato non procedevano diversamente. In ogni modo, il famoso quadrato nero di Malevic, così come le sue repliche tardive di un Ad. Reinhardt, offrendo la soluzione massima o minima, a seconda, del problema, prende il valore di un simbolo.

A queste ultime parole della *tabula rasa* e della *no man's land* riunite insieme, testimoni soprattutto del suicidario rifiuto a far figurare qualsiasi cosa attraverso l'interpretazione della pittura — ciò che equivale alla sua messa a morte — bisogna aggiungere i recenti « inventari degli oggetti » di Christian Boltanski, simbolo corollario, ultimo grido dell'avanguardia attuale.

Così, partendo dai *ready-made* di Marcel Duchamp (oggetti tali e quali che non acquisiscono dignità di oggetti d'arte che in virtù di un concetto e della firma di colui che li recupera), e scavalcando allegramente qualche altra volontà o tentativo di sostituire alla pittura non importa che 25

cosa — collages, assemblages, accumulazioni di detriti usuali, vetro, metalli, formica, poliestere, tubi di neon, tutto, salvo le pennellate su una tela — non si preoccupa neppure più di farvi intervenire la sua mano, o una sua scelta, poiché si contenta della interpretazione fredda e impersonale dell'environment di una persona scelta da lui, atto che incombe piuttosto a uscierei, commisari, periti e notai, obbligati a inventariare tutti gli oggetti prima di mandarli a una vendita pubblica. Non ha forse mostrato in questo modo e dovutamente firmata, nel marzo del '73, alla Staatliche Kunsthalle di Baden-Baden, l'acquisizione globale di una vendita dopo la morte di una vecchia dama, originaria di quella città?

Qui, costui incontra un altro concettualista, Ben, per il quale *tutto è arte*. Una frase scritta col gesso su una lavagna di scolaro così come un bottone di culotte. In verità, ciò afferma il contrario: *niente è più arte*. C.Q.F.D.

Il cerchio è chiuso. Alla partecipazione mortuaria, significata dal quadrato nero di Malevic, succede l'immagine tangibile della morte stessa.

Nel passato, lontano quanto ci possono portare le nostre investigazioni, rotture altrettanto nette con le maniere di dipingere, di vedere, di creare, di pensare, di amare, erano le conseguenze di invasioni straniere, che imponevano con la forza o con la propaganda ideologie vittoriose e nuovi idoli; e palesemente non è questo il nostro caso. Si trattava, si tratta di una trasformazione, di una rottura di una vastità mai vista prima, che è prodotta nel seno della stessa società nella fase del suo passaggio brutale dallo stadio dell'industria primitiva, ancora un pò artigianale, al livello di una tecnologia avanzata, da età atomica. Dalla società individualista, alla società più o meno collettivista e impersonale che, in Occidente, prende il nome di Società del Consumo. Noi ne subiamo, di rimbalzo, gli effetti sul piano artistico. La spinta accelerata delle nuove forze da una parte, la ricaduta del passato dall'altra.

Ma i naïfs? Ebbene, i naïfs, poiché non sono nati né ieri né l'altro ieri, lo ripeto, continuavano e continuano a

dipingere « naïf », se oso esprimermi così, esattamente alla stessa maniera in cui hanno dipinto già dopo la fine del XVIII° secolo in Francia e molto prima negli Stati Uniti. Per venti e marce, in qualche modo. Il tempo, i costumi, le mode, le guerre, gli avvenimenti non hanno presa su loro, sembra. I regimi potevano cambiare, le automobili potevano rimpiazzare le diligenze, gli uomini potevano sbarcare sulla luna e la terra intera trasformarsi da cima a fondo senza che la loro visione e il loro linguaggio plastico subissero il minimo cambiamento.

Essi hanno ignorato i Classici, i Romantici, gli Impressionisti, Van Gogh e Cézanne, così come hanno ignorato i Cubisti, i Surrealisti e gli Astratti. Così, mentre la nebulosa primigenia si avviava alla sua fine, disintegrando non soltanto la sua immagine ma anche il suo sostegno — questo povero quadro da cavalletto, contestato dall'ala marciante dell'Arte Moderna — essi, al contrario, ci si aggrappavano più che mai, come se volessero salvare — a loro insaputa, ovviamente — ciò che poteva ancora essere salvato.

Curiosamente, il primo segno di interesse per i naïfs data la loro prima manifestazione internazionale che si è tenuta, nel 1958, nel quadro dell'Esposizione Universale belga, e che coincide, certamente non per caso, con gli inizi della Pop Art, la quale, di fronte all'Arte Minimale, la Arte Povera e altri « Happenings », si affermava fin d'allora, in attesa dell'Iperrealismo, come un nuovo folklore urbano. Stanco del « déchet », lasciato con la sua fame dalle torme primarie e inanimate dei nuovi materiali, la Pop Art tornava all'oggetto, trattato secondo i procedimenti presi in prestito alla civiltà industriale. Così che la realtà cacciata dalla porta tornava timidamente dalla finestra dei grattacieli e dei buildings in vetro e acciaio.

Non la si disprezzi affatto. Io non sono *contro*. Io non sono ostile a tutto ciò che non è naïve. Lungi da ciò. Per non nascondervi niente io sono piuttosto *per*. Sono due arti diametralmente opposte, ecco tutto. Quale denominatore comune esiste tra un quadro naïve e una « espansione » in polistirene, per esempio? Nessuno. I divisoni 27

comuni sarebbero molto più utili per continuare questo piccolo gioco, non è così?

Ora, se la pittura naïve è la stessa dappertutto nella sua essenza, le strade che vi conducono differiscono talvolta, ciò che non può non ingenerare certe particolarità, nè senza loro conferire uno speciale *cachet*, un'impronta riconoscibile. L'influenza del territorio, dunque della luce, poi l'assenza o la presenza della cultura popolare di lunga data, unita a non so che cosa che è nell'aria e nel colore del tempo con cui si tingevano i vestiti nei racconti delle fate, impregnano il pittore senza che se ne renda conto, e ci permettono di distinguere a colpo sicuro i pittori naïfs americani dai pittori naïfs francesi. E questo con la stessa facilità con cui si distinguevano un tempo le immagini popolari dell'Europa Centrale dall'Europa Meridionale, e viceversa. I pittori naïfs brasiliani e haitiani si separano con la violenza dei loro colori dai pittori naïfs italiani, così come i pittori naïfs italiani rompono a loro volta con i francesi, i francesi con i nordici etc.

Ciononostante, fra i numerosi fattori che determinano e rendono possibile lo schiudersi e il fiorire di quest'arte, l'assenza dell'insegnamento artistico, quale che sia, resta fra i più importanti e dimostra chiaramente, fra gli altri, perché la più giovane della potenza mondiale, gli Stati Uniti, possiede i pittori naïfs più antichi o pressappoco, e sopravanza la Francia di quasi un secolo.

E dove, in effetti, se non nelle terre vergini, immense, solcate da interminabili carovane di carri coperti, là dove sboccavano le prime città di legno, si montavano le prime manifatture e dove le piantagioni, infine, vincevano ogni giorno, al suono di mandolini e chitarre, la savana e la foresta, si sarebbe trovato un terreno più propizio, per così dire ideale, per l'esercizio di questa pittura, cioè di quanto è più singolare, assolutamente « a parte », che non deve niente a nessuno e che è obbligato a improvvisare tutto senza avere mai imparato niente?

Prima di ogni altra cosa, i ritratti. I ritratti dei pioni-
28 nieri, naturalmente. In breve, di tutti coloro, uomini e don-



Federico Fellini alla Torre de' Conti con, da sinistra a destra, Amalia Pardo, Graziolina Rotunno, Marijke Deboos e Maria Vicentini

ne, che per una ragione qualsiasi, volevano passare a tutti i costi alla posterità. Anonimi per la maggior parte, oppure firmati da nomi di cui non si sa gran che, questi ritratti rispondevano essenzialmente a questo vecchio, inguaribile e così universale desiderio di immortalità. « Non è che un atto sul quale non prevale né l'indifferenza né il mormorio eterno dei fiumi, è l'atto con il quale l'uomo strappa qualcosa alla morte », come dice André Malraux!

E non avevano forse anch'essi i loro titoli di nobiltà, questi signori, questi re del capitalismo nascente, non certo per diritto divino ma per diritto umano, così schiettamente umano, il diritto che si prende da soli, con la forza se è necessario, con l'aiuto del cavallo sellato e della carabina Winchester? Senza, non avrebbero forse potuto neppure pensare alla pittura. Per fare che? I templi non ne hanno bisogno. Essi diffidano della lussuria papista. Mentre i ritratti...

Ne è risultata questa galleria incomparabile di giudici 29

severi, di bebbè paffuti, di frigide madri, di intrepidi cavalieri, di sordidi mercanti, dei loro padri rugosi, che contano molte generazioni di bambini, come fatti apposta per illustrare la famosa Saga di Faulkner. Ecco dunque i Clouet, i Fouquet, i Raffaelli e i Tiziani del Nuovo Mondo. I Reynolds e i Gainsborough. Perché non ce n'erano altri!

Altrove, ci si sarebbe rivolti a qualche ritrattista di nome, che avesse studiato pittura fin dalla più giovane età. Qui, niente di tutto ciò. Bisognava contentarsi semplicemente di questi *linners*, di questi miniaturisti autodidatti del pennello che, dotati, certo, ma ignoranti di ricette e segreti di cucina della grande pittura, spennellavano tutto il giorno queste effigi di una rimarchevole esattezza, andando di fattoria in fattoria, di borgata in borgata, di città in città, così come più tardi avrebbero fatto i fotografi ambulanti.

Poi, da un momento all'altro, qualcuno toccato dalla grazia, commosso dallo spettacolo di quest'altra natura selvaggia e grandiosa, tenta di cogliere i meandri di un fiume, le pirote e perdite d'occhio, le press e gli animali domestici di una impresa agricola. Una vecchia ragazza, anche, senza dubbio, che tissa il più meticolosamente che può le frutte su una tovaglia ricamata su cui si attarda, con gentilezza, sulla testa del gatto preferito. Gli uni e gli altri dipingono poi riunioni di famiglia, funerali, scene di strada, combattimenti di boxe, battelli all'alba, ferrovie.

Del resto, ciò che differenzia i naïfs americani dai naïfs francesi, non fosse che per tenersi ai più antichi, è soprattutto il loro aspetto terra-terra, netto, positivo, documentato, leggermente fotografico, che guarda la realtà molto da vicino, non esente da una certa aridità. Il loro sguardo freddo. Questo stesso sguardo freddo che ritroveranno più tardi, come per incanto, i loro Iperrealisti.

Influenza del protestantismo? Particolari condizioni sociali? Non lo si sa con esattezza. I naïfs francesi, all'opposto, hanno soprattutto calore, molto più lirismo, molta più invenzione. E come potrebbe essere diversamente dato che, per questi ultimi, la pittura non è stata mai un mestiere.

ma una sperduta fuga, una evasione domenicale, una sogge-
ria, un abbagliamento o un grido penosamente represso per
tutta una settimana, filtrato attraverso dure fatiche che non
hanno niente a che fare con la pittura? Da franchi-tiratori
quali erano, essi facevano pittura disinteressata, invendibi-
le, spinti da qualcosa che era più forte di loro stessi, dan-
que proprio il contrario degli americani, utili allo stesso
titolo che i loro carpentieri, i loro stagnati, e remunerati
lealmente come tali. Negli Stati Uniti, è la società stessa
che per necessità ne operava la secrezione, un pò come la
funzione crea l'organo, mentre in Francia, respinti proprio
dalla società, essi sono partiti dai margini della cosiddetta
società, non obbedendo che alla loro necessità interiore.

Ciò non impedisce che, malgrado questa grande dif-
ferenza per quanto riguarda le condizioni sociali e mal-
grado le differenze stilistiche e tematiche di ogni genere,
minime per dire la verità, la loro arte, tanto degli uni che
degli altri, attingeva nondimeno alla stessa fonte e faceva
parte della stessa famiglia di primitivi, coloro che nomina-
no gli alberi, i cieli, gli esseri e gli oggetti per la prima volta.
Come li chiameranno in seguito tutti gli altri naïfs, di qual-
siasi paese. Nel momento in cui sentivano questa stessa
imperiosa necessità di esteriorizzarsi e di lasciare, costì que-
che costi, una traccia del loro passaggio quaggiù.

In Francia, la loro venuta si iscrive nello sconvolgi-
mento totale provocato dalla Rivoluzione del 1789. Fino
ad allora, tutti coloro che offrivano la testimonianza di un
qualsiasi dono artistico, venivano presi in carico dalle cor-
porazioni che procuravano loro attività semiartistiche, semi-
utilitarie; essi diventavano artigiani del ferro, fabbricanti
di stampe, pittori d'insegne o di ex voto, se non scultori
ornatisti, senza dimenticare gli innumerevoli mestieri arti-
ganali che toccano il folklore. La Rivoluzione, abolendo
le corporazioni, li lasciava a se stessi, privandoli di questi
insegnamenti che si trasmettevano di padre in figlio durante
generazioni. In contropartita, procurava loro un altro modo
di guadagnarsi la vita e la condizione operaia, perchè il
secolo del vapore in marcia, metamorfosava nello stesso 31

tempo i mezzi di produzione. Ma non è tutto. La Rivoluzione apriva loro gli occhi su una nuova dignità umana, sul diritto di tutti alla felicità, idea nuova in Europa, almeno secondo Saint-Just. Il suo cadetto, Stendhal andava più lontano: per lui l'arte è soprattutto una promessa di felicità... Così tutto contorceva a forgiare questo essere unico, questo individuo che bastava a se stesso, capace per di più di creare dal nulla, sognando, chissà, il progresso con una grande P, il progresso benedetto e maledetto che l'incatenava nello stesso tempo in cui l'emancipava. Spesso, nella impossibilità di realizzare la felicità promessa, alcuni si ripiegavano su se stessi e sognavano un mondo migliore, come succede quasi sempre quando si producono queste grandi mutazioni sociali. Un mondo puro, innocente, come questo Paradiso Perduto che, dal primo risveglio, dopo il primo mattino dell'uomo, non cessa di ossessionare il nostro inconscio. Il poeta inglese Mac Pherson, pubblicava « I canti di Ossian », un falso attribuito a un bardo gallese, e Walter Scott evocava le epoche medievali. La moda guardava ai racconti popolari e alle storie di fate...

Non c'è niente di stupefacente nel fatto che, all'inizio dell'anno 1785 si annunciò l'apparizione simultanea a Parigi e ad Amsterdam del « Gabinetto delle Fate » o piuttosto delle raccolte di racconti popolari di tutti i tempi e di tutti i paesi fra cui figureranno anche qualche estratto dei « Racconti delle Mille e una notte », già tradotti dall'arabo da Antoine Galland, ex-segretario dell'Ambasciata di Francia a Costantinopoli e pubblicate per la prima volta in Europa dalla Vedova Claude Baron a Parigi. Il loro successo fu senza precedenti. Folgorante. A tal punto che, limitata inizialmente a trenta volumi, in ragione di due volumi al mese, questa edizione finì per toccare il numero di quarantun volumi, di cui i due ultimi apparvero già nel corso dell'anno 1789. E il 14 luglio di questo stesso anno, cadeva la Bastiglia!

Noi conosciamo il resto. Apparso con i primi soprassalti della rivoluzione industriale, secondando la rivoluzione politica e sociale, il numero dei naïfs non ha mai cessato di cre-

scere, man mano che « la natura si scartocciava sotto il fiato caldo dei forni », non fosse che per parafrasare questa bella immagine di Baudelaire. Un giovane universitario belga, George Schmitz, l'ha dimostrato, con grafici a sostegno della tesi di dottorato sostenuta alla Sorbona. La curva ascensionale dei naïfs segue passo a passo la curva dell'industrializzazione. Per culminare, si capisce, « nostri giorni ».

Altri paesi, a cominciare dal « miracolo » jugoslavo, seguito più tardi da un non minore *miracolo italiano*, hanno



Antonio Ceccarelli, il pittore-barbiere di Scoleta (c): il barbiere-pittore? Ceccarelli si definisce così nella sua bottega di via Arco di Trono tra i suoi quadri e i suoi cartelli auto-pubblicitari.

dato il cambio poco a poco agli Stati Uniti e alla Francia, sempre nel momento in cui si produceva una frattura irreparabile nella vita degli uomini a cui non restava più che creare, nella loro strettezza e miseria, invece di gridare (*créer au lieu de crier*). Tutti quanti evocano un mondo migliore, la natura ancora sana e pacifica che è stata loro rubata, ciò che assomiglia a disprezzare quella delle vacanze che noi, sventurati cittadini, sogniamo undici ore su dodici; ed è questa la ragione per cui ognuno dei loro quadri comincia con « C'era una volta »...

Come non rileggere qui le righe, scritte dal prelato rimasto sconosciuto di questo « Gabinetto delle fate »: « Il tono naïf e familiare, l'aria di bonomia, la semplicità che regnano in queste finzioni erano ben adatte a conquistare la celebrità di cui godono; e noi non sappiamo se tanti racconti scritti ai nostri giorni con maggiori pretese, e con uno stile più brillante, più nobile e più ricercato, possono sperare la stessa fortuna ». Non credete voi che queste frasi avrebbero potuto essere scritte oggi da qualche critico d'arte, lucido e insieme sincero, a proposito di una buona mostra naïve?

Succede, direte voi. E' vero. Il loro successo proviene in gran parte dal ricupero involontario del capitale di tutte le nostalgie del visibile e dalla sua troppo lunga frustrazione causata dalla dittatura astratta. Da questo punto di vista, la pittura naïve appariva come una specie di *ecologia della pittura*. Basta guardare i loro quadri, e si riprende un po' di colore. Basta restare faccia a faccia con loro per non sentire più il rumore delle macchine, non sentire l'odore soffocante della benzina e del petrolio, e perché la pioggia o la nebbia si trasformino in un cielo che non può essere più blu, e perché questo blu vi penetri e vi dia un po' d'aria all'anima. All'improvviso, sentite battere il cuore umano, e scoprite istantaneamente il vostro. Essi vi reinsegnano a vedere, a sentire, ad amare. Essi vi ripuliscono lo sguardo, come si ripulisce una spiaggia polluta. Solamente, ecco... alla condanna espressa di non avere gli occhi secchi, aridi.

Resta, evidentemente, il problema più complicato, voglio dire da dove e come viene questo linguaggio pittorico

ibrido, pieno di imponderabile, nutrito di archetipi diversi, e che va dalla cattura più o meno magica del visibile, fino al muoversi a tentoni — quanto rinfrescante! — dei veri Primitivi. Rassicuratevi, io non voglio dire che « è un'altra storia », come avrebbe fatto per esempio al mio posto Rudyard Kipling. No. Io vi raccomanderei, piuttosto, in mancanza d'altro, di leggere o rileggere le opere dello psicanalista zurighese, il dottor Carl Jung, inventore proprio degli archetipi e dell'anima collettiva. Egli spiega bene o male questa verginità dell'occhio con la persistenza di certi ritmi, certe forme, certi simboli e certe immagini che formano tutti insieme una scrittura arcaica ereditata e inerente alle prime età dell'uomo. Come si propaga? Ma, poiché i recenti lavori dei bio-chimici sono riusciti a inoculare una memoria estranea a un topo, perché non ammetterlo allora l'esistenza di queste visioni memorizzate nel più profondo della nostra memoria ancestrale, programmate e ritrasmesse di secolo in secolo, di generazione in generazione nei meandri dei nostri codici genetici?

Che cosa sappiamo di noi stessi? Che cosa sappiamo di coloro che ci circondano? Quale Rousseau, quale Ligabue dormono in loro? In voi? In me? Provare... Provare...

Perché no...? Tutto può accadere, tutto può sorgere in ogni istante per ritrovare questa prima innocenza tanto bramata da tutte le parti, o rifare le proprie infanzie, per parlare con San Francesco D'Assisi... così via!

Anatole Jakowatzky

Parigi, 1974-75

Cinque punti polemici di
RENZO MARGONARI

IL MERCATO SELVAGGIO DEI "neo-immaginativi"

Gruppi cooperativistici, commercio in proprio, nuove formule associative: nella libertà e nella noncuranza per l'ordine mercantile sta la funzione innovatrice, anche economica dei Pittori naïfs, pittori a pieno titolo come devono essere anche per la Nuova Biennale di Venezia

1 - Probabilmente il termine più « azzeccato » per definire il fenomeno della così forse mal detta « pittura naïve » è quello proposto da Tsac: *arte ineira*. Ma l'uso di « art naïf » è ormai talmente divulgato e usato che non vedo alcuna possibilità per sostituirlo. Non credo, comunque, che valga la pena di farlo né di discuterne più di tanto poiché anche termini come Cubismo, Fauvismo e Impressionismo e mille altri sono stati sempre usati con successo in forma convenzionale. Questi tre modi di designare movimenti artistici furono conati da critici malevoli per ridicolizzare le opere di certi pittori avanguardisti i quali li adottarono come definizione della loro visione poetica rivolutando, in tal modo, contro gli stessi coniatori del termine disprezzativo, il senso della parola. « Art naïf » è ormai una convenzione nella terminologia critica con la quale ci s'intende e può senz'altro

definire il clima spirituale che ispira i quadri dei pittori autodidatti, dialettali, popolari, neoimmaginativi ingenui, contadini, ecc. Anche il termine proposto da Gianni Toti è molto interessante: «Neoimmaginativi» chiarisce molto bene la reale sostanza visionaria e fantastica dell'art naïf ma non pone in risalto a sufficienza l'elemento spontaneo, istintivo. Però la sostanziale esattezza di questo termine affossa definitivamente definizioni del tutto inadeguate come, ad esempio, «pittori popolari della realtà». Vorrei aggiungere che, poiché la terminologia più usata è della lingua francese, sarebbe già più apprezzabile se certi cosiddetti critici d'arte naïve cominciassero ad usare osservando le regole della sintassi di quella lingua, il che avviene raramente.

2. Se ci sono critici che tendono a «ridurre» il fenomeno (o fra questi, attenti, i più pericolosi nemici del naïfismo vedono spesso abiti amichevoli), ci sono anche quelli che ne hanno fatto oggetto di serio studio. Non si tratta certamente di quelli più citati: i nomi sono altri, nomi di critici che si occupano dell'arte popolare e naïve nella prospettiva della complessa



Francesco Maiolo, Gli emigranti

ricerca dell'arte d'avanguardia contemporanea. Sta agli stessi operatori dell'art naïf valorizzarne gli studi contrapponendoli agli encomiastici e gratulatori sproloqui di cui purtroppo, invece, molto sembrano compiacersi.

Riguardo ai rapporti col mercato d'arte io credo che nessuna tendenza dell'arte contemporanea più del naïfismo abbia la possibilità di scardinarne l'essenza affaristica. Un mercato a «gatto selvaggio» come il loro apporta una salutare confusione e sovvermiamento di valori e quotazioni artificialmente creati sia in eccesso che in difetto. I prezzi spropositati o minimi rispetto ai valori reali che si riscontrano nel mercato d'arte naïf sono un attentato alle consuetudini più elementari del commercio di quadri e sculture. Non può fare che bene, disorientando i mercanti. Un'ottima risorsa che qualcuno comincia a rendere operante è quella della costituzione di gruppi cooperativistici e del commercio in proprio. Mi pare che nessuno ancora sfrutti pienamente questa possibilità. Però l'idea dell'associazione è in atto (vedi Romanail, vedi Associazione Naïfs padani). Il veicolo di diffusione dell'arte naïve dev'essere quanto più possibile popolare, di massa, senza abbandonare le prerogative dell'art naïf che sono, in sintesi, espressività libera e noncuranza per le «regole» dell'arte figurativa a cui devono corrispondere altrettante libertà e noncuranza per l'ordine mercantile.

3 - I naïfs hanno totale diritto di parità con la «pitturapittura». L'ho detto per primo, lo ripeto e lo ripeterò. Non di sono categorie poetiche, né arte con l'A maiuscola (come, scandalosamente, sendo ancora dire a certi critici che si spacciano per «amici dei naïfs»), e arte minore. L'arte è tale o non è. Nello mostre da me organizzate i naïfs trovano posto accanto agli esponenti delle altre tendenze, senza discriminazioni di sorta, ormai da anni.

4 - Non sarà certo facilmente ottenibile che — anche se rinnovata statutarmente — la Biennale Veneziana perda d'improvviso uno dei vizi più incalliti della vecchia istituzione: quello di mostrare il volto di un problema artistico quando ormai è da tempo esaurito. Il Surrealismo arrivò alla Biennale già morto, come vi pervennero tutte le altre avanguardie. Quando la Biennale è tempestiva riesce appena a cantare il da profundis di una tendenza, di una problematica. Alla Nuova Biennale ci saranno gli iperrealisti e i comportamentisti, invecchiati e morti in due anni come tutte le avanguardie pompate ad arte dai critici asserviti alle leggi mercantili? L'arte naïve che è sempre esistita, che esiste ora come non mai, che esisterà in futuro, sarà ospitata solo sotto mentite spoglie o, nel migliore dei casi, nelle «personali» di qualche illustre esponente? Sarebbe già molto. E' difficile credere che la Nuova Biennale apra, una volta tanto, segnalare un clima d'attualità, anche se chiuder gli occhi di fronte al «fenomeno naïf» non serve ad esorcizzarlo. Ma quanto a chiuder gli occhi la Vecchia Biennale insegna e



Francesco Maito, Paesaggio perigino.

non solo per quanto concerne il naïfismo. Che si tratti di un Ente in via di rinnovamento non riesco a crederlo, anche se spero che lo sia; ovviamente, le quei modi si rinnovano solamente i paragrafi di uno statuto la cui applicazione manterrà le cose strettamente ancorate al potere politico, saldamente tenute dai critici-acché con la meglio più lunghe e le grinfie più prensili. Ai « remanant » che hanno posto le rivendicazioni della presenza naïve alla Nuova Biennale auguri, comunque, di cuore.

5 - A mio avviso i naïfs debbono riuscire a rendersi conto, collettivamente, di quel che rappresentano o meglio potrebbero rappresentare come alternativa nella gestione della cultura e della maniera di vivere la cultura. Hanno risorse inimmaginabili ma per usarle debbono stare uniti, non lasciarsi dividere dalle conventicole che ruotano attorno a diverse gallerie dai diversi interessi, debbono riconoscere i loro veri amici, eleggere i propri teorici e soprattutto concedere sempre meno al clima da vermesse che, per evidenti interessi, si crea attorno alle loro mostre. Far cultura, con la loro cultura, è nello stesso tempo più difficile e più stimolante. Bisogna che siano concordi nello sgombrare il terreno su cui si muovono dagli equivoci fuclo-nistici del loro rapporto empatico col pubblico.



Henri Matisse
Prima di Adamo

CESARE ZAVATTINAIF

QUESTE VIOLE MAMMOLE
CHE SI AUTOGESTISCONO...



Cesare Zavattini non è né il Papa
né il Papà né il Nonno né l'Ancestre
dei Naif: è la famiglia, il popolo,
la stirpe, la classe, il futuro dei
naif, l'ascendenza e la discendenza
della libertà poetico pittorica.....

Questi naïfs! Appartati come le viole mammiolate per secoli, ora entrano nella mischia permettendosi nientemeno che di autogestirsi. L'autogestione dicono sia il cavallo di Troia portato dentro le mura della società dominante. I « ribelli » della Torre de' Conti, cinque come le dita della mano, dove ciascun dito ha una propria forma e funzione ma nell'insieme sono la mano, manel techel fares, contribuiscono a intaccare la trama di una organizzazione economica che, senza mezzi termini, è, anche per quanto riguarda l'arte, mostruosa, quanto mai di classe, e per vie traverse repressiva. Ben vengano dunque le iniziative che favoriscono altri e più ampi modi di diffusione del quadro, oggi complice del restaurato abisso tra vita e arte. Ma nuove organizzazioni di consumo sarebbero alla fine di assai relativa importanza senza il germe di nuovi contenuti. Il nesso tra creazione e fruizione diventa e deve diventare sempre più stretto, non solo per consumare diversamente ma per trasformare il prodotto stesso appunto attraverso diverse destinazioni di consumo.

Nel caso dei naïfs, la loro « ingenuità » è sempre stata ingenuamente al servizio di un mondo immobile, si sa, di un mondo che sarebbe non da rinnovare ma da sognare e risognare in un suo passato presepio di cui le « autorità » ci garantirebbero il ritorno. Vedrete che a poco a poco i naïfs saranno in testa alla denuncia di quello che non va, con la spietata imprevedibile sincerità degli ingenui.

Cesare Zavattini

9 aprile 1973: nasce il Gruppo della Tor de' Conti

CHI sono

CHE COSA fanno

QUANDO sono nati

PERCHE' si sono alleati

COME agiscono

DOVE operano

I ROMANAÏF

Dalle prime ospitalità di verifica nel loro
Laboratorio Naïf alle proposte ai dibattiti
alle pubblicazioni all'iniziativa:
per uno spazio alla Biennale Nuova,
per itineranze regionali, per mostre
del cinema e delle scenografie naïf,
per incontri internazionali. E' la parola
d'ordine dell'autogestione artistica popolare
che fa passi avanti. Con strenuo e
poetico ottimismo naïf...

9 aprile 1973: una data, ma sì, una data in una storia che molti naïfisti non sembrano intravedere nel fitto degli accadimenti culturali e artistici etc. « ROMANAIF-forum tuum est Nonae Aprilis 1973 p. C. n. littera data futuris artium pingendi NOVAE IMAGINATIONIS populorum »: il latinorum naïf romano, obbligatorio per chi si è installato nella Tor de Conti, informa che in quella data, una lettera spedita ai figure delle arti pittoriche della nuova immaginazione dei popoli da cinque fantasisti associati e associanti — Matinka Dallos, Amelia Pardo, Graziolina Rottunno, Alfredo Ruggeri, Maria Vicentini — ha promosso un laboratorio di energie artistiche emergenti per spingere all'autogestione della fantasia, per scommettere sulla poesia potenziale di tutti. Romanaif dunque, perché poi gli ITALIANAIF, gli EUROPANAIF, i PLANETANAIF, gli ETCETERANAIF si propalino dovunque la poesificazione visuale avanzi.

Da quella data ad oggi non si contano più le iniziative del Gruppo, le ospitalità offerte nella loro Tor de Naif alle verifiche di pittori naïf, di grafici nuovi, di fotografi, di illustratori, di ricercatori, di limners o di indiani infiniversaleggianti di scenografi teatrali naïf e di ecceterografi... Con dibattiti, incontri, collegamenti, si capisce. I gruppi hanno proliferato, naturalmente. Oggi ce ne sono parecchi che tentano di coordinarsi, in Piemonte, in Liguria, in Lombardia, in Emilia, nel Veneto, nell'Abruzzo, nelle Marche, in Umbria, insomma un pò in tutta l'Italia. La parola d'ordine all'autogestione dei pittori naïfs può sembrare naïf anche all'interno dei sindacati degli artisti in cui i naïfs sono entrati con tutta la forza fresca della loro callida ingenuità. Ma si tratta di ben altro. Persino l'istanza di una apertura, di uno spazio, di un riconoscimento alla Nuova Biennale di Venezia è venuta dal Comitato d'Iniziativa promosso dai Romanaif. E già, di fronte al silenzio o quasi del Consiglio di Amministrazione della N. B., dopo il discorso fatto in pubblico dal sindaco di Luzzara Renato Bolondi a favore dell'iniziativa, i Romanaif e i loro alleati di tutta Italia pensano a oltrepassare gli stessi limiti della loro richiesta iniziale.



Alfredo Ruggeri



La Torre dei Conti Romani da Via dei Fori Imperiali e Via Cavour

Non si tratta certo più di rivendicare uno spazio di esposizione, al vecchio modo di produzione biennalistico, anche se questo possa significare il ri-conoscimento dello statuto di parità dei pittori extradidatti, sgorgati dalle classi nuove, dalle energie sociali efflorescenti in tutto il mondo. Oggi i Romanàif e i loro alleati rivendicano spazi, sì, ma per iniziativa aperta: per un incontro nazionale e internazionale dei pittori naïf, dei musei naïf che sono sorti attorno ai vecchi musei assediandoli, dei centri e de-centri che si moltiplicano, dei nuovi committenti, nuovi fruitori, nuovi



Una torre che non è certo d'avorio.

pittospettatori, dei nuovi critici anche etc. per esempio. Un incontro in uno spazio praticabile, come quello offerto all'associazionismo popolare, al cinema cooperativo, agli autori e/o ai critici cinematografici, agli urbanisti e agli architetti, insomma a tutti gli operatori culturali d'Italia e non solo. Con relazioni e dibattiti, naturalmente, e brochures come quelle apparse nella prima Biennale rinnovata del '74. E produzioni, anche, dei films, dei documentari, delle inchieste che sono state realizzate (a cavallo dell'anno, l'ultima,

di Glauco Pellegrini girata a Luzzara per le televisioni di tutto il mondo: una lunga, rigorosa, accurata e appassionata ricerca che si aspetta sul piccolo schermo con impazienza ce ne sono parecchi, di films-naïfs o di films-non-naïfs sui naïfs: da quelli di Michele Gandin su Ghizzardi e Marinka, di Raffaele Andreassi su «Antonio Ligabue pittore», di Guido Guerrasio sui naïfs alla rassegna di Lugano, di Domokos Moldován su Juli Dodás, a quello in preparazione di Renzo Margonati a questo di Pellegrini: si potrebbe organizzare una prima Mostra del Cinema Naïf e/o sui naïfs, perché no? Anche i sociologi e gli studiosi della vecchia e nuova cultura controdominante del popolo e delle sue classi dovranno parteciparvi, non solo staticamente ma per le itineranze prospettate dalla nuova impostazione della Biennale.

Tutto questo immaginar pratico, attivo, proviene dai Romanaïf. Con le loro proposte, le loro pubblicazioni, i loro comitati di alleanza, la loro fresca provocazione culturale, le loro mostre collettive, l'ospitalità nel loro laboratorio naïf, nel cuore della loro torre alta nel cuore della città che gli dà nome, i Romanaïf sono diventati un punto di riferimento anche per quanti temono l'autogestione artistica delle Nuova Immaginazione Popolare. In altri sensi, lo sono diventati anche per le strutture giovani dello Stato regionale e della autonomia, cioè dello Stato italiano che adolece negli Anni Settanta. Enti locali di ogni tipo, regioni, comuni, province, enti turistici, istituzioni culturali, scuole: sono questi gli spazi operativi individuati dai Romanaïf e indicati a tutti i pittori di nuova consapevolezza dei modi di produzione libera.

Poco a poco, con i Roma-Italia-Europa-Pianeta-Naïfs faranno i loro conti, nella Torre dei Conti Naïfs, un po' tutti coloro che si rendono conto, appunto, del fatto nuovo, storico e autentico, rappresentato dal fenomeno culturale e artistico di massa della pittura che si leva contro il privilegio delle scuole e delle accademie, contro la privatezza della proprietà dei mezzi di produzione e distribuzione delle « cose d'arte », per la promozione storica delle energie immaginative popolari. Non è né una scommessa, né una sfida, né una profezia. E' una postfezia. Già.



48 Maria Vignetti

CINQUE
DICHIARAZIONI
DI
POETICA

CHE COSA PENSANO COME SI VEDONO PERCHÈ DIPINGONO

I ROMANAÏFS

Dallos Pardo Rotunno Ruggeri Vicentini

Marinella Dallos

NOSTALGIA DI FUTURO

Non sono un'ingenua, dico. E questa è un'ingenuità, lo so. Voglio dire comunque: chi ci chiama naïfs, non ingenuamente lo fa. E' un'evaditore e vuole — disperatamente vuole — credere alla possibilità di un mondo naïf, magari ridotto soltanto al quadro appeso alla parete in casa, come il fiore all'occhiello fior di cultura non culturale... Ma io sono contro le « riserve indiane », i ghettairelli, i « paradisi perduti », l'archeologia del fiabesco, la favolosità, la fuga nell'esotico, la falsa candidezza... Non sono né « semplice » né « rustica » né « primitiva », né credo a un ritorno impossibile nella pre-natura (nella preistoria - no?). Credo fermamente e utopicamente alla poesia e quindi alla pittura potenziale del popolo, alla sua

coraggiosa autoeducazione alla visione del possibile. Quindi niente bamboleggiamenti, niente vagheggiamenti, niente disarmamenti dell'immaginazione. Le arti non sono inoffensive, non sono innocenti. Sono le armi più potenti dell'uomo. Ecco, io combatto. Nei miei quadri « ingenui » non c'è nostalgia di passato. Ma no, forse nostalgia di futuro.

Amelia Ferdo

EVASIONE? DESIDERIO DI REALTÀ

L'arte naïf è considerata arte di evasione, ma un desiderio reale dell'uomo è migliorare la vita che lo circonda. E allora?

La nostra nostalgia per la natura ci guida nel comune desiderio di fissare sensazioni, sogni e realtà.

Non è forse reale il canto dell'usignolo?

Appollaiato sul suo albero-casa, l'usignolo non smette mai di cantare anche se sa e vede che tutto intorno non cresce più il bosco di un tempo, ma una radura suburbana invasa dalle immondizie. E non è che con questo il suo cantare diventi una mesta elegia in omaggio di un passato travolto dall'industrializzazione e dall'inquinamento. Al contrario, la capacità di sopravvivenza e di gioia di noi esseri viventi è tanta che sapremo ricreare forme d'espressione altrettanto nuove e altrettanto fresche come in passato, al di sopra di ogni barbosia lamentazione sulla « catastrofe ecologica ».

All'imboccatura di una fogna ho visto spuntare il capelvenere: non era del solito colore, verde tenero intenso: era rosso-verde, ancora più bello.

Graciolina Rotundo

MORE E CONGENIALITÀ

A qualcuno, che una volta mi chiese della Bassa Padana ch'io dipingo sempre nei miei quadri, risposi parlando



I Romanelli

d'amore per i luoghi della mia adolescenza. Ripensandoci meglio, ora ho capito che la dipingo non solo per amore, ma perché la Bassa Padana è la parte di mondo che più mi è congeniale. Per la quadratura del suo cielo, per la quadratura della sua terra, ma soprattutto per la quadratura delle teste degli uomini che — con le loro braccia — hanno fatto così come hanno voluto la Bassa Padana.

Sono nata a Modena, da famiglia emiliana da sempre, ed in Emilia sono vissuta sino a vent'anni, quando mi sono trasferita in Toscana, e poi da lì a Roma dove vivo tuttora con marito e figlie. In casa mia si era sempre dipinto. Il mio bisnonno e nonno paterni, mio padre erano tutti appassionati di pittura e pittori a loro volta, anche se diletanti. Io, no, capii fin da quando mi comprai i colori nel 1963 che, sì, per me dipingere era un diletto, ma che doveva diventare un lavoro. Comunque era la gioia che mi procurava il farlo, che più mi spingeva a dipingere ed oggi la pittura è con la mia famiglia il mio più grande amore. 51

Non avevo mai pensato a che tipo di pittura esistente potesse accostarsi quella che io facevo, e quando Zavattini mi disse che ero una naïve, ne fui quasi sorpresa. Mi piacevano gli artisti naïfs, tutti gli artisti veri in genere, ma non mi ero mai posta alcun problema, considerando il mio, un lavoro privato. Ma quando mi accorsi che i miei quadri destavano negli altri delle reazioni ed anche emozioni, capii che questo era molto importante, non solo per me, ma per quel lavoro in genere.

Dipingo ricordi. Dal vero non saprei fare niente di veramente mio, mentre la campagna della Barro, in cui ho vissuto, le famiglie di contadini che ho amato, il loro vario e sempre uguale lavoro li potrei dipingere in mille quadri. E non solo per nostalgia di infanzia, ma perché l'Emilia è la più viva fra tutte le terre e la più impastata dalla mano e dalla testa dell'uomo.





Alfredo Ruggeri

Alfredo Ruggeri

VEDERE IL MEGLIO

Ho sentito sempre in me un gusto particolare per la arte figurativa. Bastava ch'io vedessi un tramonto o un calendario (o una bella donna) perché mi fermassi a guardare, con un piacere infinito, per vedere il meglio di quanto esprimessero, ciò mi dava una serenità tale da farmi dimenticare, almeno per un pò tutte le brutture che circondano i nostri giorni. Una volta provai a dipingere Venti anni fa. E oggi continuo con la passione di sempre, cercando di fare del mio meglio.

Maria Vicentini

UNA BANDERILLA, ECCO...

La pittura è come la vita, è una cosa che non succederà tutti i giorni. E poi, è ancora come la vita è un aspetto vivace dell'esistenza. Cioè, la vita è una «finta» nell'eternità del tempo, come la pittura è una «finta» nella vita. Un'apparizione insinuante, una «banderilla». Questo, in termini di arena. La gente prende parte, pensa, pover'uomo, povera bestia. Io prendo parte per l'uno e per l'altro, e io lavoro.

ANATOLE JAKOVSKI

parla di

MARINKA DALLOS

VISIONI
DI UN MONDO
MIGLIORE

Come si diventa pittore?

Perché si dipinge?

Per chi?

Questi problemi già sufficientemente imbarazzanti per ciò che concerne la grande maggioranza dei pittori quali che essi siano, figurativi o astratti, restano praticamente senza risposta quando li si propone a proposito dei pittori detti « Naifs ».

In effetti, se per gli altri l'esercizio della pittura è prima di tutto un mestiere, con tutto ciò che questa parola comporta come sicurezza e possibilità materiali — per apprendere questo mestiere così come per profittarne — non offre niente di simile, ahimé, ai poveri pittori naïfs. I primi fanno parte integrante della società, mentre i secondi, al contrario, per lo meno fino a questi ultimi tempi — e neppure! — non sono che franchi-tiratori, paria, parenti poveri, se non sono più semplicemente « gli indesiderabili ». Un pò come se fossero volgari guaritori o praticoni di medicina nei confronti di medici garantiti da diplomi e lauree. Del resto, i « veri » pittori si comportano verso i naïfs proprio come questi « veri » medici, cercando di eliminare con tutti i mezzi la loro concorrenza, giudicata

pericolosa. Ed è già tanto che non li perseguitino per esercizio illegale della pittura.

Così, è a causa di tutto questo che per lungo tempo si è creduto che i naïfs si divertivano col pennello, la domenica, come tanti altri si divertono con i cacciavite e le prese di corrente...

E' stato a poco a poco, man mano che si cominciava a conoscere un pò meglio il problema della pittura naïve, che si è finito per capire che, invece di un « hobby » futile o d'un passatempo qualsiasi, si trattava piuttosto di una necessità o, meglio, di un impegno irreversibile e profondo, di qualche cosa che, non solamente li aiutava a vivere, ristabilendo il loro equilibrio psichico, fisico e mentale, ma si trattava ugualmente di una rivelazione d'un potere segreto dell'uomo, rannicchiato, a loro insaputa, nei sottosuoli dell'inconscio. In breve, si trattava del potere del tramaturgo, del dono di creare per così dire dal nulla, senza avere appreso nulla, e senza dovere niente a nessuno. Così che, tutto il senso della loro vita si giocava su qualche immagine, se non su qualche pennellata. Perché era più forte di loro. Perché non potevano fare altrimenti.

E' per questo che la maggior parte dei pittori naïfs non sono osservatori attenti del mondo che li circonda, ma lo sono piuttosto di ciò che li abita. Di ciò che li ossessiona e di ciò che li possiede. Schiavi dei loro sogni e dei loro desideri senza fine...

Spesso sono dunque *visioni di un mondo migliore*, i riflessi della natura ancora non polluta, ricordi del « buon vecchio tempo antico » che si trasformano istantaneamente in altrettanti Paradisi Perduti, osservati, vissuti già, chissà, durante i verdi anni della loro adolescenza, e ritrovati più tardi, grazie al loro lavoro. E altre volte sono « *altrove* » mai visti, fantasmagorie, paesaggi di nessun posto al mondo, popolati da essere strani e sconosciuti, tra la veglia e il sonno, al limite del sogno e della realtà.

Ora, questo dono o questa grazia, chiamatela come volete, non è così diffusa come si crede, al contrario, nonostante le pseudo-argomentazioni dei detrattori patentati



Marinka Dalhoz

della pittura naïve. Questa grazia non sceglie che rari eletti, a conti fatti, senza tener conto nè del sesso, nè dell'età, nè della nazionalità, nè del grado di cultura e ancora meno della condizione sociale.

Ecco, Marinka Dallos è una di questi eletti. E come! Ella si è rivelata vincente fin dal suo primo « colpo di dadi », pardon, fin dal compimento del suo primo quadro.

E' a causa della sua condizione particolare di fiore trapiantato, situato fra due civiltà, fra due cieli e due luci? E' dal loro confronto o dal loro conflitto, secondo i casi, che è nato questo sguardo luminoso ma intenerito, che non si attarda del resto che su ciò che è bello, questo bello che lei fa splendere, per colmo di grazia, e parafrasando il verso di Paul Eluard, di una sola carezza?

Che importa? Coltivata, colta, conoscitrice profonda della bellezza della parola, per esempio, dato il suo primo mestiere di traduttrice e giornalista, niente la predisponneva, in verità, a prima vista, a una certa *naïveté*, appannaggio di esseri semplici, primitivi, si direbbe, sempre per stare a quegli stessi detrattori. Ma ciò non ha impedito che ella abbia ritrovato di colpo, non si sa troppo come, veramente, e questa freschezza e questa purezza, e questa visione ingenua, tutte cose che, appunto, non si imparano non si imitano. Nella sua pittura infatti, come in quella di qualche altro pittore naïf degno di questo nome, quelle visioni sembrano sgorgare dal fondo delle età, da un fondo comune dell'umanità. Zampillano, questa è la forza della verità, non da un pozzo, ma da una fontana di Giovinezza.

C'è da credere che queste forme e questi colori, cioè gli archetipi della nostra visione, si fanno veicolare, senza che lo sappiamo, nei nostri geni e cromosomi da secolo in secolo, da generazione in generazione, fino a che il caso o una necessità, di cui ignoriamo ancora le leggi, un bel giorno li fanno sgorgare e sbocciare.

Ed è in questo che risiede uno dei miracoli della pittura naïve!

Non c'è niente di stupefacente nel fatto che, i primi soggetti dei suoi primi quadri, Marinka li abbia estratti

58 dai ricordi del suo paese natale, l'Ungheria, e all'occor-

tenza, nei costumi, nelle abitudini, nelle usanze del suo paese e che questi si siano stampati per sempre nella sua giovane retina. Mai, mai il sole rischiara il mondo così luminosamente come fra i dieci e i vent'anni!

E' curioso, la regione dove Marinka è nata, giustamente rinomata per la ricchezza del suo folklore, si trova quasi per caso, presso l'altra riva della frontiera, della Podravina jugoslavia, dunque della famosa Hlebina, la culla della pittura naïve di questo paese.

E allora erano matrimoni, danze, lavori nei campi, senza dimenticare ogni altra specie di avvenimenti della vita di villaggi in via di mutazioni, minacciati come dappertutto, del resto, dall'oblio e che bisognava trattenere, fissare a ogni costo. Prima che non fosse, che non sia troppo tardi...

Di fronte alla meccanizzazione accelerata della nostra esistenza, di fronte alla robotizzazione quasi totale delle nostre arti e alla disumanizzazione del nostro comportamento, tutto accade, di conseguenza, come se la pittura naïve in generale e quella di Marinka Dallos in particolare servissero da antidoto, come una specie di antitossina destinata a combattere i loro mistari. Marinka porta dunque ai cittadini alienati dal loro lavoro, che non si appartengono più o quasi, un po' d'aria pura e di sole, questo clima di libertà e di vacanze cui essi sognano e tutti gli undici mesi sui dodici... Il suo successo proviene dunque da questo regalo che ella fa agli uomini. Non cercatelo altrove.

E poi, sfogliando il suo così esaltante album d'immagini del passato futuro, Marinka Dallos si è resa conto all'improvviso che la vita era comunque qui, simile e differente, e che Roma dove lei risiede, così come qualche altra città italiana che lei ha conosciuto nei suoi viaggi, erano non meno degne del suo interesse, a condizione di portarvi uno sguardo uguale a quell'altro suo sguardo interiore, guidato dalla stessa simpatia selettiva. Bastava scacciarle così come si setacciano le pepite nelle chiuse dei torrenti... Ed è proprio ciò che Marinka Dallos ha fatto, con sicurezza, senza perder tempo. Così il presente è in 59

grado di tendere la mano al passato, per non essere più che una sola cosa con il futuro: uno e indivisibile.

Ma quello che è più caratteristico senza dubbio nell'opera di Marinka, di più sintomatico, forse, chissà, non fosse che dal punto di vista della psicanalisi, è, senza contestazione possibile, la frequente presenza degli tzigani nei suoi quadri, il peso di questi uomini e di queste donne dai semi di vento che lei interroga come solo lei sa.

Qui, fra le loro variopinte *roulottes*, in mezzo alla puzza senza fine, questa pianura di invasioni a perdita di occhio, spazzata da un vento rabbioso che non cessa di trascinare via tutto, esseri, regni, razze e opere d'arte, non si tratta più di ciò che è, ma di ciò che ci supera, di ciò che ci prolunga nel tempo e nello spazio. Di ciò che resta, soprattutto. Di ciò che non vuole morire. Indistruttibile. Immutabile. Eterno, se così osiamo dire. Ciò che fa in modo che, in presenza di questi erranti, alle questioni di poco fa se ne aggiungono ancora altre, altrimenti e più gravi: chi siamo noi? Donde veniamo? Dove andiamo noi?

Comunque sia, Marinka Dallos ci porta la sua parte di saggezza e con questa risponde alle questioni che apparentemente non sono rispondibili. Perché l'amore del visibile, anche se nalf, è sempre più forte nella sua negazione, sia pure la più intelligente. Perché il nostro mondo, al crocevia, anche se dovesse morire un giorno di morte violenta, lascerà sempre, contro tutto e tutti, una traccia di questa ricerca della felicità, cioè delle impronte dei momenti felici in cui l'uomo e la natura — guardate i quadri di Marinka! — continuano ad amarsi come meglio non si può. Come se niente fosse!

Anatole Jakovsky

ANTONELLO TROMBADORI

parla di

GRAZIOLINA ROTUNNO

**LE EMOZIONI
PROFONDE
DELLA MEMORIA**

Finché si hanno delle idee (o delle ossessioni, o soltanto degli automatismi monomaniaci) che provocano il bisogno di tradursi in immagini visive, più o meno antropomorfe o naturalistiche, da riempire poi di colori, magari anche esaltanti da un certo grado di stupefatta rivelazione d'un moto autentico dell'animo, si è ancora ben lontani dall'arte della pittura.

In tal caso o si è dalle parti di quello straordinario artigianato amanuense che fu, ad esempio, tipico dei rifattori ottocenteschi di icone ortodosse di cui narra Gorki nei suoi ricordi di gioventù, o si è dalle parti del cosiddetto mondo naïf (o « ingenuo », o « candido ») del quale la recente industrializzazione e commercializzazione in serie (si pensi alla pessima fine fatta ad esempio da molti dei cosiddetti naïfs jugoslavi) ha fin troppo mostrato limiti intellettuali se non vere e proprie deficienze umane, o si è dalle parti dell'autobiografismo e del narcisismo figurativi che sono propri delle persone malate di mente, il che in nulla diminuisce il potenziale poetico contenuto nei loro indizi e nei loro furori rappresentativi, ma indica appunto che non di effettivi valori di comunicazione si tratta bensì di materiali solo potenzialmente idonei a quella comunicazione che è propria dell'arte, dove essa giunge a porsi come consapevolezza del palese (e dell'occulto), come scelta 61

creativa sulla realtà.

Graziolina Rocunno mi perdonerà il preambolo, ma, almeno per quanto mi riguarda, ella deve intenderlo come un sincero elogio del suo lavoro e come un invito a non farsi intrappolare nell'equivoco della pittura « incolta » ma « così poetica » dei cosiddetti naïfs. A mio avviso infatti Graziolina ha da tempo oltrepassato il periodo che è stato anche suo ai suoi esordi, dell'uso della tela e dei colori come pura e semplice dimostrazione di versatilità a riprodurre o a semplificare illustrativamente le cose complesse che appunto la pittura, quando è pittura, né semplifica né riproduce.

E ciò che più mi ha colpito nella pittura di Graziolina è che fin dai suoi esordi le cosiddette semplificazioni naïves erano intramazzate da isole di attonita (che non significa affatto « ingenua » né « candida ») contemplazione di un « momento » della realtà già con l'intenzione, direi con la incontenibile esigenza, di trasformarlo, attraverso l'analisi plastica e la deformazione cromatica (la esaltazione, insomma, dei valori più direttamente visuali) in una « totalità ».

E' esattamente l'inverso del processo semplificante e automatico del pittore naïf. Alludo, ad esempio, alla tela col gran sole rosso isolato nella « bassa » come l'arco solitario d'uno « stupo » buddista, nepalese o tibetano, in « un polverio di datteri che danza », come avrebbe detto Giovanni Pascoli, una frenesia, appunto, di ranzare disseminate, a partire dai primi fitti segni d'un folto di gramigna o di giunchi palustri, fino al delirante sentiero aereo delle nubi dileguate già nell'incendio dell'ora fuggente (d'alba o di ocaso?). Una tela dove il problema della intonazione e della volta plastica del colore sono presenti in quanto problema di stile per fare, come s'è detto, d'un brandello di ricordo o di ossessiva emozione infantile una totalità elaborata d'immagine figurativa, un contributo a dilatare — e non a restringere — a complicare — e non a semplificare — il campo d'azione del dipingere e la sua destinazione umana.

Di qui — e questo è un tratto specifico dello stile di Graziolina — già dal tempo in cui quella tela fu dipinta — il 1968 — quel voler essere esatta fino alla meticolosità

sità nel riferire l'interna emozione cercando la soluzione di tale decisivo problema nella scoperta e nell'approfondimento d'una adeguata materia.

Benché appena soffiata dal pennello già la materia cromatica di quella tela andava nella direzione di infittirsi, di ingranarsi come si ingranano i fili d'un ordito, di appoggiarsi sull'occhio di chi guarda aprendo a quell'occhio la strada per guardare oltre, proprio là dove ha origine il segreto nel dipingere, dove — come non accade mai ai naïfs di qualunque forza essi siano — le immagini si palesano tali da non sopportare alcuna didascalia letteraria, da non ammettere cioè altro che la loro propria esistenza espressiva.

Ecco infatti Graziolina giungere inevitabilmente con le sue tele più recenti alle soglie di questa terribile responsabilità e varcarle anche, a mio avviso, con risultati di notevole livello. Basti osservare lo splendore della tela dove sono i peti fioriti e quel loro rincorrersi e ricamarsi l'uno nell'altro, non come nelle nerie del canto *folk* ma come in un raffinato e elaborato « ricercare » d'un sonetto a rime libere e a rime interne spezzate, tibattute, sperdute, rianodate, infine, in un solo punto che si spalanca come il circolo dell'acqua sotto la perovessa concentrica d'un colpo caduto dall'alto, come il frantumarsi apparente d'un suono nell'eco, all'infinito.

Mi ha detto Graziolina che ora, dopo tanti anni di lavoro, il tempo che le occorre per « fare » un quadro è tanto, tanto più di prima. Non poteva che essere così. Per una pittrice come Graziolina la cui immaginazione deve andare tanto in profondo da rimuovere dalla memoria più antica le emozioni più autentiche, ma proprio per questo allo stato ancora autorale, non poteva non presentarsi un simile problema. Un pittore naïf si limita a riprodurre (e se ne bea) l'autora dialettale che gli brilla nella fantasia. Una pittrice cerca di fare di quell'autora una luce matura, una lingua non soltanto ricca di parole ma capace di inventarne di nuove, senza che esse risolino stampanate o paradossali. Cerca di dipingere.

Graziolina Rotunno è al lavoro in questa direzione.

Antonio Trumbadori



Генерал Никитин

JACOPO RECUPERO

parla di

ALFREDO RUGGERI

UNA AUSTERA
E GRANDIOSA
SOLENNITÀ

Si constata, oggi, da più parti, come la pittura naïve sia divenuta una moda — lo provano ampiamente il proliferare di naïfs e le molteplici manifestazioni che il mercato particolarmente attento agli orientamenti del gusto, promuove — e, come tale, si sta ancora commercializzando fino a perdere quel suo fascino di fatto genuino e spontaneo.

D'altra parte, è ben vero che pochi di questi pittori sanno resistere al contraccolpo della scoperta, con tutte le conseguenze che essa si porta dietro: si esercita, infatti, quasi una forma di violenza su di loro, traendoli fuori dal segreto mondo di immagini, in cui si dimenticano, ed esponendoli ai rischi di una notorietà sempre pericolosa per la più autentica estrinsecazione della loro personalità.

Ma se risponde a verità siffatta considerazione, altrettanto certo che il successo non sia sempre traumatico e non alteri la felice vena creatrice di quanti, tra questi candidi, posseggano sincere qualità poetiche.

Essi operano, infatti, prima di tutto per se stessi, come spinti da una ineluttabile necessità, e nulla, successo o insuccesso, può distoglierli dalla loro volontà di creare forme.

Così è per Alfredo Ruggeri, anche se oggi, finalmente, lavora in un vero studio, arroccato in una torre medioevale presso il Foro Traiano, invece che piegato sul tavolo di 65.

cucina della sua casa, come per anni ha fatto: la sua pittura è rimasta fedele a quell'istintivo impulso, che lo spinse la prima volta a dipingere.

Un'opera la sua, che, dalle più antiche prove fino alle recentissime, si distingue nel panorama della pittura naïve italiana per una « certa grandiosità », una solennità quasi austera, che la esclude dalla gioiosa festa cromatica più consueta a questo tipo d'arte.

L'impianto dell'immagine possiede il senso del monumentale, che le deriva dal largo respiro delle sue vedute, inquadrare tra le quinte brune degli alberi: i paesaggi si espandono in una spaziosità aperta, la cui luminosità si esalta per effetto del vivo contrasto tra gli squarci di natura o di paesi, violentemente inondati di chiarissima luce, e le dense ombre della vegetazione che li inquadra.

Il candore di quest'arte non è affidato a una eccessiva nitidezza d'esecuzione, all'analisi scrupolosa d'ogni più piccolo particolare; ma nasce dall'ordine compositivo, dalla limpidezza dell'elemento cromatico, raffinatissimo e di straordinaria risonanza tonale, da taluni felici arbitri nei rapporti proporzionali e prospettici, che trasferiscono la realtà in una immagine nuova e inedita, espressione d'una dolce malinconia, nonostante la luce meridiana, il chiarore degli spazi paesistici, la smagliantezza dei cieli limpidi.

Giuseppe Recupero

ALBERTO BEVILACQUA

parla di

MARIA VICENTINI

DEFORMAZIONE
ALLEGORICA
DEL VISIBILE

Il caso di Maria Vicentini è singolare già nel procedimento creativo, e vorrei usare — senza essere frainteso — l'aggettivo *borghe*se per il suo talento naïf. *Borghese* nel senso che i richiami da cui è dominata la sua pittura, anziché nascere dal sottosuolo incolto da cui in genere trae la sua linea visionaria e anarchica il naïf per eccellenza o per schema, scaturisce da una tensione colta. Così l'artista non è, in partenza, di un gradino sotto alla realtà che evoca o aggredisce, ma le sta alla pari; e il fiuto misterioso, ancestrale che lo porta alla deformazione allegorica del visibile, contiene una carica di egocentrismo distruttivo (anche là dove sembra imperare la fiaba, o meglio, il *fétisme*) che si giustifica, anzitutto, come rifiuto delle strutture borghesi. Il discorso su M.V., coscienza in bilico sul filo di una contraddizione che non è razionale di un'incertezza vitale che è fine a sé stessa, non frutto di lotte moralistiche, andrebbe approfondito, lungo le strade di un sondaggio psicoanalitico che magari ci rimanderebbe all'«io dissociato», all'«io diviso» di un Laing. Qui non ci resta che lo spazio per assecondare un fascino, anche implicito alla materia pittorica, che ci trasmette, con il suo illusionismo, al colpo d'occhio. Di questo potere attraente, Maria Vicentini si serve per alterare i contorni del mondo dell'uomo; così come 67

lo vorrebbe affinché la sua inquietudine da « buon selvaggio dentro il tunnel della tecnologia, dentro lo schema delle leggi », potesse placarsi in colori da carillon, o nel gaio respiro di piazze che avrebbero procurato l'estrema felicità di un Thomas Hardy.

Alberto Bevilacqua



Maria Vicentini

PAOLO PARDO

parla di

AMELIA PARDO

IL DINAMISMO
FUTURANTE
DEL POPOLO



Amelia Pardo

Ci ho pensato bene: il fatto che Amelia Pardo è mia moglie non è motivo sufficiente per non occuparmi di lei in uno scritto destinato al pubblico. Un marito che scrive il profilo artistico della moglie è un caso di costume abbastanza raro, riservato solo ai mafiosi, o agli angeli. Io mi metto fra gli angeli.

Si sa che un giudizio salomonico, in circostanze come questa, è falsato dall'affetto, ma: prima di tutto, si è mai dato nelle cose d'arte — che sono sempre cose di cuore — un verdetto onestamente spassionato? E poi, la mia esperienza di giornalista, abituato a decifrare e a smontare pezzo a pezzo l'impalcatura dei fatti, mi pone al riparo da ogni tentazione lirica.

Amelia Pardo è una naïve, così è decretato dall'apparecchio etichettatore della critica. Definizione giustissima, oltre che indispensabile, in un mondo che smania di incasellare ogni cosa (tanto è vera che i naturalisti sono giunti a inventare un « genere » e una « famiglia » apposta per catalogarci dentro quello scherzo di natura che è l'ornitorinco, e i psicologi sminuzzano l'umanità in distinte fasce di Quozienti d'Intelligenza). Ma viviamo un'epoca speciale, che della etichettatura non si contenta più. Il mondo intorno a noi si trasforma (con noi dentro); si operano mutamenti torrenziali, ma sono talmente in vista che spesso non ne cogliamo la portata: come il crescere dei ragazzi. Questo accade a ogni cosa, e accade anche al genere naïf, che sta al centro di una crisi di crescita molto significativa. La pittura di Amelia Pardo mi pare un indizio tipico di questo paesaggio.

La storia del naïf è per molti aspetti la cronaca di un capovolgimento strutturale nei diritti di cittadinanza artistici. Fino a ieri la cultura da noi era amministrata da una esimia schiera ristretta di specialisti, da conventicole aristocratiche, che decidevano senza appello la scala dei valori: qua gli eletti, là i dannati, questi dovrete applaudirli, quegli altri li cesterete. Processo facilissimo in un'epoca, come l'Ottocento e la prima metà del nostro secolo, in cui lo

70 enorme maggioranza della gente, analfabeta-sottosviluppata

colonnizzata, era tenuta fuori dal commercio della cultura. Il criterio era semplice: « chi assomiglia a noi è un'artista » sentenziavano le poche grandi centrali culturali. Ma col secondo dopoguerra le carte cominciano a mescolarsi per davvero: l'ascesa dal basso verso l'alto, dal seminterrato al piano nobile avviene ovunque. Il processo democratico, il relativo abbassamento del potere dalla vetta fino ai piani intermedi, si riproduce anche nell'arte. I naïfs jugoslavi e quelli padani, contadini e negozianti, hanno questo soprattutto di interessante (a parte i valori propri della pittura): che per la prima volta si è fatto strada un modo di espressione autonomo, originale, proveniente dal basso e per nulla somigliante ai modelli di vertice.

Dopo questa grande, rivoluzionaria rottura, il naïf si afferma definitivamente — è un segno dei tempi — come fatto sociale prima ancora che culturale: il mondo impara che si possono scoprire tesori tra la « gente semplice », tra i « pittori della domenica ».

Ma eccoci al punto, che rende tipica la nuova ondata del naïf, l'ondata del dinamismo naïf, di cui Amelia Pardo fa parte.

Esiste davvero questa decantata *ingenuità* o *naïveté* popolare? L'uomo della strada è davvero così « semplice » e genuino che ogni oggetto di arte uscito dalle sue mani porti il marchio di una schiettezza nativa? Certo no: la estetica popolare — per esempio nelle processioni e feste, negli addobbi ecc. — è altrettanto complicata e oscura quanto quella dei vertici bizantini delle accademie; ed è altrettanto culturalmente condizionata.

Conquistato il sacrosanto diritto di cittadinanza con uno sterminato pullulare di lavori naïfs, non si è però raggiunta con la stessa facilità l'intima scienza dell'arte. Di qui la fase di riflusso, in coincidenza con il boom consumistico e i conseguenti timori ecologici; ne esce fuori un naïf di maniera, spesso idillico, bamboleggiante, evasivo, ridotto a una lamentazione per la Natura « violata » dalla industria, per il Folk deturpato dalla plastica.

In questo momento delicatissimo dell'evoluzione naïf 71

si colloca l'opera di Amelia Pardo. Nell'arco di 15 anni, essa ha rifatto per proprio conto, quasi sempre inconsciamente, le tappe di quel naïf che intende rinnovarsi ed è perciò il solo valido. Prima fase: la giovane e poco notta pittrice che ha imparato il mestiere da sola è accolta benignamente dal vertice ufficiale, sedotto dai valori formali dei suoi dipinti: paesaggi di Russia e d'Italia trasognati ma sorprendenti per sottili, smaltati giochi luce-colore. Nella seconda fase o maniera l'artista ardisce proporre un proprio modo di espressione naïf, non più mutuato dai modelli che le scendono dal piano nobile: e sono una Leningrado dai canali e dai cieli vibranti di presagi dinamici, una Roma e una Palermo che si contorcono sotto la crosta barocca, sono Fontanoni dell'Acqua Paola ove si abbeverano elefanti pensosi (un'intuizione del nuovo rimescolio di carte che scuote il nostro mondo).

E infine, il terzo modo, il più recente. I dipinti di vaste dimensioni (come « Le armi » e « I cinque grandi ») sono il campo di vorticoose forze avvolgenti, che interpretano nel dinamismo della composizione la complessità e la drammaticità del nostro mondo, irto di conflitti. Dall'incantato paesaggio naïf dei primi tempi Amelia Pardo tocca ora le soglie di una pittura naïve del tutto diversa, quasi tragica.

Questo sentire la complessità e vastità del mondo di oggi — anche in termini meramente geografici, oltre che psicologici — è però una costante nei lavori di lei. Amelia Pardo, popolana vera di origine, non si camuffa da popolana, se la vita l'ha condotta in giro da Mosca a Tashkent, da Londra a Pechino, da Phnom Penh a Helsinki, da Kuala Lumpur a Francoforte, essa non nasconde queste esperienze sotto il grembiulone da massaia tuttofare, immagine del naïf casalingo; ma ne rende a modo suo dapprima trasognata oggi tormentata testimonianza.

Paolo Pardo



Amelia Pardo

Dal villaggio di Galgamácsa

JULI DADAS CRONISTA NAÏVE DI UN'EPOPEA CONTADINA

Un ritratto di

Domokos MOLDOVÁN

critico d'arte e cineasta ungherese

Domokos Moldován è un critico d'arte e un cineasta. Ha scritto di Juli Dadas e l'ha cinematografato in un cortometraggio che ha fatto il giro di tutta l'Ungheria e non soltanto, facendo meglio conoscere l'opera e la vita di questa grande pittrice naïve, contadina socialista, futurista nuova pittora. Il cinema comincia, o continua?, così a «documentare» la crescita di carriere figure artistiche, quasi inclassificabili, nominando tutti (troppi?) i punti di riferimento. Così, dopo i documentari di Miklós Gárdonyi su Gobbiuzzi e Marinka Dálos (semplicemente intitolato «Marinka»), si annunciano ora i film di Renza Margonari sulla pittrice naïve (una specie di saggio di critica d'arte cinematografica), e le «puntate televisive» di Gleuco Pellegrini (lo abbiamo visto a Luzzara, a cavallo dell'anno, lavorare per giorni attorno ai quadri nati della Mostra '73), giornaliare con la troupe per tutta la Italia e finire, nella sala personale di Marinka Dálos, mentre riprendeva, partendo dal quadro intitolato «La danza

Del «noce» un balletto vero e proprio, nell'anch'essa, che lo illustrava. Ma lo rivedremo presto sul piccolo schermo. Intanto immaginiamo anche il «cinema nall», perché no?

A una sessantina di chilometri soltanto da Budapest, fra le colline di Gódolló, si trova il villaggio di Galgamácsa, dove vive Madame Vankò, nata Juli Dudàs, che è l'artista contadina conosciuta forse in tutta l'Ungheria.

Juli è nata da genitori già maturi, il 6 gennaio, cioè il giorno dell'Epifania, nel 1919. Discendente da una lunga linea ascendente di pastori, suo padre, Ferenc Dudàs, godeva nel villaggio di una reputazione di guaritore empirico.



Juli Dudàs insieme con Marinka Dalfos nella casa della famiglia Vankò a Galgamácsa: le due pittrici naïves, tra l'altro della stessa regione — Nógrad — sono amiche e si scambiano esperienze e «questioni».

un pò stregone. Sua figlia sembra aver ereditato da lui la forza di carattere e la sua fede ingenua (naïve, ma sì) nelle proprie energie.

Ciò che Juli Dudàs dipinge e disegna sono questi ricordi di avvenimenti vissuti nella sua infanzia, e sono anche i costumi e le tradizioni più tipiche del suo villaggio, così che la sua arte fa di lei la cronista più autentica della vita del piccolo villaggio di Galgamácsa. Il disegno e la pittura non sono comunque che due dei molteplici mezzi di espressione di cui dispone questa donna che ha tante cose da dire e che le dice in tante maniere, poichè canta, danza, racconta storie, ricama e improvvisa volentieri piccole poesie.

Succede, di tanto in tanto, che si vedano sorgere, nel seno di piccole collettività contadine, individui dotati di un notevole talento, che vivono e si esprimono con la sicurezza degli « iniziati » o dei profeti del tempo scomparso e di cui ogni atto prende, esteriorizzandosi, una qualità artistica spontanea e forte. Juli Dudàs è di questa umanità qui.

I suoi quadri, che evocano l'antico paganesimo degli ungheresi, mettono in luce i segreti più profondi dell'anima contadina. Il quadro che si intitola « Le guaritrici » rappresenta una scena di esorcismo superstizioso contro il malocchio. Un altro suo quadro rappresenta il combattimento di « Tori magici ». Il più drammatico di tutti è senza dubbio la sua « Estasi di colei che vede i morti ».

Juli ha anche una serie di disegni che rappresentano l'agonizzante, con donne in preghiera al suo capezzale, poi la scena della morte, infine « La calata della bara ». La composizione dei suoi disegni e delle sue pitture denuncia un talento autentico e un senso acuto della drammaticità. Juli del resto non si limita a rappresentare i suoi personaggi in atteggiamenti caratteristici, Juli li fa anche parlare, per mezzo di filatteri simili a quelli che si vedono su certi quadri del Medio Evo.

Nel 1966, Juli Dudàs fu invitata da due architetti a realizzare una grande pittura murale per l'Hotel Marina di Balatonfüred, sulle rive del Lago Balaton. Questa importante ordinazione le fece un grande piacere ma le causò



• La preparazione della sedia di Santa Lucia nella filatrice • di Juli Dudas.

anche una serie di tormenti. Ella si rese bruscamente conto di non aver disegnato o dipinto fino ad allora che su fogli in-quarto, con matite di colori o ad acquarello, mentre le dimensioni della pittura murale esigevano figure di grandezza quasi naturale. Presa da paura, cominciò allora a campire sui muri della sua cucina una scena popolata di figure ben più grandi del « naturale ». E fu stupefatta nel constatare che andava a meraviglia, senza esigere sforzi particolari. E così completò, nel corso dell'estate '69, la serie di otto pannelli in legno di sei metri per uno che ornano attualmente la grande sala da pranzo dell'Hotel Marina di Balatonfüred, per la gioia visuale degli operai e dei contadini, così come di tutti gli ungheresi che, passando le vacanze al Balaton, non mancano di andare a vedere « la pittrice naïve ».

L'opera di Juli Dudas, dai suoi disegni dell'infanzia 77

agli otto pannelli, forma oggi un tutto coerente, esce da un « libro di immagini » ricco di pagine liriche e di passaggi narrativi, di episodi tragici e di racconti comici. Sono, le illustrazioni di un'opera naïve che non è stata mai scritta ma non è per questo meno viva e duratura.

Moldovân Domokos



Rina Neel. Vita non inquinata

Una violenta polemica
contro
le manipolazioni e
lo sfruttamento del
« fenomeno naïf »

NAÏF-FURBIF SUPERPRIMITIVI E ALTERAZIONE MULTIPLA

Maria De Giorgi

intervista

ARSEN POHRIBNY

Arsen Pohribny è un po' l'anti, per definizione. L'anti-critica della pittura naïf e per esempio, ciò uno di quei saggiisti ed operatori culturali che hanno promosso e difeso le potenzialità della pittura naïve contro i silenzi e i mistificatori. Per questo, il saggista cosidonaccio (ma forse potremmo meglio chiamarlo « europeo » o « planetario ») si rivolge in questa polemicissima intervista anche al Papa dei Naïfs perché si servi della sua autorità per contribuire alla lotta contro la mistificazione che minaccia la stessa crescita della nuova pittura. Non per questo chiameremo Pohribny l'anti-Papa dei Naïfs, ci mancherebbe. Ma certo Pohribny, uno storico dell'Arte che ha propugnato, con una serie di mostre e di cataloghi — specialmente con le rassegne « I e II Incontro con i pittori primitivi » — la no 79

cerca di operare una differenziazione nel campo della pittura naïve, si presenta come l'antiscopo critico all'interno della « contro » « l'alterazione » scegliendo la polemica militante dalla parte dei naïfs piuttosto che la difesa allarmata degli sviluppi. Quale sia l'atteggiamento più urgente — se la polemica interna o la difesa esterna — sarà il lettore e l'amico della pittura naïve a giudicarlo, magari dopo aver discusso con queste « corte » grête » delle critiche non-naïve della pittura ancora-naïve. La studiosa Marie-Jole De Giorgi, che ha intervistato Aracée Polakibny a Milano, la ha ben provocata con le sue acute questioni. C'è da ringraziarla per la sua audacia, e rinviare a stimolare l'irritazione critica dello storico dell'arte (non più innamorato che ci sia dell'arte « primitiva » naïve e fantasica (non per nulla Polakibny è l'animatore della Fondazione PRINAF per la diffusione, appunto, dell'arte primitiva, naïve e fantasica, a Firenze, a Settimello, a Guastalla, Torino e Milano) il punto che questa intervista le si potrebbe considerare come un intervento di provocazione discutatoria su una ideale tavola rotonda in cui gli stiletto critici non siano nascosti, sotto le stuoie. Premiamola noi per ciò. E rispondiamo...

DE GIORGI: *Le cattive lingue vanno dicendo che, nella pittura naïve, tu sostieni principalmente i superprimitivi.*

POLAKIBNY: La parola « superprimitivo » non mi va giù affatto. Però quel pettegolezzo non ha del tutto torto: preferisco un pugno di autentici primitivi a una corrente artistica — sì, proprio un *ismo*, per esempio i neodidilici come Epple, Barka, Maiolo e tanti altri, sulla cui qualità formale non ci sono dubbi. Ma davanti ai dipinti della massa dei dilettanti, che congiunturalmente masticano la maniera « alla naïve », mi viene veramente la nausea. E' poi così strano tutto ciò? Ti faccio un esempio analogo, riferito alla scultura negra: se potessi scegliere tra l'originale della Mascheta Scimmia o un antico idolo di Dogon e le sculture per i turisti, che si possono competare nei pressi dell'aeroporto di Dakar come al Mercatino delle Pulci, non preferiresti forse le prime? E guarda invece come succede esattamente il contrario nel campo della cosiddetta arte naïve, dove molta gente s'accontenta del succedaneo « turistico », molto lodato e magari premiato. C'è bisogno di impegnarsi per la difesa del genuino, del primitivo, io dico.

DE GIORGI: *Perché hai parlato della « cosiddetta » arte naïve? C'è qualcosa che non va nel termine?*

sempre usata piuttosto allegoricamente — come, per esempio, anche il termine « cubismo » — ancora va, ma solo per inerzia. Dico « cosiddetta » perché l'etichetta « naïve » s'attacca oggi a un sacco dentro cui si butta di tutto, dallo espressionismo volgare fino al quasi-surrealismo, dalle vedute dal disegno goffo fino alla pittura dei contadini, in prevalenza assai virtuosa, dalla *folk-art* dei comici e dei *mass-medias* applicati fino all'illustrazione per bambini. Questi, che sono frutti di una cultura popolare, si trovano in quel sacco insieme ai quadri artistici dei *neoidillici* e alle confessioni naïves autentiche (che devo, fino a che non sarà chiarita la terminologia, chiamare *primitive*), sebbene abbiano con i primi assai poco in comune. Così oggi si presentano sotto un'unica denominazione fenomeni contrastanti, sia dal punto di vista spirituale che fenomenologico, oltre che di generazione.

DE GIORGI: *Proviamo allora a superare questa difficoltà per un'altra strada. Da storico d'arte, tu che definizione potresti dare all'arte naïve?*

POIERIANY: Una definizione deve indicare lo specifico. Ma ciò nel caso nostro, non è possibile per varie ragioni. Prima di tutto, ci manca il linguaggio comune, cioè una terminologia obbligatoria. Non dimentichiamo, infatti, che la letteratura e i commentari sulla pittura naïve sono prevalentemente dominio della saggistica e di certe impressioni liriche, mentre la partecipazione dell'analisi scientifica rimane scarsa. La seconda causa l'abbiamo già accennata. Non si tratta tanto, però, della quantità di tendenze e delle centinaia di pittori che il boom degli ultimi anni ha portato, ma di questo, che sono fenomeni *antagonistici*. Non credo che si potrebbe escogitare una definizione ragionevole nella quale far entrare un Rovesti come un Prato, una Andruszkiewica come un Norberto, un Bois-Vives come un Berckwitz, uno Skurjeni come un Petranovic-Rvat, per segnalare certe polarità di evidente livello artistico. C'è una differenza essenziale tra l'immaginazione primitiva che s'esprime spontaneamente sorgendo dalla necessità interna, da una parte, e l'attitudine « naïve » con cui utilizzano le persone colte 81

per realizzare le immagini con tecnica sofisticata, dall'altra. Sarebbe utile abbandonare lo stadio del lirismo e le constatazioni troppo generiche e incominciare una revisione coerente con precisazione delle differenze. Si arriverebbe così alla definizione delle categorie (secondo i tipi) o delle tendenze della zona naïve.

C'è infine una terza causa che ci impedisce una chiara comprensione e formulazione: tutta questa zona è adesso fortemente manipolata e soggetta a una grande alterazione multipla.

DE GIORGI. *Una grande alterazione? Pensi allo smisurato processo di crescita del fenomeno, a cui alcuni danno il benvenuto come alla vittoria della creazione popolare, mentre altri si scorgono un definitivo ritorno al realismo?*

POHLBORN. Pensavo piuttosto all'altro aspetto del fatto quantitativo. Hai notato, a proposito, quanti nuovi collezionisti e galleristi sono ossessionati dalla quantità? Nella psicosi di scoprire i nuovi talenti e di impossessarsi di loro, perdono il senso critico.

Allora, parlando di *alterazione* odierna ho pensato ad altre cose. Ancora 10-12 anni fa, la pittura naïve era qualche cosa di diverso. Un pugno di talenti singolari che stavano il segreto di qualche scrittore o artista; e di mostre se ne facevano raramente. La parola « naïve » significava il valore di una poesia istintiva e autentica. Ma, dopo il 1966, all'incirca, si è messa in moto una valanga che è andata crescendo vertiginosamente; oggi, ciò che prima era raro e prezioso è diventato spesso merce consumistica. Nella folla dei nuovi pittori venuti su con il boom nell'Europa occidentale, si stanno celando parecchi artisti di preparazione accademica; ma ben la metà sono autodidatti, senza una visione interna, senza il « proprio mondo », la cui unica capacità sta nell'imitare e variare i modelli di successo. Il pittore Ordavo chiama codesti pittori *alla naïf-furbif*. E proprio la povertà spirituale del loro quadretti noi dobbiamo ringraziare per la generale decadenza di qualità. I loro colleghi — musicanti e cantanti — si esibiscono ogni sa-

82 bato e domenica alla RAI ne « La corrida », col chiam

sottotitolo « Dilettanti allo sbaraglio ». Però, nella pittura, la stessa razza di dilettantismo già passa sotto la sigla di creatività, ed ecco i « naïfs », perfino alle collettive nazionali.

La seconda e più sostanziale parte dell'alterazione è provocata dall'incremento di decine di gallerie e centri vari, dalla nuova rete del commercio con la sua pubblicità, propaganda, ma anche insidia. Molti dei nuovi pittori « naïfs » si sono fatti contagiare dai principi anticulturali del mercato e dalla misura del danaro. Ecco allora che chi vende di più è anche artista migliore. Ma è poi vero?

DE GIORGI. Tu ti opponi dunque alla « recrudescenza della pittura e del mercato naïf »?

POHRTBY. La nuova situazione è un fatto storico-culturale, così come la massificazione del turismo e la sua industrializzazione. Ma questo non significa che dobbiamo chiudere gli occhi davanti alle negative e, sì, rovinose conseguenze che il boom ha portato, snaturamento compreso.

Fai attenzione: sia il turismo che il soggetto del nostro dibattito, hanno nobili motivazioni. Una gran parte dei quadri naïfs e pseudonâifs sono il fenomeno accompagnatore degli odierni *revivalismi*, delle nostalgie dell'antico e del buono. E oltre a ciò, trovano sostegno nell'ideologia del puro, dell'intero, nella ricerca del genuino. Si può dire che creano un *pendant* all'esodo dalle « carceri » della tecnica urbana, che si svolge ogni weekend, ogni *fetta*. Ma, d'altra parte, queste dipinte fughe nell'arcadia perduta, queste illusioni di candido, di primitivo, di rurale, sono diventate non solo oggetto di speculazione, ma di sostituzione, con surrogati a prezzi di *dumping*. E siamo arrivati così alla principale causa dell'alterazione della pittura naïve. La sua tragicommedia consiste nel fatto che è stata lanciata come moda al tempo del consumismo più spinto, che si è adeguata al suo spirito di superficialità e al costume dello spreco, che, infine, è stata pestata dal mercato e reclamizzata e manipolata da una pubblicitaria sensazionale. Il mercato e la pubblicitaria, invece di servire da canali, hanno determinato il gioco con le sue regole anticulturali: ecco la chiave 83.

per spiegare le molte anomalie. La psicosi del guadagno e una diabolica insinuazione di boria hanno trascinato parecchi talenti su vie fasulle e hanno allettato la marmaglia dei dilettanti. La caccia al successo, sollecitata dai reportages illustrati, dagli *shows* televisivi, dai premi e dai verdeti delle giurie, ha creato nuovi campioni. Ogni successo è convertibile in una maggiorazione di prezzi, e la catena dei successi si può artefare. Per l'Italia, rimane determinante la scalata fatta dagli speculatori con i quadri di Ligabue, che rimane il massimo esempio per tutte le operazioni simili. « Cui prodest? », s'impone la domanda, anche quando seguiamo il comportamento dei premiati. Molti pittori popolari (bravi managers di se stessi) non rifiutano di presentarsi nel nuovo ruolo di « Papillon » che dipinge, oppure il concadino miracoloso e celebre nel ruolo di *star*, che ha bisogno di riflettori, di scandaletti, di reclame perpetua, di applausi da un pubblico sempre nuovo.

E a proposito di questo pubblico, che nel gioco in questione ha la parte del leone, la sua preparazione culturale si è formata sull'esperienza delle riviste illustrate, sulla bellezza dei disegni pubblicitari e dei calendari. Il suo piacere dell'immagine idealizzata e del *kitsch* si risveglia poi ancora davanti alle rappresentazioni bucoliche dei neoidillisti e davanti alle buffonerie di certi pseudonauti, i quali proprio in base a questo « nuovo » gusto hanno adottato i motivi paesani.

DE GIORDI: *Stanno sempre alle premesse dell'alterazione. Quali sono le conseguenze?*

POURABRY: Qui siamo direttamente di fronte alle conseguenze; al succedaneo odierno del *kitsch* travestito di panni pastorali. Sul mercatini di strada, oltre a certe croste degli pseudo-academici, si trovano i paesaggi edemici dei « pompieri » alla naïf, pieni di foglioline folte folte, di fiorellini altrettanto folli, e tramonti invernali alla Hlebine, magari coi laceri di galline sorpresi durante la spartizione del bottino, oppure piazzette cittadine ripopolate di chucheroni. Quadrettini del genere divertono e insieme danno

Dove sono più le tavolette tanto sofferte e senza effetto dei veri primitivi? E quante volte, ci domandiamo, la corruzione mercantile ha danneggiato la loro sfera dell'intimo, il loro mondo immaginativo? Sta di fatto che questi poeti non adattabili sono stati oggi sostituiti da produttori che hanno saputo adeguarsi ai trends attuali. Mentre il primitivo genuino prende la matita e il pennello solo quando sente la necessità di esprimersi, questo nostro produttore *deve* dipingere anche se non ne ha voglia. Lo spinge il dovere di preparare trenta quadri per una mostra, e in più arrivano i signori Tale e Talaltro per le tele già ordinate prima. Tanto è vero che i quadri dei pittori più bravi occorre prenotarli, qualche volta i clienti si accaparrano le tele non ancora dipinte o finite. Sono successi, sono pressioni esterne che portano il pittore a uno stato di gioiosa confusione e di sopravvalutazione di se stesso. E allora già inventa nuovi effetti e trucchi pittorici, già pensa a come saturare la richiesta di marine con le Sirene. La produzione



Maria Andruszkiewicz. Cristo cammina sulle acque.

deve comunque aumentare e in quel momento i meccanismi antiartistici si trasformano in pittura.

Conosciamo una schiera di buoni pittori che hanno accelerato il processo, imparando a buttare giù tutto alla prima, semplificando i mezzi e schematizzando i simboli. Questo suicidio artistico, però, conosce modi anche più crudeli. Alcuni hanno usato una produzione a catena di 6-10 motivi simili. Altri hanno inserito nella produzione i loro figli o la moglie. Che importa se i quadri risultano alterati e snaturati? Ciò che conta è che vi siano a sufficienza pezzi di pinti per essere preparati alla richiesta, firmare e incassare. In permanenza.

La pressione quantitativa della società consumistica è stata singolarmente saturata dalle cosiddette « scuole pariane », con le variazioni di temi standard e con l'imitazione delle formule dei protagonisti. Sembra un'analogia di multipli. Dopo i paesi jugoslavi, si potrebbero citare anche certi casi della Bossa Pariana. Prima alcuni nuovi nati italiani s'ispiravano ai quadri di Ceccarelli, o di Rovesti, o di Prato. Negli ultimi tempi, tanti hanno ancor più semplificato il loro compito. Alla mostra milanese « I naïfs alla scoperta di Mancoffa » si è visto un notevole gruppo di umoristi, molti dei quali scopiavano Udo Toniato. Tali Melli, F. Mora, N. Consolo hanno imitato verosimilmente le sue facili formule, ma ai raggi della popolarità toniatasca hanno voluto riscaldarsi anche Silca, Mataschina, Carassi, Kubalo, Crotti e altri. Ma quanti compratori si chiederanno se questa produzione ha ancora un briciolo di candore, se c'è almeno un pò della spontanea sorpresa poetica? Ad essi basterà che il pezzo acquistato si trovi sotto la denominazione di naïve. Ma il termine « naïve » non ha oggi altro senso che quello di un'etichetta di merce speciale.

DE GIACCA. *La denominazione « naïve » ha però conservato qualcosa del « nome » artistico. Sappiamo che quando si fa un investimento per avere in casa un « nome » per motivi di vanità o di rappresentanza, non si guarda troppo a com'è la tela.*

POISKIRKY. Lo sfruttamento del nome conosciuto, e 86 quindi del valore culturale, per mascherare certe manipola-

zioni commerciali, è diventato quasi una consuetudine. Prendiamo il « nome » Rousseau, per esempio. Durante questo anno si sono aperte le gallerie « Il Doganiere » a Viareggio e « Henri Rousseau » a Piossasco. Un mercante intraprendente della Svizzera ha fondato un élité-club di naïfs intitolato a Henri Rousseau, sotto un altissimo paticcio. Può un cliente poco esperto desiderare una garanzia più valida?

DE GIORGI: *E' possibile riassumere le metamorfosi dell'alterazione contemporanea dell'arte naïve in poche frasi?*

POHRIBNY: Citerò tre tracce generali causate dalle pressioni esterne.

1. La tendenza alla quantità, essa si traduce in accentuata frotteosità e superficialità della pittura.

2. La tendenza alla convenzionalità, che ci porta a distinguere tra due tipi di quadri: il tipo raro del modello e l'enorme produzione degli epigoni, i quali dai modelli traggono le varianti, le maniere locali o, in altri casi, internazionali. (Questa tendenza alla standardizzazione trova una eco anche nelle opere dei pittori « solidi »). Oggi esiste un accademismo di questa subcultura, e quindi una evidente contraddizione con la singolare poesia dei primitivi autentici.

3. La pittura di un pugno di primitivi autentici è rimasta emarginata ad opera dei fattori anticulturali degli anni 70, soprattutto del gusto-kitsch del nuovo pubblico. L'alterazione, insomma, che è d'origine commerciale, ha rafforzato la produzione del naïvismo programmatico ed alcune forme di surrogati.

DE GIORGI: *Una revisione generale dei fenomeni della zona « naïve » sarebbe auspicabile. Ma perché non intervengono gli estetologi e gli storici d'arte?*

POHRIBNY: Un intervento del genere non cambierebbe subito lo stato delle cose. E poi, lo constato con rammarico, molti scienziati evitano questa zona come « terreno paludoso ». Però non dobbiamo dimenticare che da qualche anno un gruppo di persone serie e alcuni musei stanno cercando di chiarire le relazioni e rivalutare i primitivi autentici come il vero epicentro della zona. In tal senso, come grande proposta culturale bisogna considerare la supermo-

stra « Die Kunst von Naiven - Themen und Beziehungen » a Monaco e poi a Zurigo, organizzata da Bihalji-Merin.

Ma, d'altra parte, una schiera di critici e scrittori, spontaneamente o consapevolmente, partecipa al gioco della speculazione di mercato, che favorisce l'odierno stato di confusione. Già per il fatto di mettere tutti in un sacco sotto l'unica denominazione di naïfs, si diventa complici di una colossale truffa, per non parlare di certe operazioni e montature fasulle.

Nella scorsa primavera, la rivista « Grazie » ci ha ricordato che a Parigi abbiamo il papà dell'arte naïve e noi ogni giorno ci convinciamo di più del potere e dell'influenza di Anatole Jakovsky. Sarebbe bello allora se usasse la sua autorità per cambiare le cose: per esempio convocando un congresso di critici, storici e conoscitori d'arte, in modo da trovare la soluzione alle domande fondamentali: quali sono, e dove, i limiti del fenomeno naïf nel corso del suo sviluppo storico? Quali considerare casi-limite e che cosa invece relegare tra le forme consimili e vicine? E, soprattutto, come sistemare la differenziazione interna? Da queste precisazioni sorgerebbero la parte semantica e terminologica. Bisognerebbe infine proclamare l'autonomia dell'ismo programmatico (che io chiamo neoidillismo), che s'ispira al naïve ma ha ormai proprie ambizioni professionali. Da un tale congresso, penso, si potrebbe partire per uscir fuori dalla confusione contemporanea.

DI GIORGI: *Hai parlato fin qui con collera e amarezza. Non si può nutrire un pò di fiducia nel prossimo sviluppo delle cose?*

POHIBNY: Nei prossimi anni l'alluvione contemporanea continuerà. Ma verranno anche tempi crudeli, quando l'arte sarà diventata inutile, e questo allora servirà a smascherare le mediocrità e i surrogati. I collezionisti riconosceranno i veri valori e svenderanno i loro errori.

DI GIORGI: *Non è una situazione troppo nera, come la vedi tu?*

POHIBNY: Qui non c'è posto per le analisi dettagliate. C'è bisogno di ammonire, piuttosto, e allora ci serve esasperare i termini del confronto.

UNA NUOVA "QUERELLE"
SULLA NON-NAÏVETÉ

dall'
all'ARTE POPOLARE
attraverso I NAÏF

From the Desk of

VITTORIO QUEREL

una polemica negazione-affermazione
della naïveté di vecchie e attuali
operazioni mercantili e culturali
che, dall'ADAMISMO alla NAÏF-ART
hanno confortato se stesse aprendo
comunque e sempre quegli spazi
nuovi dell'immaginazione e
dell'arte in cui opera per far
respirare il popolo dei naïfs
anche l'acuto discusso

Studio continuamente il muoversi del mercato delle opere dei Naïfs. Specialmente in Italia dove mi è più facile l'osservazione. Sto attento, nel modo che ritengo migliore, all'orientarsi del gusto del pubblico. Vado, evidentemente, seguendo una mia idea, sviluppando un certo ragionamento per confermare il quale (o per dichiararlo inutile) ho bisogno di documentazioni, di « perze d'appoggio », come si diceva un tempo.

Dalle notizie che ho (ma, soprattutto, da un'esperienza diretta) sono arrivato alla convinzione che, a parte una certa indiscriminata butiana provocata da gente spesso non aggiornata e, magari, deviata da rotocalchi e altre pubblicazioni (non sempre disinteressate al mercato dell'arte o più interessate a questo che ai valori effettivi dell'arte), sono arrivato — dicevo — alla convinzione che si stia svolgendo una precisa scelta nel turbolento panorama dei Naïfs: o dei cosiddetti Naïfs. Scelta che è, nel senso migliore, discriminazione. Ne stanno facendo le spese i Naïfs deteriori che, spesso, sono i più chiassosi e apparenti. La gente — mi pare — se ne è un pò scoccata. La loro invadenza e petulanza, unita ad una arrogante esosità di prezzi richiesti, li sta mettendo fuori scena. Era ora che anche il pubblico meno preparato finisse le trappole. Da una lista — che continuo ad aggiornare per mio conto e uso personale — sto avvertendo un evidente orientamento da parte dei collezionisti, degli amatori di Naïfs. Le ultime richieste riguardano pittori che, pur chiamandosi Naïfs, sono in realtà artisti popolareschi. Con le stimmate, le espressioni, le intonazioni, la tecnica talvolta artigianale di quella che è l'arte popolare.

Io ho avuto sempre dubbi sul fatto che « l'art naïve » sia una cosa a sé, nata per germinazione spontanea, d'impulso, per spinta interna, per esigenza di espressione poetica o magari onirica. Questi dubbi mi si confermarono quando volli studiare più a fondo il formarsi del « Rousseau naïf » ed ebbi l'impressione di assistere ad una operazione in cui misero accortamente le mani grossi personaggi, bravi, smalizati, anche quando erano effettivamente eccezionali artisti; 90 parlo di Picasso, di Apollinaire, di Jarry, l'autore del tuttora

valido « Ubu Roi », di alcuni avvertiti mercanti dell'epoca.

Ricordo spesso — più che altro per schiarirmi le idee — la battuta furbesca con cui Rousseau, finto ubriaco (sul finire della festa che Picasso diede nel novembre del 1908 nel suo atelier del Bateau-Lavoir) salutò il malaghegno. « Noi due siamo i più grandi artisti del tempo. Io nell'arte moderna. Tu nel genere egizio ».

Il sogno di Rousseau era sempre stato quello di poter fare il copista del Louvre (e il maestro di violino). Quando Picasso scoprì nella bottega di un rigattiere parigino un'opera dell'allora quasi sconosciuto « Doganiere », ebbe netta la sensazione di aver trovato l'uomo (o l'opera?) che faceva per lui. Il « ritratto di donna » che Picasso comperò per cinque franchi, aveva tutti gli elementi che gli sarebbero serviti per alimentare una sua polemica contro gli ultimi epigoni dell'impressionismo. Alle volte mi viene il dubbio che Rousseau sia stato « plagiato » attraverso un « abile » — magari non programmata, né direttamente voluta — azione di pressione da parte di uomini che ho già nominato.

So già che questo mio modo di ragionare solleverà ire e proteste. So anche che, andando avanti di questo passo, io potrei portare quella che altri chiamerà l'« irriverenza » di un discorso, a conclusioni che, partendo da prese di posizioni volute, saranno quasi negative per l'arte naïve. Dire ad esempio che, come Rousseau venne influenzato dagli album con animali che gli venivano abilmente sottoposti o dalle storie che Apollinaire inventava per fare di lui un personaggio dalle bellicose avventure esotiche; dire, ad esempio, che Ligabue diventa quello che è soprattutto grazie alle pressioni esercitate sul suo evanescente cervello da quell'abile persuasore occulto che fu Marino Mazzacurati; dire che Metelli fu condotto a certi aspetti della sua produzione dai consigli di Dottori, di Fatati e di De Felice; dire tante altre cose che smentiscano in parte almeno la cosiddetta « ingenuità » dei naïfs, non apparirà a qualcuno una dissacrazione veramente sacrilega? Come il dire che alla origine della cosiddetta « istintività » dei famosi jugoslavi di Hlebine e di altre zone c'è 91

il violento influsso di Krsto Hegedusic, il pittore non naïf che, forse, ha inventato tutto quel mondo « candido » oscillante tra marginali aspetti della pittura fiamminga (Hegedusic era uno studioso di Brueghel e scrisse su lui un libro che fa testo) e gli elementi meno gradevoli di popolareggi es voto, non è un orripilante oltraggio alla verità storica?

Questo, dirà qualcuno, non c'è dubbio. E mi si accuserà di essere passato all'eresia, di stare per diventare iconoclasta, che so io ancora?

Dopo più di vent'anni e più che vivo tra « Naïfs », che mi occupo di valorizzare qualcuno di questi artisti, di farne conoscere le opere, di scoprirne i segreti pensieri e gli spunti da cui sono partite le loro pittura e scultura, io debbo proprio confessare di essere sempre stato tormentato da dubbi e da remore, da problemi e, qualche momento, da rimorsi.

Forse non ho ancora le idee chiare; ma mi si sta facendo strada nella mente (che forse qualche critico accanito sostenitore della naïveté dichiarerà onnipotenza) la convinzione che non si possa parlare di un « art naïve » come qualcuno va facendo nel senso e con la volontà di stabilire che ci si trovi davanti a una forma artistica che nulla ha a che fare con il resto e che, invece, vive dentro confini suoi, precisi, invalicabili, marcati indelebili o altro che sia!

Non so ancora quale definizione adoperare per questo fenomeno che si è voluto inquadrare come « naïf ». Ne penso ancora d'essere arrivato — sia pure per mio personale uso e consumo — a una precisa chiarificazione dei miei problemi. Tuttavia comincio a credere che i Naïfs derivino da quell'arte popolare che, adesso, qualcuno vorrebbe scartare da una fondamentale formativa dell'arte dei Naïfs.

Le osservazioni che sto facendo sull'orientamento del pubblico mi stanno portando alla convinzione che il primo momento di successo dei Naïfs sia dovuto al loro legame con l'arte popolare. E mi porta anche a un'altra convinzione, specialmente adesso che — stanco e disorientato dal non dissimulato prorompere del diluvio dei Naïfs — il pubblico sta scegliendo tra di loro quelli che rispondono a certe esi-



Carmelina di Capri.

genze. Guardando alle scelte, come dicevo all'inizio, debbo dire che si torna all'arte popolare. Forse avevano ragione quegli studiosi di etnografia che nei Musei di Varsavia, o di Cracovia e anche di Belgrado, hanno testardamente difeso e impostato l'inserimento dei Naifs nel confine e nel panorama dell'arte popolare.

Adesso, se mai, sarà da studiare qualche altro fenomeno connesso allo sviluppo, più o meno autonomo dell'arte dei Naifs. Ma forse si tratta di problemi più che altro di tecnica e di materiale (o di materiali adoperati nella strutturazione dell'opera).

Qualcuno mi chiederà, a questo momento, di semplificare o di documentare questo mio ragionamento forse non del tutto preciso, senza dubbio non gradito a molti, né accetto a qualche esecutore dell'*art naïve*. Non avrei voluto farlo, attendendo il momento di aver meglio consolidato la mia idea. Tuttavia, anche per dare una certa soddisfazione a chi verrà esprimere feroci dubbi sul funzionamento di un mio sia pur discutibile punto di vista, dirò — anche ammettendo che il discorso potrebbe essere molto largo — che nella attuale alluvione dell'*art naïve* (dovuta soprattutto ai meno sinceri o addirittura agli *pseudonaifs*, ai *furbonaifs* ecc.) si salverà soltanto quella componente d'arte popolare che entra pur sempre (è sempre entrata, anche quando abilmente camuffata o volutamente scartata) come massima componente della pittura e ancor più, della scultura dei Naifs. Valga — specialmente per la scultura — il grosso esempio, la sorprendente testimonianza della produzione dei polacchi, specialmente i tte Zegidło. Tra gli italiani che, in questo periodo di turbolenza nel settore dei Naifs, citerò due dei primi nomi che mi vengono alla mente e davanti agli occhi: l'abruzzese Ciocca e il senese Bartolini. Si può dire che (specialmente il Ciocca) siano arrivati a riproporre in termini nuovi ma pur sempre e magnificamente inseriti nel filone della vera tradizione, l'arte popolare. Con quel di « naïf » che è sempre stato in essa, anche quando questa parola, ricca di poesia,

di fascino, ma anche di furbesca suggestione, non era ancora nata o perlomeno diventata di uso comune.

Un'altro elemento a favore di questa tesi, giusta o no che sia, accettabile o meno, potrebbe essere quella « *pittura dei contadini* » che adesso sta prendendo il sopravvento nel cosiddetto « *panorama dell'art naïve* ». Vorrei qui fare nomi, ma sarebbe un lungo elenco e un rubare spazio. In Italia c'è effettivamente un vero « *contadino-pittore* » anche se lui si diverte un pò a sbandierare in tutte le maniere questa sua qualifica. Tutti sanno che mi riferisco a Bruno Rovesti. Autentico artista, saldamente ancorato a sane formulazioni autototiche. In Jugoslavia, al di là dell'ormai « *abusata* » *pittura su vetro* » (che sta perdendo la sua attonita e affascinante bellezza, diventata ormai un gioco di abili tecnici, ancor più abilmente commercializzati) i « *contadini* » o *pittori* di Kovčica » si presentano con maggiore autorità di altri, con più convinta sincerità e una propria autonomia nel panorama di quello che potrà rimanere dell'art naïve (anche se si chiamerà con altro nome): cito Martin Jonas e, forse ancor più di lui (che mi pare sia già esulando dai confini della naïveté) i due fratelli Venarski.

A questo punto della mia limitatissima esemplificazione, qualcuno — forse non ingenuamente — mi chiederà: « *È la tua tanto esaltata Carmelina dove la metti?* ». Rispondo: « *Ma avete dubbi sulla popolarità dell'arte di Carmelina?* Chi, come me, l'ha seguita fin dalla nascita, dalla sua « *chiamata* » (direbbe Anacle Jakovski con maggiore autorità della mia) all'« *arte* » conosce benissimo, al di là del tipico aspetto, modo di esprimersi, aperta sincerità, umana generosità, cordialità, immediatezza di contatto, tutti elementi di una non consumata popolarità di questa pittorica caprese, quanto di « *popolare* » si possa ritrovare nell'arte di Carmelina. La scabra stesura dei fondali paesaggistici, che spesso si intravede anche in tele di quattrocentesche « *popolari* » dell'Umbria o del Veneto, quel suo vedere dall'alto ogni dettaglio dell'abitato (come nelle antiche immagini popolari della Madonna di Loreto) l'insistenza nella campitura totale 95

del quadro e nel curare che ogni tela sua « abitata al massimo », la corale festosità delle sue processioni, persino la disinvoltura con cui puntilizza — o « sintetizza » se vogliamo usare una parola che piace anche ai *designers* — la figura umana, quasi a volerne sminuire l'importanza davanti all'elemento di un paesaggio solare e mediterraneo, tutti questi aspetti, queste doti, permettetemi di dire, sono componenti di una pittura che Carmelina deriva dalla tradizione popolare: interpretata ovviamente da una artista, per di più meridionale.

Per concludere — e cercando anche di non fare torto a molta gente e di farne arrabbiare il meno possibile — dirò, anzi ribadirò, la mia convinzione che da un possibile maremoto nel settore dei Naïfs, uscirà una purificata, rinfrescata, fortificata « arte popolare ». Con buona pace di quanti vogliono ancora cercare di convincermi che l'arte naïve non ha niente a che fare con la « popolare ». Ma io ricordo che ci furono casi del genere anche in passato. Prima che Rousseau oscurasse tutti con il suo *exploit* fortemente sostenuto (forse anche voluto) da Picasso, da Apollinaire, da Jarry e dai mercanti cui accennavo, era fiorito a Parigi l'« *adamismo* ». Un « ritorno alle origini » che altri scrittori e qualche critico avevano salutato con osannanti alzabandiera. Cosa ne è rimasto? Chi se ne ricorda più?

Vittore Querol



Péter Benedek

DALLA SEZIONE
NAÏVE

della

GALLERIA
NAZIONALE
UNGHERESE

un articolo
dello storico dell'arte

IDA F. MIHALY

LA FORMA DELLA VITA NELLA PITTURA CONTADINA

*Temi, motivi e
rappresentazioni
nelle opere dei
Pittori-contadini
di talento
dagli Anni Venti e
Trenta ai nostri giorni*

L'esame dei « segni particolari », dei tipi creativi, dei temi e dei tempi dell'arte naïve ungherese, è stato facilitato efficacemente dalle mostre collettive e personali sempre più frequenti dal 1966 in poi. Sebbene la valutazione degli artisti naïfs ungheresi non sia tuttora accettata unanimemente, la loro arte ha trovato una sua particolare collocazione nella nostra storia dell'arte e nella vita artistica figurativa dei nostri giorni. Numerosi problemi attendono ancora una soluzione, e numerose questioni una chiarificazione in relazione alle loro opere. Ma sono sempre più numerosi coloro che si impegnano nell'opera di interpretazione e di analisi delle loro opere. In questa sede, io vorrei parlare soltanto dei temi e delle espressioni caratteristiche dei nostri pittori contadini.

Negli anni Venti e Trenta sono apparsi in Ungheria, sulla situazione della campagna ungherese, importanti studi. In seguito, si è sviluppato un ampio movimento intellettuale per la liquidazione della multi-centenaria arretratezza. È stato allora che l'interesse dei nostri etnografi si è rivolto verso l'attività creativa di certi contadini che uscivano dall'anonimato dell'arte popolare. Questi creatori non si limitavano alla decorazione degli oggetti d'uso, ma realizzavano opere autonome, composizioni che esprimevano personalità, ma non si distaccavano dal loro vecchio ambiente, dal mondo che li circondava. Nei loro temi infatti conservano gli usi e le tradizioni della comunità contadina. Benchè la scelta del tema, di per sé, non definisca il carattere dell'opera, essa è molto caratteristica anche nel caso dei nostri pittori contadini. Giudicando dalle loro opere dagli anni Venti-Trenta e dai loro titoli, dalle riproduzioni nei cataloghi, risulta che il loro interesse si concentrava, soprattutto, sui momenti della vita comunitaria: in primo luogo, l'uomo che lavora o che riposa nel paesaggio. Sono rare le raffigurazioni a coppie che, si ritrovano piuttosto, sugli oggetti destinati ai doni amorosi, e che appartengono piuttosto all'arte popolare. Di rado incontriamo i motivi della madre con il bambino in braccio, frequenti nei quadri di contadine rappre-



Ottó Moky-Mészáros

sentanti di superstizioni « guariatrici », in cui la madre corre con il bambino ammalato in braccio a chiedere aiuto. Preferibilmente questi quadri rappresentano piuttosto gruppi con molte figure.

Il lavoro contadino è stato elaborato più completamente da János Gajdos. Nelle sue opere figurano la piantagione primaverile, la mietitura, la vendemmia, la pannocciata, il taglio del bosco. Elek Györi ha rappresentato i lavoratori delle vigne del Tokaj, i cacciatori, i tagliatori di canne o di ghiacci sul fiume, i contadini con i carri che trasportano il ghiaccio tagliato, il contadino che ara con quattro buoi, la mandria al pascolo. Ma anche il motivo del pastore con il gregge può essere ritrovato nelle opere di molti pittori contadini.

Un altro soggetto preferito da questi pittori è costituito ancora dalla fiera, dalla massa che si riversa, curiosa, diver- 99

tita tra le tende multicolori, o la fila dei carri che all'alba si affrettano verso la fiera.

Raramente ci imbattiamo in una rappresentazione di paesaggi campestri o urbani. Il paesaggio rappresenta nella maggioranza dei casi: prati, boschi o colline di vigneti, o l'argine di fiumi serpenteggianti, popolati di figure. L'attenzione dei pittori contadini viene attirata anche dal movimento delle vie del villaggio e delle stazioni ferroviarie e dai loro veicoli. La vita contadina con i suoi modesti attributi è presente nella sua natura idilliaca, soprattutto sui quadri di Péter Benedek e András Suli. Ritroviamo invece la rappresentazione degli « interni » delle case contadine nei quadri variopinti, delicati anche nel disegno, di Péter Benedek. Anche Suli amava i letti alti, i piacevoli mobili delle « stanze pulite » delle case di campagna. I suoi « interni », ricchissimi di motivi, oltre alle rappresentazioni gioiose dei particolari, sono caratterizzati anche da una meditata strutturazione decorativa. I rapporti umani, come per esempio l'amicizia, si manifestano nel divertimento comune. L'accurata riproduzione dei vestiti, per esempio, nei quadri rappresentanti cortei nuziali, serve per l'esatta definizione dei tipi sociali: gli uomini vestiti di nero, i giovanotti dallo abbigliamento variopinto e dai copricapi decorati con il rosmarino; le donne con i fazzoletti in testa e le ragazze con la corolla accompagnano la sposa. In molte opere si vedono anche i carri colmi di cuscini e di cassepanche con la dote.

Diversi artisti si sono occupati anche della vita militare, del reclutamento, del congedo, dei soldati in marcia e degli ussari.

Nei quadri dei pittori contadini troviamo molto spesso la grandiosità dei pranzi d'onore e dei conviti solenni. La allegrezza delle filatrici è stata dipinta, con un vivace amore per la vita, soprattutto dalle contadine di Galgamácsa. Tra i grandi avvenimenti della vita umana, la morte non in senso filosofico, ma piuttosto come avvenimento sociale: funerazione e cerimonia.



Dello slovacco Martin Jonas, « I norcini »

però trovate sulla rappresentazione di gruppo, così che la composizione non può essere resa indipendentemente dai loro oggetti

La rappresentazione di Sili è additiva. Nel caso di Gyöti e di Benedek il gestire, più di rado lo sguardo fa da riferimento al rapporto tra le figure. Le contadine decoratrici, in generale, hanno una rappresentazione piatta (frontale), gli animali e gli edifici sono presentati nel loro tratti prin-

cipali, mentre la figura umana viene costruita da alcuni tratti decisi, riassuntivi.

I quadri contadini « in genere », situati in un paesaggio, sono caratterizzati dalla rappresentazione dall'alto, da vasti orizzonti, con l'uso della prospettiva centrale.

Queste considerazioni si riferiscono, naturalmente, ai pittori contadini operanti tra le due guerre mondiali. Tra i pittori naïfs, contemporanei, sono in maggioranza le piccole esistenze urbane-contadine, staccate dalle tradizioni contadine. La loro opera richiede un esame diverso.

Ida F. Mihály
storico d'arte
Galleria Nazionale Ungherese

Scultura naïve,
la « lignee » dello
jugoslavo Borde
Kreca



RACCONTO IN VERSI
E POESIE NARRANTI
DI UN LATTAIO NAÏF

IL PRIMO CILIEGIO DEL MONDO

E
LA PAROLA A
mietitori
farfalle
viole

di PIERO PECORARI

*È questo il Pecorari Pietro, o Pietro Pecorari, pittore lattai o lattaiu
pittore, o garzone bianco, metafora galattica, insomma uno di Lama Umbra
perugina che porta il latte, dipinge e scrive poesie in prosa e racconti in
versi interi («le battute messe in rima — quartette — devono restare al
lato posto, nella prosa, perché le farà rivivere lo stesso autore nel recitare
Del resto, ogni mio quadro mi diventa una poesia e ogni poesia chiede il
pennello»). Letteratura naïve dunque accanto alla pittura, e l'una spiega
l'altra, le offre una dimensione critica esplicita, inquietante anche, riconcer-
tante per altri versi, pronta a pitturamabbi o a remandini del tutto inediti.
Una cosa è certa: che le versioni letterarie della vena pittorica naïve sono
preziose per la comprensione del fenomeno. Come nel caso del pittore di
Lama, il giovane poeta-pittore.*

Questo piccolo racconto, scritto a nome di tutti i bambini, sarà intitolato: « il primo ciliegio del mondo fece felici tutti i bambini ». Nei tempi molto lontani, lontanissimi forse come le stelle, su di un bellissimo angolo del mondo, chiamato Italia, non sappiamo come madre natura fece, forse per volontà di Iddio, nasceva un ciliegio sopra una collina dell'Umbria. Era bello con tanti rami fatti a ombrello, un giorno passò un omino in bicicletta. Mentre guardava il cielo, la ruota davanti urtava contro un sasso, e lui rimproverando il mondo, con violenza andò a sbattere verso il tronco. Per qualche istante, rimase a terra, e poi si alzò. Con le mani e ginocchia, il buon ciliegio prese a cazzotti, con la bocca morsiocchiava, ma dal tronco il sangue non scappava. Il ciliegio allora piangeva, fece aih! aih! Ma cosa vuoi da me? Dimmi caro, non mi fare arrabbiare. Un'altra volta invece di guardare in alto e canticchiare, vorrei che tu sappia camminare: hai capito?

Il ciliegio, sempre fiero di se stesso, sotto il sole dorato e cielo sereno, pensava: « Senza bufera, ora viene primavera! ».

Fra non molto venne Aprile, si riempì di tanti fiori bianchi, sembrava una nube di stelle bianche. Dato il suo splendore così bello, centinaia di uccelli, api, farfalle, si gettarono sopra di lui. Pungendo i fiori senza far niente, ma lui piangeva dirottamente. Non poteva sopportare. — Sono troppi a succhiare, sono solo per il momento, ma cresceremo più di cento.

Una notte sognando, le comparve una nuvoletta bianca, lo abbracciò fortemente, dandole tante piccole goccioline di acqua, da fare cadere tutti i fiori, come tante piume al vento.

La mattina si svegliò, era lieto e felice. Maggio era vicino, con i mille campi colorati, le ciliegine facevano occholino. Passavano le ore, le piccole crescevano di giorno in giorno, sotto le foglie creavano sorrisi fra loro. Il loro carnato incominciava a farsi roseo. A questo punto il ciliegio padre, parlò a tutte le sue amate e dorate creature.

« Entro qualche giorno, per destino o volontà, la vostra piccola faccia diventerà rossa come il sangue, ma non piangete, e non temete, il mondo è come un gioco, tante bugie con poca verità. La verità è cosa sincera, sarete rosse per natura, nessuno può accusarvi, ma genuine addirittura. Fatte così belle, da tutti amate, vi dico non piangete, tra le mie foglie riposare ».

Al suo risveglio il sole, girando loro intorno, diede loro tanti baci, le ciliegie divennero tutte rosse, ma così rosse da fare innamorare! e cantando dicevan così:

Siamo nate da un solo padre
tutte rosse e vellutate
senza rimpianto a circolo tondo
facciamo felici i bimbi del mondo.

Durante un pomeriggio, il ciliegio era così contento, pensava: il mondo è tanto grande, ed io solo, solo, vorrei accontentarvi a tutti quanti, ma come farò non posso così tirare avanti!

Il giorno dell'avventura era segnato. Una cicogna volava nel cielo in cerca di cibo, si accostò al ciliegio, con il suo lungo becco troncò un ramo, esclamando: « questo è cibo quotidiano! ».

Lo avvolgeva tutto intorno, mentre volava per il mondo. Dall'alto in basso, osservava ad occhio fiero, incominciava la picchiata, era prossimo il sentiero. Lì mi fermerò — diceva la cicogna — vorrò riposare, tutte le ciliegie che ho con me, vorrò mangiare ».

Appena con le gambe toccava la terra amata, la sorprese un cacciatore, dandole una fucilata. Lei disse « questo non è niente ». Riprese il volo ferita leggermente. Con passo ridotto senza una rissa, strinse il tronco di ciliegie pensando alla ferita. Volava e rivolava, ed esclamava « il mondo è deficiente, la gente uccide, vorrebbe roba, senza fare niente ». « Dio mio » — aggiunse con saggezza — Piano piano, si allargava la ferita, arrivava la stanchezza. Allo 105

improvviso, disse « come fate, non c'è scampo in terra devo cascare ».

Piano, piano le forze perdeva. Lei, sempre zitta, se ne accorgeva. Improvvisamente arrivò il batticuore, piangendo, disse « ora come faccio ». Senza volere, cadde al centro di un villaggio. Qui per volontà abituale, c'erano tanti bimbi, con la palla, stavano a giocare. Erano tutti belli, ma tanto birichini, abbracciavano la cicogna facendole dei sorrisini. Come del resto accade in tutto il mondo, con la cicogna fecero il girotondo. Zoppicando, disse « non mi fate male, queste palline rosse, io vi dovrò donare, non sono da guerra, ma fatte per mettere in bocca, beati tutti voi e chi le tocca ».

A questo punto cessò il girotondo, i bimbi con le manine incominciavano a toccarle, in un baleno le misero in bocca, con tanta furia sapevano masticare, dicendo « sono buone, belle e rosse: fanno sognare, tutti i bimbi del mondo le dovranno mangiare ».

Appena cessarono le carezze le ciliegie erano finite, arrivavano le amarezze. Tutti arrabbiati i piccoli bambini, alla cicogna, non facevano più i sorrisini. Anzi rimproverandola con pretese, « dicci dove hai preso le ciliegie. Pensiamo ti conviene confessare, se tu ancora hai voglia di campare. Altrimenti noi protesteremo, con tanti pugni ti ammazzeremo ».

La cicogna disse « non fate questo, appena le ferite son guarite, la mia groppa, non perderà più fallo, vi porterò dal ciliegio come se fossi un cavallo ». Dopo qualche giorno era guarita, caricò tutti i bimbi in groppa, e vola, vola, con il lungo collo steso, a tutta velocità, via verso il ciliegio. Appena arrivati al vecchio tronco padre, la cicogna aggiunse « eccoci qua, ammirate, che bellezza, ce n'è in quantità. Ora vi saluto e tante cose belle, voi mangiate, io informerò anche le stelle ».

I bimbi dissero in coro, « questa non è una pianta, ma è un tesoro ». Ancora cantavano, che bello! arrampicarsi tra i suoi rami fatti a ombrello! A questo punto



Pietru. Pecorari

tutti ben piantati, con le manine facevano un gran fruscio, dicendo « mangia tu, che mangio anch'io, sono dolci zuccherate ». Anche sulle orecchie, le avevano, le avevano attaccate, creando coralli ed orecchini, ma che ragazzi birichini! « Con sorrisi a volontà, tutti i giorni saremo quà ». Il ciliegio ancora pensava, questo non è stato un sogno, ma sono utile anch'io, a questo mondo, senza tirare a nessuno inganni, che ne sarà di me nel prossimo anno ora che tutti lo sanno? Qui ci vogliono degli appelli, ecco arrivano, tanti uccelli, e con loro voglio parlare, se potessi rimediate.

Disse loro. « ascoltate beati, voi che volate, beccate le ciliegie con devozione, andate in giro in tutte le nazioni volando volando ad alta quota, a più non posso, mangiate il frutto e lasciate cadere l'osso ». L'osso dall'alto si abbassò, e cadde a terra, fra due zolle si nascose. Creando le radici, poi il germone. Crescevano ciliegi in tutte le nazioni, dal tronco bello e rotondo; nati per fare felici tutti i bimbi del mondo.

Ora tutti gli anni si rinnovano le scenate; evviva le
ciliegie e chi li ha create!

Vi saluto.

Pecorari Pietro

LA PAROLA A:

I MIETITORI

Lungo la strada con dei campicelli
la gente mieteva e cantava gli stornelli;
Ma ora è passato il tempo che fu
perché la gente non canta più?
Chi la vuol pera e chi la vuol mela.
Ma quando è notte, giornata finita
ognuno pensa alla sua vita.

LE FARFALLE

Sette farfalle intorno al castello,
con margherite dentro l'ombrello.
Sono le cose più piccole e belle,
I fiori nei prati,
in cielo le stelle
Ogni bambino impara a memoria:
questa è realtà
che poi fa storia.

LE VIOLE

Noi per natura non abbiamo il giardiniere,
la nostra madre si chiama terra ed è molto sincera,
ogni anno nasciamo annunciando la bella e dolce
[primavera.

Mentre tra l'erbe ci nascondiamo,
con il profumo la gente chiamiamo.

IL CARABINIERNAÏF DI CITTÀ DI CASTELLO

EMILIO MAGNI presenta il Pittore e

UNA POESIA DI CAPACCIONI IN DUE LUNGHI VERSI

La firma nei quadri di Torino Capaccioni, pittore naïf di Città di Castello, sono due od anche più figure di carabinieri con feluca, la divisa con le bande rosse, baffoni ed un paio di occhi, in cui l'artista si ferma sempre per narrare. Capaccioni è stato appunto carabiniere. E gli è forse rimasta nel cuore la satira bonaria per quella divisa, che l'aveva affascinato da ragazzo e per quel modo, così diverso, che spersonalizza e lascia, negli occhi del carabiniere, una nostalgia profonda ed evidente per le cose di cui è costretto a restare soltanto spettatore.

Ecco quindi nei quadri coloratissimi di Capaccioni, che raffigurano affollatissime processioni, dove non manca proprio nessuno, o feste paesane come la sagra della « mattonata », sempre un paio di carabinieri che guardano un pò tristi ed attenti.

Tuttavia Capaccioni forse solo per una volta è voluto uscire dal suo mondo. Gli saltò in mente di andare a Venezia. E affascinato dalla città che ammaliò tanti artisti, per una volta tradì anche i suoi carabinieri. I pittori naïf 109

sognano quasi sempre. Il sogno è la caratteristica principale del « naïf », ma a volte questi pittori così genuini, così immediati, sono di una realtà talvolta anche abbastanza franca. Così Capaccioni ecco qui come immagina il suo viaggio a Venezia. Il commento è pure suo. Quattro versi alla buona scritti dietro il quadro e intitolati « Ricordo di Venezia ».

« Me dissi n'giorno volo gi a Venezia perchè dicono tutti è tanto bela, S. Marco el Canal Grande, meio de sta città c'è solo el firmamento.

Ma non me so trovato mai n'guadrini e allora mentre aspetto stu momento n'sieme a tutta quanta la famija de n'artistica foto me contento ».

Poi Capaccioni è ritornato a sognare i suoi carabinieri che osservano processioni affollate di gente ben inquadrata, di folle disciplinate, di volti sereni che guardano salire il pallone con scritto « W la festa della Mattonata ».

Ma tutta questa gente ordinata e tranquilla come la famiglia davanti al panorama di Venezia è un pò il sogno di tutti i carabinieri, anche quelli che non sono pittori come Tonino. Tonino Capaccioni vive e lavora a Città di Castello in via Machiavelli 8.

Emilio Maggi

AUTOBIOPOEGRAFIA

Sono nato
Nel 1892
a Milano
Ho vissuto
A Parigi
a Londra
Ho fatto la guerra
'15-'18

110 nel Genova-Cavalleria 4°



Torino Capoccioli, i cantastorie del sabato

Poi a squadrone appiedato.
Nel granatieri
Ufficiale.
Sono stato preso in casa
nel '44
dalle brigate nere
ma
con l'aiuto del popolo
sono ri
uscito
a fuggire.
E ho fatto la guerra partigiana
sulle Apuane coi miei tre figli
di 15, 19 e 23 anni.
E dopo la Liberazione
ho fatto il commissario
prefettizio
per dissensi fra i partiti.

Vivo
scrivo e dipingo
qui.
A Lerici voglio
dire.

FREDDO

Ho freddo
sto per morire:
datemi la bombetta
il cappotto
il bastoncino
voglio scendere
in paese
far ridere
come Charlot.



112 Enrico Benassi, I babilonesi.

Un'intervista di ANNABELLA ROSSI

IO PIETRO GHIZZARDI SERVO CONTADINO MAGON NAÏF

E' UN TESTO ORIGINALE -
DEI. GRANDE PITTORE DELLA BASSA
PADANA - CHE E' PITTURA DI PAROLE
VERBOPIITTURA CONTADINA NAÏVE

« Ho fatto il servo contadino, una vitaccia da bestia, andavo a pelare i pioppi, pulivo i fossi, facevo gli stradini. Ho sempre avuto la passione, anche da bambino, a guardare gli altri. Veniva a casa nostra un vagabondo che disegnava sigle per lenzuola in gotico, da allora ho avuto la mira per la pittura. Da allora sono stato capace di scoprire la fisionomia di una persona. Quando disegno prendo gli occhi perché mi danno la nostalgia e mi fanno orizzontare. I colori li faccio io, da me, nero fumo, piante diluite con la acqua o col vino, rissiccio di pietre cotte e grattate e poi con un'erba faccio un mastice che la pittura non viene più via ».



Pietro Ghizzardi

« Sono anche mago, « *magon* ». Ho imparato da un mago che mi ha guarito quando avevo la pleurite, da bambino. Il mago era un signore, stava a Casalmaggiore, aveva una bella villa. Mi ha dato due boccioline e mettevo due cucchiaini in una baciocella e mia madre mi portava in mezzo alla camera, nudo, e mi gettava l'acqua sulla schiena. Diceva il mago: « Se il bambino respira forte tutto va bene, se no va male ». Anche io sono « *magon* », ho scoperto una erba che guarisce. E' un'erba che serve anche per la pittura. « *Remsa* » è il nome, serve per la paralisi, se uno ha un'inflamazione. E' un'erba che si trova sulla riva del fiume ». Con quest'erba Pietro Ghizzardi cura anche altre malattie, stati d'animo, follie. « *Remsa* » è la sua difesa, l'unica contro la sua povera vita, le donne che lo hanno deriso e lo disprezzano; la madre opprimente; soprattutto contro le grandi donne ghignanti dei suoi grandi quadri di cartone.



146 Pietro Ghizzardi

Un Poeta naïf

GUIDO SERENI

da Luzzara

CALDA STORIA DEL LIGABUE

Provate: chiedete a tutti, in Luzzara e dintorni, nel raggio largo del Po: chi è il poeta, qui? Risponderanno: Guido Sereni, quello della « lingua che taglia e cuce » come il suo verso di sagui naïf... Noi infatti ne abbiamo già parlato, dei suoi racconti, dei suoi libri, poetiche, romanzi prefati da Cesare (Cesare chi? ma Luv, naturalmente, altro, « lo vi credete? »). E adesso, in questo libro-rassegna naïf, Guido, poeta-narratore che fa la barba agli scrittori paludati o fa la in barba alla nozione pulita ufficiale dell'ufficio del letterato, non poteva mancare. È il suo ultimo poemetto, il testo di un film documentario del cineasta luzzarese Primo Alderandi, film dunque anch'esso, teminai! al meno O al più.

Un pò vecchio, un pò triste,
l'uomo se ne va col fiume.
Col fiume, scrutando dalla barca, passa:
disilluso, forse, di cambiar la sponda.
Segna, il linguaggio delle antenne,
l'arresto degli impulsi umani.
L'eco ripete il verso del cucù
quasi a presa in giro.
Ombra nell'ombra, nessuna esperienza
comprende l'insicurezza propria.
Calamitata dal sole,
la nostra stirpe padana,
traccia la sua stagione,
passo a passo con la natura;

LA NOTIZIA NELLA "LA RIFORMAZIONE"

Fiabe, leggenda e realtà nei dipinti di Ligabue

Il pittore romano Ligabue, che ha appena compiuto 40 anni, è uno dei più originali e originali pittori italiani contemporanei. La sua arte è un misto di fiaba, leggenda e realtà. I suoi dipinti sono pieni di vita e di movimento. In essi si può vedere un mondo intero, un mondo che è quello di tutti noi. Ligabue ha una grande capacità di osservazione e di espressione. I suoi dipinti sono una vera e propria opera d'arte. In essi si può vedere un mondo intero, un mondo che è quello di tutti noi. Ligabue ha una grande capacità di osservazione e di espressione. I suoi dipinti sono una vera e propria opera d'arte.



Fonte: "L'Espresso" 1993
di Luigi...
Ligabue è uno dei più originali e originali pittori italiani contemporanei. La sua arte è un misto di fiaba, leggenda e realtà. I suoi dipinti sono pieni di vita e di movimento. In essi si può vedere un mondo intero, un mondo che è quello di tutti noi. Ligabue ha una grande capacità di osservazione e di espressione. I suoi dipinti sono una vera e propria opera d'arte.

PERSONALE di 1963
A. LIGABUE
ORGANIZZATA DA ZANARDI
NELLA SALA GIOIELLERIA GONZALEZ
DI MANTOVA. LE 12 OPERE
ESPOSTE RIMASERO
TUTTE INVENDUTE
AL PREZZO di 3
30.40.000 ciascuna

Sa che più che vecchi
non si diventa.
Migra l'uccello sparuto
con la dolcezza della malinconia,
lascia l'uomo desolato.
A volte, pare capovolgersi il fiume
in montagne di nuvole incumbenti.
Il pioppo ormai abbattuto acerbo:
il Po lo vide verde come ulivo,
la terra se lo stringe a sé
forse per sentirlo morire.
E piange, la notte, la sua rugiada.
Passa il chiarore leggero
fra l'intreccio dei rami,
pulviscolo di fremente luce
prima che il bosco sveli
l'imposta sua tortura.
Alita la brezza
la festa del cespuglio.
Rompe il silenzio il remo,
col suo rumore, gradito come
il crepitare di legna che brucia,
esclude noia, cerca ancora,
non sa se di pena o di gioia, e palpita,
e chiede se mai amore
rimane fra le cose vive.
Calda storia del Ligabue
comparso da secoli, pare,
da un banco di sabbia
al mutar del letto del fiume.
Snottava accanto alla civetta,
dotata di piume quasi impalpabili
a rispetto del silenzio della notte,
sgranando gli occhi all'oscurità
senza impaurire al tuono o scroscio.
Pattume di vita venata di genio
portava in sé magia
che spiega e giustifica
le trame drammatiche
che movimentano le sue tele.
Arrabbiato solitario
torturato da visioni

in pancia e schiena, s'aspettava,
 come una sorgente in espurgo
 che anticipa purezza,
 il mettere insieme grandi opere.
 Non poteva farne a meno;
 gli animali lo affascinavano.
 C'è sempre una cornacchia
 all'erta sul ramo più alto
 mentre pastura insorpreso lo stormo.
 S'illude di vivere la sua stagione
 la lepre, sul veleno del suo nemico,
 mentre, allo scoperto, il fagiano
 circola guardato dallo schioppo.
 Laddove il fiume si moltiplica;
 s'interseca nello spaccato d'isolotti,
 offre pace all'uomo stanco;
 s'accompagna lo scopo,
 e si parte distratto.



LEONARDO SCIASCIA

presenta

ROSANNA MUSOTTO PIAZZA

FAMIGLIE! MI DIVERTITE.

« Famiglie vi odio ». Questo grido di Gide, che in Sicilia sarebbe diventato un urlo, i siciliani lo reprimono e macinano, lo impastano, lo lievitano di amore e religione, e lo offrono come il miglior prodotto del loro antico masochismo.

Rosanna Musotto sembra invece che si diverta. « Famiglie, mi divertite ».

Un divertimento franco, aperto, senza complicazioni. E dalla famiglia il suo divertimento trascorre e si allarga al paese e al rione cittadino, cioè ai luoghi in cui tante famiglie ne fanno una; alle feste paesane e di quartiere, col santo patrono, le luminarie, la banda; all'opra dei pupi e ai concerti lirici; ai battesimi, i matrimoni, le visite di condoglianza e le scampagnate. E tutto è colto nelle declinazioni comiche; a tal punto che direi la sua « naïveté » consistere, prima che nel modo di dipingere, nella capacità di scoprire in leggerezza e allegria una realtà oggettivamente greve e sgradevole, votata ai luttuosi fasti dell'amor proprio. Di sorprenderla, insomma.

Il paese di Rosanna Musotto è Pollina, la città è Palermo. Pollina è un paese in pizzo a una montagna — e 121

secondo un « mimo » di Francesco Lanza, il sole vi spunta più tardi del giusto, a causa di un'altro pizzo che l'adombra: e da ciò la decisione dei paesani di spostare da est ad ovest il pizzo aduggiante — « Attaccarono una grossa corda al pizzo » — dice Lanza — « e si misero a tirare di gran lena, e a ogni botta gridavano tutti: — Tira Pöllina, che il pizzo viene! — E sono ancora là che tirano ». — Ma non è poi vero, che siano ancora là a tirare: dai quadri di Rosanna Musotto pare invece che si riposino, facciano festa, si scambino visite. E comunque, quello che voglio dire facendo richiamo a Lanza, è che in questi quadri, che figurino momenti del paese o della città, c'è un'aria da « mimo » — un'aria da « pizzo di Pöllina ».

Leonardo Sciascia



OTO BIHALJI-MERIN

OLTRE I LIMITI NELLA SFERA DELL'ARTE?

Una interrogazione « retorica »,
del grande studioso e storiografo
dell'art naïf, che è piuttosto
un'affermazione. Anzi: un
imperativo politico-culturale

Oto Bihalji Merin è uno dei più autorevoli naïfisti europei (e non solo europei). Dello studioso che, a settantanni suonati, si interessa al nuovo germoglio dell'arte emergente con la stessa passione di un giovane critico d'arte, si sa che nel 1938 fu tra i promotori della Mostra « Modern German Art » organizzata a Londra in difesa degli artisti tedeschi perseguitati dal nazismo. Ha scritto, tra l'altro, « Affreschi e sculture in Serbia e Macedonia », « I primitivi contemporanei », « La fine dell'arte nell'epoca della scienza ». Rispondendo al nostro invito a collaborare in questa miscelata sul naïf come momento contemporaneo della coscienza artistica di massa, ci ha informato da Munich che sta preparando una nuova grande esposizione dell'art naïf nella Casa dell'Arte, mentre continua a preparare un film per la televisione. Insomma un critico-storiografo creativo, metaforicamente anche naïf.

Tecnica e industria, le forze che improntano la nostra epoca, penetrano nell'isolamento insulare degli atelier e delle stanze da lavoro dei naïfs. Nei limiti delle loro possibilità di comprensione, essi rielaborano, consapevolmente e inconsapevolmente, gli elementi che giungono al loro occhio e al loro orecchio attraverso i molteplici canali di comunicazione e di percezione. Possono mai gli artisti naïfs restare al di fuori delle leggi dello sviluppo artistico e dell'espansione delle forme artistiche contemporanee? Attraverso anni di esercizio dell'arte si sviluppa una sicurezza tecnica che rende possibile una maggior libertà dell'espressione pittorica, in modo che diviene facilmente riconoscibile lo stile personale dell'artista. Ma si eliminerà con questo del tutto la linea di demarcazione fra arte naïve e arte professionale? È possibile affermare che gli artisti naïfs hanno oltrepassato i limiti specifici della propria arte per entrare nella sfera generale dell'attività artistica?

Se penso a un episodio che si verificò durante il simposio del 1970 a Hlebine, mi appare tutt'altro che ingiustificato l'ammontamento di Klaus Jürgen-Fischer, che a proposito della scuola di Hlebine scrive: « Essa ha perduto la sua innocenza e corre pericolo di diventare un'accademia di dilettantismo, una Montmartre d'oriente... ».

Ivan Generalič, il fondatore delle molteplici attività artistiche a Hlebine e nella Podravina, mi condusse in quei giorni a visitare i fanciulli del suo villaggio, per mostrarmi il loro talento, la loro diligenza e i loro successi nella pittura a olio e sotto vetro. Le pitture sotto vetro erano allineate lungo il recinto del giardino della galleria d'arte di Hlebine: una piccola variopinta scintillante esposizione. Io fui rallegrato e commosso dalla vivacità dell'espressione coloristica di questa pittura infantile e mi avvicinai a una fanciulla di dodici anni, vestita di bianco, per salutarla. Ma la fanciulla fraintese il mio gesto e disse con decisione: « cento marchi al pezzo ». Io rimasi costernato da questo brutale utilitarismo nell'esercizio dell'arte, da questa assurda sintesi di innocenza e calcolo.

124 Hlebine si trova crudelmente illuminata al bivio delle



Merlo Bartolami, I gattini dopo la danza il primo incontro d'amore.

sue possibilità: rimanete un luogo di arte simpaticamente
naïve, in cui i più dotati abitanti del luogo accanto al pane
quotidiano della vita producano anche il pane del sogno
e dell'arte, un villaggio in cui molti amici potrebbero venire 125

Giovanni Di Girolamo

visto da

Raffaele CARRIERI

IL VIGILE DI SPOLETO



C'erano nevicato come nei presepi, sempre la neve abbondante con tenui riflessi azzurri. L'autunno era come una grande perla rotta e le foglie danzavano prima in cielo, fra le nuvole, poi in terra. Per ogni foglia caduta c'era una fanciulla vestita di bianco che l'accoglieva ballando. Le fanciulle ballavano per tutto il bosco e le foglie continuavano a cadere.

Fra i dipinti che Di Girolamo ci mostrò quella sera, uno intitolato *Festa della primavera a Stoccolma*, mi sedusse più degli altri: un paesaggio mai visto, notturno, argentino, e anche un po' funebre. Un campo di fiori sterminato, tutto grigio, appena rischiarato da una luna verde invisibile. Gli alberi erano neri e spogli con rami iridescenti. Domandai al pittore a quale paesaggio si fosse ispirato. Lui, Di Girolamo non era mai stato né in Svezia né in nessun altro Paese straniero: il paesaggio che aveva dipinto era una sua « invenzione ». Disse invenzione, arrossendo, una parola troppo grossa per lui!

Da molti e molti anni vedo tele dipinte, ma un paesaggio come quello l'ho visto una sola volta: una sola volta come il ricordo di un sogno dolce e triste. La guardai Giovanni Di Girolamo aveva dipinto con i colori una suonata di Chopin: uno dei tanti notturni per pianoforte.

Raffaele Carrieri



Giovanni
Di Girolamo

in visita da lontano, per amore dell'arte naïve. L'alternativa è penosa, e non vale solo per Hlebine: se il paese dell'arte naïve si trasformasse in un centro di dilettantismo mestierante e di produzione artigianale di oggettini ricordo, le forze creative sarebbero condannate a inaridirsi.

Amici e conoscitori dell'arte naïve ritengono che il numero crescente di artisti naïfs e l'interesse sempre più vivo per la loro opera, accanto al contemporaneo logoramento delle varie forme dell'arte professionale, potrebbero indebolire la tesi dell'isolamento della mancanza di storia dell'arte naïve.

Si potrebbe forse definire l'arte naïve come una delle forme stilistiche del ventesimo secolo? All'inizio della grande avventura dell'arte moderna l'opera del Doganiere Rousseau aveva assunto un valore orientativo. Anche Utrillo, e forse Chagall e Léger potrebbero essere annoverati in senso lato fra gli artisti intenzionalmente naïfs. In questo ultimo decennio molti pittori di professione si sono allontanati dalle forme artificiali e esoteriche per trovare la via di una figurazione spontanea e immediata. Non si dovrebbe quindi ampliare e rinnovare la definizione concettuale di ciò che chiamiamo « naïf »? Una tale modifica della definizione porrebbe in discussione l'originalità e la unicità dell'arte naïve. Come fenomeno complessivo, im-

plicata nel mutevole avvicinarsi degli stili artistici, l'arte naïve diverrebbe un curioso fenomeno marginale della storia dell'arte, un effimero *happening* dell'innocenza. Caducità e breve durata sarebbero, come in tutti gli stili artistici, la conseguenza del suo inserimento, che sarebbe insieme la sua eliminazione. Le concezioni e i simboli figurativi dell'arte moderna somigliano sotto molti aspetti a quelli delle epoche iniziali e arcaiche dell'umanità. Ma non è possibile un vero ritorno dall'esperienza esistenziale intellettuale all'innocenza e alla visione mitica del mondo.

I miti moderni sono miti di una sintetica percezione dell'esistenza non ingenuamente creduti, ma consapevolmente foggianti. Dove si dispiega l'autentica visione naïve ne sorge un interiore isolamento, un'esistenza insulare. Solo la completa indipendenza infantile dai processi storici e attuali, solo una riattività fondamentalmente istintuale autorizzano un'arte indipendente da ogni legame col tempo. In ogni altro caso l'abbandonarsi dell'arte naïve a una esistenza soddisfatta e eternamente immobile, indeterminata e fuori dal tempo, la sua indifferenza ai problemi e ai conflitti della società non sarebbero altro che un comodo borghese scivolare verso la regressione.

Il pittore naïf può acquistare spazio con mezzi artigianali, condensando la sua osservazione grafica. « La sua forza espressiva può anche occasionalmente concentrarsi, ma non si accresce, non si sviluppa in fasi successive, non attraversa processi evolutivi. Una progressiva maturazione, che costituisce la possibilità e la caratteristica dell'arte superiore, sarebbe invece la morte dell'arte naïve. Essa deve restare immatura: proprio in questo sta il suo incanto, che la fa tanto amare » (Klaus Jürgen Fischer).

Vi sono alcuni artisti naïfs, in verità assai pochi, che hanno raggiunto quelle solitarie zone marginali in cui ogni caratterizzazione diviene inessenziale e superata. Essi hanno gustato del frutto della conoscenza, ma non hanno cessato di attingere alla fonte che si chiama originalità. Sono entrati nella sfera senza morte e senza tempo dell'Arte.

La responsabilità di chi compra

IL COLLEZIONISTA E LA "RENDITA ARTISTICA"

Un « collezionista critico » (o un
« criticollezionista ») esamina
il fenomeno dell'art-naïf
«dalla parte del Pubblico» che acquista

di Antonio AMADUZZI

Il prodotto artistico di una certa corrente espressiva a seconda dei gusti del pubblico e dell'orientamento dei critici e dei mercanti può venire esaltato oltre misura, o può venire depresso o accantonato in attesa di una sua eventuale futura rivalutazione.

Fino a pochi anni fa l'interesse per la pittura naïve era circoscritto a rari amatori collezionisti e le opere candide dei « Figli del Doganiere » eccezione fatta per alcuni grandi maestri scomparsi, come Orneore Metelli e Antonio Ligabue, e per pochi altri artisti come Pietro Ghizzardi, Mario Ceccarelli, Bruno Rovesti, Alfredo Ruggeri, Bernardo 129

«Che ghe metet giò per far quel color?»

UN PITTORE MONTANARO

CARLO SARTORI dall'alpeggio
all'imbiancatura ai colori
della fantasia naïve:
un Personaggio da favola
per cui la realtà è un'invenzione

Carlo Sartori è «il pittore di Godenzo», un paesetto del Comune di Lomello, al limite est della Val Giudicarie, con quattrocento abitanti che vivono la crisi dell'agricoltura e della zootecnia insieme alla crescita di una contraddittoria industria vicina. A Godenzo, Sartori ha vissuto in una famiglia patriarcale. Il padre, Perido, costruiva giocattoli e fabbricava scarpe a mano, ma aveva molti figli e Carlo, il sesto, a nove anni iniziò la dura esperienza dell'alpeggio: un branco di quaranta manze per dieci lire al giorno e molte a carico, affidate alla sua custodia. Polenta e formaggio, e tutta la Maiga Naone a sua disposizione. Quando, tornava al paese seguiva l'opera dell'imbianchino — Che ghe metet giò per far quel color? — domandava — e per far quel altro? — E provava a spennellare pezzi di muri domestici, usando estratti di bacche, erbe, terrette, poi disegnava sul rovescio delle immaginette parrocchiali perché carta in casa non c'era.

Sembra una favola, è un racconto, è la vita. Poi fece l'Imbianchino sul serio e si mise a studiare da solo perché vivere era difficile ancora. Poi venne la guerra e si trovò chiuso in un lager etc. etc. Adesso è pittore, pittore vero, naïf e autentico. Un montanaro dai capelli biancorossi, dalla corporatura tarchiata, il passo cadenzato da montanaro e da montanaro l'abbigliamento. Un personaggio? Un poeta dell'ocra, del rosso, dell'arancio, dei colori suoi più selvaggi e squillanti. Ecco, la storia di un naïf. Da favola vera. Come tutte le storie dei naïfs autentici.

(C. S.)



Carlo Sartori, *Le comesti*

Pasotti, Luigi Pera, Luisa Pagano, Rosina Viva, Carmelina etc. non costituivano un prodotto nuovo da scoprire e reclamizzare.

Incentivato da interessi culturali alternativi, che hanno trovato riscontro nel gusto del grande pubblico, sempre portato verso le forme espressive più semplici e meno innovative, e di una vasta schiera di intellettuali, il fenomeno dei pittori naïfs è scoppiato in Italia nella seconda parte degli Anni Sessanta. Si è sviluppato, nel contesto dell'ampio mercato dell'arte, un nuovo mercato specializzato e gli aspetti commerciali hanno presto preso il sopravvento sugli aspetti artistici.

I quadri dei naïfs sono diventati beni materiali o addirittura oggetti di consumo, negoziati secondo la legge della domanda e dell'offerta, e pubblicizzati come prodotti di massa. E il giudizio estetico ha cessato di essere il vero 131

metro di misura del valore effettivo dell'opera dei pittori naïfs.

E' necessario pertanto che tutti coloro che apprezzano la pittura naïve per il suo candore e vengono da essi chiamati all'arte, prendano coscienza della funzione culturale ed economica che spetta ai collezionisti, che da ultimo sono i veri selezionatori delle opere.

Nel mercato si realizza il fine culturale, originariamente inconscio, dell'attività dei naïfs, la cui opera ha in sé i germi dell'arte popolare, dell'arte di massa e dell'arte culta, germi che possono proliferare nell'anima dell'artista, ora in un senso, ora nell'altro, fino a una realizzazione compiuta di vera arte.

Si diventa potenziali collezionisti quando si acquista, animati dal desiderio di arricchire l'arredamento della propria casa, un'opera naïve, anche colpiti dai colori fiabeschi, dalla semplicità e dalla poesia del quadro. E' il primo passo verso una eventuale passione che lieviterà gradualmente e condurrà al desiderio di unire a quella prima altre opere dello stesso movimento per gustare meglio nel confronto il valore di ciascuna.

Il collezionista forma la sua raccolta attraverso il compimento di un atto complesso. Tale atto ha le caratteristiche dell'atto soggettivo, permettendo una personale realizzazione spirituale attraverso la identificazione del movente dell'artista, e dell'atto economico, motivato da oggettive informazioni critiche e di mercato.

Il mercato è il punto di incontro degli artisti, ovvero i produttori materiali e spirituali dei beni, degli organizzatori di mostre e dei mercanti, che assolvono alla funzione di portare nel mercato le opere degli artisti, dei critici e degli studiosi, che esercitano la funzione di scoprire gli artisti, e infine dei collezionisti, che sono gli acquirenti delle opere offerte.

Nel rapporto artista, critico, organizzatore di mostre, collezionista — figure non sempre chiaramente distinte — si ritrova la chiave per comprendere l'evoluzione della vicenda del mercato d'arte naïve.

Carlo Sertori.
Crocefissione
1971



In questo mercato, segnato da mostre promosse da Enti culturali e gallerie specializzate, sorte, tranne eccezioni, di recente, incontriamo l'opera di pittori naïfs, non dissimile da un punto di vista economico e di giudizio di valore artistico da qualunque altra opera d'arte.

Per il giudizio di valore è rilevante distinguere le opere di quei pittori naïfs che hanno già creato, nel contesto della loro semplice storia umana, quadri di profondo valore poetico e che dischiudono una immagine originale e caratteristica del mondo, dalle opere di artisti nuovi « scoperti » in vasta schiera negli ultimi tempi, molti dei quali non sono altro che comuni dilettanti del pennello o semplici orecchianti e imitatori.

Tale distinzione, che ha rilievo innanzi tutto per la individuazione del valore artistico, dovrebbe trovarsi in diretta relazione con la formazione dei prezzi del mercato.

Si usa affermare che le opere di alcuni artisti non hanno prezzo per significare che quei prezzi hanno particolari caratteristiche economiche, poichè sono riferiti a capolavori con alti gradi di monopolio, come nel caso, tra gli altri, 133

delle opere di Metelli, di Covili, di Galeotti, di Bolognesi, di Ghizzardi, di Serafini e dei pochi autentici Ligabue in circolazione. In verità tutte le opere hanno un prezzo che dipende dai caratteri della domanda e dell'offerta di tali particolari beni.

L'osservazione della realtà permette di affermare che l'area di mercato nella quale si negozia l'opera del dato pittore tende ad ampliarsi in ragione diretta dell'accrescersi del valore artistico dell'opera. Purtroppo tale legge di carattere universale presenta eccezioni nel campo della pittura naïve, trovando riscontro solo nei confronti di alcuni degli artisti già menzionati e di pochi altri tra i quali ricordiamo Maria Andruszkiewicz, Edoardo Bellodi, Marinka Dallos, Enrico Fereoli, Giuseppe Gagliano, Irene Iovrea, Norberto Proietti, Graziolina Rotunno, Gaetano Tranchino.

Altri artisti attendono ancora una giusta rivalutazione o più approfondita valutazione critica, mentre per la maggior parte degli artisti l'area di mercato è sproporzionata rispetto al valore artistico della loro opera. In verità tutti i pittori offrono sul mercato, se sono artisti, un bene singolarissimo, che non trova riscontro in altri beni similari. E per questo il collezionista impegnato, deve essere consapevole del fatto che, dopo aver acquistato in base al proprio giudizio di valore e a precise informazioni critiche (non distorte, come avviene spesso nelle mostre collettive di moda), in un dato tempo un dato numero di opere, e dunque alcuni dei suoi investimenti economico-culturali, avranno accresciuto il loro valore dando vita a una forma di potenziale rendita che potremo chiamare *rendita artistica*.

Il collezionista dunque diventa un protagonista importante del mercato. Deve dunque dominare il proprio potere di osservazione. Il possesso spirituale dell'opera deve precedere la sua materializzazione. Una parte del processo di quella selezione di cui ha bisogno l'*art naïve* spetta alla sua responsabilità...

Ottantatreenne
e immortale

NINO
CAROZZI

PITTOPOETA IMPERSONAGGIO

Un articolo di PAOLO BERTOLANI

e

CINQUE EPIGRAFFI

Ormai sfiora il luogo comune l'ammirazione, a volere Nino Carozzi nei comodi panni dello stravagante naïf, magari regnandoci nel privato edo davanti alla sua casa, sotto il grande eucalipto, tra le molte straricer e in compagnia dei suoi centocenti cani di corone frenetiche e sempre come elegantemente ebbes di quel clima fantastico. In altre parole, a volerlo ad ogni costo personaggio.

Carozzi non fa niente per correggere tali immagini, o dire non meno ingiustizie. Semplicemente, esse lo lasciano indifferente. Al più, ne può sorridere e polverizzare in una battuta quell'istitutone alla qualità dell'attenzione, qualità sempre più irrecuperabile, dati i tempi frenetici in cui viviamo.

L'operazione con cui si tenta di ingabbiarlo in tale clima — immedia-
lamente essa — è certamente un modo — il più garbato ma anche il più

specie — di liberarsi della persona ferocemente viva che egli è, di sottrarsi
in confronto con quanto c'è in Caruzzi di scomodo di inutilmente insolente.

Caruzi, Caruzzi è, può essere, anche un personaggio: almeno nella mi-
sura in cui la sua figura circola costantemente in quanto egli crea, con le
parole o con i colori. Ma è un fatto che tale presenza, quasi inevitabile,
è sempre l'oggetto rivelatore di altro, sempre è scrutata e resa con ironia
— e l'ironia è spesso figlia della disperazione, di una lucida concezione
del mondo.

Osserviamo le tele di Caruzzi quando in esse è presente in qualche
modo la figura dell'autore, le sinte — che altroue si impongono gonfi-
folari — dell'apiano in una luce crudele, tutte coinvolte nella tristezza in-
calcolabile della figura, di cui assorbono gli umori, i sottili veleni caviati
nella penombra.

Settee o dipinga, dentro l'occhio preciso di Nino Caruzzi le cose della
vita subiscono come un trattamento chimico corrosivo che le denuda del
loro involucro, e ci vengono restituite quali esse sono realmente, piagate
dal tempo, inferme, crudamente vinta nel loro punto di salvezza.

Caruzzi non ha voluto essere attuale. L'uomo che già nel '39 — come
egli confida in una lettera di presentazione — senza scosso, traumatizzato
dalla lettura di Togli, preferendolo all'allora attualissimo e obbligatorio
D'Annunzio, può permettersi la salutare noncuranza sempre per tutto quan-
to si è di ufficialmente consacrato, che è componente non trascurabile della
sua opera — opera ottenuta sempre con l'acutissima precisione di chi conosce
le cose di cui tratta, e dove nessuna concessione è fatta al mezzo riempri-
tivo, al segno inutile.

Paolo Bertoloni

PRIMO EPIGRAMMA

Vivo tra difficili cose
non capisco più niente
di questi e di quelli
libri e quadri.

Giro per il giardino
con la forbice
e stacco rametti.

Vivo tra difficili cose
Sento gridare:

136 — Chi ha rovinato le rose?

C'è un'ombra
 al tavolino del bar
 e più in là brucia il selciato
 del molo
 Il cielo casca floscio
 e il mare dorme un sonno profondo.
 C'è uno che spiega al vicino
 un disegno d'ambienti
 fischando un caffè.
 Guardo chi passa
 per lo più sono donne
 con fuori la lingua
 che lecca il gelato



Nino Carozzi



Nino Carozzi

LA PASSEGGIATA

— Già che vai giù
prendi il pane
una scatola di pelati
anche i grissini
fini fini
due etti di burro
anche i fiammiferi
la pasta dentifricia
prendi la borsa
se vedessi della frutta bella!
E per i cani
un po' di carne tritata
e per i gatti
del pesce
dall'Annita, te sa
cento lire

Scendo

— buon giorno, signor Garozzi
— buon giorno
— buon giorno
— buon giorno

PASSO DAL VICOLO

Passo dal vicolo
dove c'è il vecchio
che suona il trombone:
c'è ancora qualcuno
in una casa che suona il trombone.
I vicini gli smerdano
la soglia di strada,
il vecchio esce e dice: carogne.
Col secchio e la scopa
spazza la roba
chiude
e suona il trombone
più forte
come la fine del mondo.



ALTRE STRADE DELLA PITTURA NAÏVE

NINA PAZZA PER AMORE

o vero

LA PRIMA SCENOGRAFIA DI UN NAÏF ITALIANO

o vero

Ferruccio BOLOGNESI

L'unico precedente conosciuto
è quello di André Bauchant

Per la coreografia di Serge Diaghilev
dell'APOLLON MUSAGÈTE di Stravinskij

Dichiarazione di poetica

PERCHE' DIPINGO

Il caso, con uno di quei rari benefici interventi, dispose le cose in modo da farmi fare il primo quadro. Fu per me l'improvvisa rivelazione che l'uomo, nonostante tutto, coltiva ancora il ricordo sia pure sbiadito di una felicità primitiva.

Ebbe così inizio il faticoso recupero da quegli sperduti ricordi di una realtà incontaminata; fatica davvero non lieve 141



Ferruccio Bolognesi, in alto « i giocolieri »; qui sopra « il riposo del marinaro ».

per chi vive ormai condizionato dalle sopraffazioni della civiltà moderna.

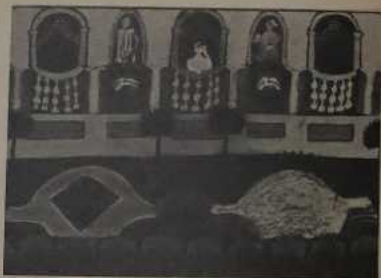
Ma se dipingendo capita di ritrovare l'attonita meraviglia di quando bambini si salva sulle monumentali giostre dei cavalli, allora la ricompensa è grande.

Se poi succede di comunicare questo stupore a chi osserva il quadro, il gioco è fatto. **NON CI SI SENTE PIU' SOLI.**

Ferruccio Bolognesi



Sotto la torre de' Conti
Manika Dallos con
Ferruccio Bolognesi e la figlia
del pittore mantovano.



Il bozzetto di Ferruccio Bolognesi per la « Nina »

Scenafografia

DUE GRANDI OCCHI FOLLI

Quel ripiano praticabile deve diventare un boschetto. La dimora di Nina è di qua o di là dei tre palchi di fondo?

Nel bosco si aprono due spianate poiché cantanti e orchestra faranno insieme lo spettacolo. Allora prendo a prestito due piste da una mia vecchia amiczia, il circo. Ma forse sono due grandi occhi della pazzia di Nina.

E poi il libretto: leggerlo e immaginare i personaggi, le loro facce, e vestirle.

Ferruccio Bolognesi

Andare ricercate nell'occasione dello spettacolo di « Nina folle per amore » una opera poetica dell'avvenimento teatrale con l'ambiente nel quale esso è vestito. Per questo teatro del Rubicon, fra i melodrammi del secondo Settecento più alto e vivo ha dato per la Nina, inventato da

una mia visita alle « piazze » di Bologna, e dall'istituzione delle vivissime potenzialità scenografiche rivelate in quei dipinti. La visione di Bologna — naïf singolare — pareva anche convenientissima ad interpretare quella sentimentalità ingenua del teatro e del melodramma del Settecento declinante. Quel tratto dei buoni sentimenti, della buona fede, delle buone volontà, degli ambienti carolinghi, delle situazioni commoventi e pure dei caratteri languidi, degli atteggiamenti fra i lati e immalinconiti, quel tratto di cui Nina è un emblema appunto. Questa è dunque la prima scenografia di un naïf italiano, che si rappa, e l'unico precedente conosciuto è quello di Andre Bauchant per la coreografia di Serge Diaghilev dell'Apollon Musagète di Igor Stravinski.

Claudio Gallico

direttore di « Nina ossia la piazza per amore » (1789) — Commedia in due parti di Gian Battista Lorenzi — Musica di Giovanni Paisiello — rappresentata nel Teatro Accademico del Bibiena in Mantova nell'ottobre 74



Ferruccio Bolognesi, L'odallaca:



Autoritratto inedito di Antonio Ligabue

POESIA COLLETTIVA NAÏVE

di « CARTE SEGRETE »

A TONI LACCABUE

Toni sei tutto pitto scritto detto
inenarrato dimenticato a memoria
sono dieci secol-anni che sei immorto
il tuo museo guastallare è chiusaperto
coi quadri sottochiave impretegniti vieppiù
Cesare Zavattini ti ha scritto un libro
tre anni dopo che te n'eri andato
a dipingere l'amortalità
e ti ripubblica ti eternalizza
come sa fare lui: für ewig
diceva un altro Antonio...

e dunque perchè fra carte secrete dissecrete
Ligabude con
fonderti? già sei fuso con
tutti noi meravigliosi come te
dice Cesare Zà-La-Vie
che ci hai fatti ammeravigliabili
anche di noi stessi
Ligabün che rimbombi
nei colori impagabili ormai
saggio di tutte le follie
folle di tutte le saggezze
irrecrutabili
pittore d'alberi e sassi

Sette punte secche di Antonio Ligabue

A Bologna, alla Galleria Le Tableau, dal 14 dicembre 1974 al 7 gennaio 1975: sette puntasecche, inedite finora, di Antonio Ligabue, incise dall'artista nel 1961 e tirate nel 1968 in soli venticinque esemplari ciascuna: una rarità preziosa che ha suscitato nella zona un interesse particolare, dato anche che le puntasecche danno una panoramica attenta ed esatta della arte personalissima e inimitabile di questo pittore non facilmente classificabile.

I soggetti delle incisioni sono o autoritratti o animali somi fra quelli preferiti nelle sue fantastiche rielaborazioni di lotta mortali fra il verde di boschi o foreste.

I primi sono: «Autoritratto con sola» e «Autoritratto N° 2», entrambi dal tragico sguardo, ora pare che l'occhio inseguia non so quale pensiero, forse di morte: entrambi incisi su una stessa lastra, quasi che Ligabue avesse fermato, nel metallo, lo zinco, per l'eternità, due stati d'animo, due momenti della sua vulcanica esistenza.

Dall'«Autoritratto N° 3» invece traspare un'intima angoscia, uno sdegno represso che la disparità delle pupille rende più efficace e più forte.

Gli animali sono quelli preferiti da Ligabue, il «Cane», il «Cerberetto», il «Delno» e quasi a egliare con la sua innata ferocia l'ardente temperamento del suo autore, la «Tigre», dalle fauci spalancate, pronta all'agguato verso una preda ininterferibile.

Particolare strano e degno di considerazione, perché denota un accurato ma insolito senso della realtà immediata, Ligabue non ha creduto opportuno firmare in lastra gli «Autoritratti». Ha firmato invece le lastre degli animali tracciando il suo nome regolarmente come se avesse avuto diinnanzi un dipinto o un disegno: non ha neppure lontanamente dubitato che la lastra, sotto la pressione del torchio, avrebbe così rivelato sulla carta il suo nome alla rovescia.

Si tratta insomma di sette incisioni alla puntasecca che l'artista nell'ultimo drammatico periodo della sua vita, ha tracciato con impeto disperato, come se la lastra fosse un'estraneo foglio d'album che segna di volta in volta il suo deformante autoritratto, anonimo questo perché è l'intera, desolata firma della sua solitudine, la sagoma di una belva, la forma quieta del camoscio vagheggiato in quella Svizzera di cui, pur nella follia, si proclamava rabbiosamente nativo.

Giulio Carlo



Antonio Ligabue

quadri vegetali minerali
quadri dipinti a sguardo
quadri senza riquadro
inquadrato squadrato
impaginabile
invivibile immoribile

e su Laccabùn domandano
non fate nulla non scrivete
almeno un sedicesimo
sul supernali RoussLigabuesu?
adesso tutti
tutti adesso
conoscono l'ignosciuto
ma nessuno ti ri-
conosceva allora
neppure noi che forse irriconosciamo
adesso qualcun altro come te
e vorremmo scommettere in vita
su qualche altro pazzo pittore naïf

• non tutto ciò che ha dato
è del pari accettabile • leggiamo
su un catalogo di quando



Antonio Ligabue

giacevi all'ospedale di Gualtieri
paralizzato pennello di sperma azzurro
e invece

adesso è tutto accettato
150 la critica non serve più

Ligabue è più grande
della sua pittura

e lo • raccomandavano all'attenzione
indagatrice dello studioso
e all'amorevole ammirazione
(o all'ammirevole amore
che nessuno gli dava?)
dello spettatore
(vile e traditore)
rivolgendo a tutti la preghiera
di un sentimento di riconoscente
pietà per lo sventurato
Ligabue uomo... •

Miseraviglioso!
Naif-fou
Neuf-naif-fou



AL



Antonio Ligabue

A Ligabue



Antonio Ligabue



enigma storico ainigmatòdes
cristoligabuefisso
e che dire ancora?

• inchiodato al letto della sofferenza
attende con paura e desiderio
la morte in preda a continue crisi
depressive e senza il conforto
di alcuno ha già sul volto
il segno e nella gola
il rantolo dell'agonia •

dieci anni
fa scrivevano dopo che
• ottenne un certo riconoscimento
dalla critica ufficiale:
mostra a Roma nel '61 etc...
un successo momentaneo •
prima dell'eternità

insomma o in sottrazione non sei
una • carta segreta •
Antonio Laccabue:
SEi
semplicemente
mirabilioso in un mondo



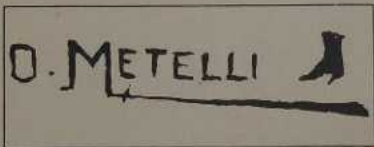
Antonio Ingabue

che ormai si amereviglia
anche di te

risuscitarti: ecco
che cosa dovremmo fare
e non è sicuro che non possiamo
è che abbiamo paura di te
lacca-di-bue
sporco azzurro
tigre contadina
pene pennello
seme di colore
tela incinta

Non « il doganiere Rousseau italiano »
ma « il calzolaio Metelli »

LI STIVALETTI
LI PIÙ BELLI
LI TROVAMO
DA METELLI



I ricordi dello scultore
AURELIO DE FELICE

e

un testo di Leonardo Sinisgalli



Onore Metelli

Di Onore Metelli, scoperto e fatto conoscere in Italia e soprattutto all'estero dallo scultore ternano Aurelio De Felice, esiste una vasta bibliografia.

La prima grande mostra postuma aperta a Roma nel 1946, fu subito richiesta a Berna e poi in varie altre città svizzere. Poi fu richiesta da Parigi alla Galleria Palmes e alla Galleria Charpentier nel 1952. Qui fu riconosciuto il più grande pittore naïf dopo Rousseau: «Dopo il doganiere il calzolaio», e ancora: «Il doganiere Rousseau italiano era un calzolaio di Terni», e «Suonatore di trombone e pittore naïf il calzolaio italiano Onore Metelli riceve la consacrazione di Parigi». Questi erano alcuni dei vistosi titoli di articoli apparsi nel 1952 sui giornali della capitale francese.

Infante proposte di esporre le opere del Metelli alla Biennale di Venezia venivano ripetutamente respinte.

Dopo Parigi la Mostra postuma fu richiesta a Londra, a Monaco di Baviera, poi nuovamente in Svizzera e dal Centro Culturale Olivetti ad Ivrea. Dal 1966 al 1967 la stessa mostra è stata ospitata nei Musei Kunststollen e Kunstsverein di sei città della Germania Federale. Nel 1969 cinque opere del Metelli sono state esposte alla 2ª Triennale dell'Arte naïve a Bratislava; qui il Metelli fu eletto fra i cinque grandi classici della pittura naïve di tutto il mondo insieme a Rousseau, Bombois, Vivio e Trilloaze.

Dal 1960 al 1971, le opere del Metelli sono state richieste per tutte le più importanti mostre collettive della pittura naïve mondiale in vari paesi europei.

In occasione del Centenario della nascita del grande ternano, il Comune, la Provincia e l'E.P.T. di Terni hanno voluto onorare Onore Metelli con una vasta rassegna di opere fra le più significative, anche inedite, e con altre manifestazioni.

Nel 1936, ai primi del mese di giugno, allorché, studente all'Accademia di Belle Arti di Roma, tornavo puntualissimo a fine settimana a Terni-Torre Orsina, il pittore Ugo Castellani, al quale ero legato da grande affetto e stima, mi propose di andare a vedere i quadri di Orneore Metelli, «...quel calzolaio che ha il negozio di scarpe a 'la strada nova'».

Chi non conosceva Metelli a Terni! V'era persino una canzonetta ternana del «*Cantamaggiu*» che diceva così: «*li stivaletti li più belli li troviamo da Metelli*». Ma che dipingesse, confesso, non lo sapevo.

Il buon Castellani disse: «...fa tanti pupazzetti come fanno i ragazzini, è pieno d'inventiva, d'immaginazione, fa la prospettiva al contrario, non ha studiato, è un ingenuo, non ha alcun valore come pittore, però è molto curioso a vedersi».

Andammo. Eravamo alle prime ore del pomeriggio. Metelli, anziché andare a fare il pisolino dopo il pasto del mezzogiorno, scendeva al fresco in cantina e si metteva a dipingere, poi dopo le 17, ritornava al negozio. In cantina, infatti, ci ricevette; in quel vasto seminterrato della sua casa liberty di provincia costruita dopo il '20, prima del novecentismo, ai tempi in cui le opere liriche venivano ancora rappresentate anche nella città di Terni, al Teatro Verdi, al vecchio Politeama e nei carri di Tespi.

Metelli mi parlava, ricordava con grande gioia la sua attività musicale: primo bombardino nella fantaria cittadina e primo trombone nell'orchestra del teatro. Con gioia e nostalgia ne parlava, perché in quel campo sapeva, sentiva di essere «qualcuno», di essere un artista, come sapeva di essere un «artista» nelle creazioni e confezioni a mano di calzature: pezzi unici per il teatro, per i civili «di lusso» e per i militari, ma in pittura no, non sapeva chi egli fosse, non era conscio dei tesori poetici che uscivano dalle sue mani.

«Avevo dei disturbetti al cuore — mi raccontava — e il medico mi proibì di soffiare nelle mie trombe e di bere vino; allora vedendo nelle mostre qui a Terni tanti brutti 157

quadri (si riferiva alla pittura novecentesca) pensi che anch'io sarei stato capace di fare quelle pitture: così cominciavi. Capisci? Non potevo più andare alle prove della orchestra e nemmeno con gli amici all'osteria; mi tappai in casa e cominciai a « pitturare ». Però, vedi? Vicino alla mia firma io metto uno stivaletto perché si sappia che non voglio fare concorrenza ai pittori veri; io sono calzolaio — (un calzolaio premiato a Parigi) — con i colori mi diverto, così passo il tempo ora che non posso più suonare... ».

Per me, Metelli, fin dal primo incontro in quella cantina piena di quadri l'uno accanto all'altro, inchiodati agli angoli, ai muri, dove non era più un centimetro di posto, quadri ammucchiati qua e là, fiaschi e bottiglia di buon vino (...) salumi, prosciutti appesi, fu una grande rivelazione. Metelli mostrava e spiegava che cosa aveva voluto « raccontare » con questo o quel soggetto e rideva sotto i baffi, specie quando mi mostrò il « Prete pittore » con la donna nuda dipinta (dal prete) nel vaso poggiato sul tavolo.

Vorrei poter dire quali e quante emozioni provassi guardando quei racconti della vita della « Piccola città », narrazioni poetiche oltre ogni dire, pieni di verità, di candore, di vera, autentica poesia; scene di vita paesana, terrena, umbra. Vidi subito queste sue, per me molto evidenti, peculiarità. Paesaggi spesso totalmente inventati, composti di vari elementi tratti da cartoline o da ricordi (Metelli non ha mai dipinto all'aperto, dal vero; aveva una memoria visiva straordinaria, e poi diceva che non avrebbe avuto il coraggio di farsi vedere dipingere all'aperto come i « pittori veri... » quelli di professione, quelli che avevano studiato all'Accademia o alla Scuola d'Arte a Perugia, o erano stati allievi dei « maestri » che allora si chiamavano: Preziosi, Illuminati, Colasanti...

Caro candido Orneore! Scoprendo la tua arte, la tua grande arte, forse ho nascosto un poco la mia perché, tante volte, in quei paesaggi di umano scoraggiamento, mi sono chiesto perché non fossi anch'io un « primitivo... » (che
158 rovina per me l'Accademia di Belle Arti dalla quale mi



Ornella Metelli

salvai a stento grazie all'incontro con Metelli e poi con lo scultore Fazzini!). Il bello accademico mi dava noia; l'arte dei « professori », l'arte voluta più che sentita e perciò mediocre, la tanta, la troppa arte mi dava e mi dà tanta malinconia.

Il piccolo arguto Metelli, il piccolo grande Orneore non stava più nei suoi panni per le lodi che gli tributavo io studente, nientemeno, all'Accademia di Belle Arti (e a quei tempi voleva dire qualcosa... ero l'unico ternano studente all'Accademia di Roma). Mi guardava come trasognato dopo che gli avevo detto, mentre mordevamo insieme la pagnotella col prosciutto che ci aveva offerto: « Caro Orneore, sei un grande artista; ti prometto che ti farò conoscere in tutto il mondo »; lui credette che lo prendessi in giro.

L'amico Castellani mi sgridò quando fummo fuori: lui cinquantenne e « maestro », io ventenne o poco più. « Non capisci niente — mi redargui — quella roba non fa parte della vera pittura moderna, non devi illudere il povero Metelli... ».

Ritornai spessissimo, da solo, dal mio caro Orneore e ogni volta che andavo a fargli visita mi regalava dei quadri. Dopo aver gradito il primo regalo, ero restio ad accettare le tante offerte di poi; però Metelli, che sapeva imporsi, mi diceva: « se le mie pitture non valgono nulla, nulla avrai ricevuto da me, se valgono qualcosa, come hai detto, spero che manterrai la promessa di farmi una mostra con tanti quadri; tu che stai per diventare professore a Roma, credo che saprai come fare. E poi, qui a Terni, » tutti i miei amici ho regalato le mie pitture, e anche a molti clienti ne ho regalate e anche ai parenti e poi al Podestà, al Prefetto... ». Così, ad ogni mia visita, mi caricava sempre di quadri tanto che, alla sua morte, avvenuta nel 1938, in quel freddo ventisei novembre alle ore 5 antimeridiane mentre era intento alla sua ultima opera: « Uscita dal teatro », nel mio studio di Roma avevo oltre 30 quadri suoi.

altri 21 quadri, taluni ricevuti in cambio di opere mie, altri acquistati perché, dentro di me, in grande segreto mai esternato ad anima viva, covavo la grande gioia di organizzare a Roma una vasta mostra postuma di Orneore Metelli e farne una vera rivelazione (come infatti fu).

Vollì far alcune « prove » prima della *mostra postuma* alla « Galleria di Roma » nel giugno del 1946. La prima fu a Terni nel 1942 a Palazzo Catrara dove, in seno a una mostra di artisti umbri, organizzata dal Castellani e da me, proposi una sala retrospettiva con una ventina di quadri di Metelli. Castellani, scettico, cominciava a cedere anche perché io, pressante per carattere, lo informavo che a Roma gli amici Sinisgalli, Savinio, Montanarini, Zavattini, Ungaretti, Cardarelli, Maselli, Mezio, Bigiaretti, ai quali avevo mostrato i quadri nel mio studio, avevano avuto espressioni di lusinghiero apprezzamento; taluni, come per esempio Sinisgalli, erano pazzi di gioia nel vedere i quadri di Metelli che io gli mostravo.

Poi a Roma nel 1945, alla « Galleria del Secolo » a Via Veneto, esposi tre o quattro quadri di Metelli in una mostra collettiva di pittori popolari, *naifs*, e di ex voto, organizzata da Longanesi: grande successo.

Avuta così, in un certo qual modo, conferma del mio primo giudizio sulla validità e bellezza di quella pittura, organizzai a Roma la prima *Mostra Postuma* con circa 80 quadri scelti fra i miei e quelli che erano rimasti nella casa di Metelli dove gli eredi li tenevano in soffitta, in cantina, in disordine, abbandonati, taluni in pessime condizioni, mezzo ammuffiti anche a causa dei danni che la casa aveva subito durante i bombardamenti. Alcuni quadri li trovai inchiodati al posto dei vetri nelle porte interne, altri, dipinti su compensato, erano inchiodati su alcune sedie.

Provvidi a rimettere in sesto quelle opere trovate in cattive condizioni in casa Metelli e, in qualche caso, a farle restaurate; a far rinfoderare quei quadri dipinti su tela leggera, quella tela che i calzalai, a quei tempi, adoperavano per le fodere interne delle scarpe; altri, su cartoni malandati, li feci incollare su tavole di legno compensato; così 161

riuscì a salvare, in gran parte, l'opera di questo grande pittore umbro.

Il figlio Ezio mi diceva: « Io non vedo cosa ci trovi in questi quadri, non credo che possano interessare, a Roma, al di là della curiosità; in ogni modo ti consegno tutti i quadri che vuoi, puoi disporne a tuo piacimento, basta che per le mostre che vuoi organizzare non mi chiedi un soldo ».

Alla mostra postuma del giugno 1946, i quadri esposti erano in vendita; i prezzi variavano dalle 6 alle 40 mila lire a secondo della grandezza. Neanche un quadro fu venduto. Offrì otto quadri, fra i più belli, alla Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma per centomila lire complessivamente: furono rifiutati...

Il successo, però, fu veramente grande. Mi venne fatto di bandire un concorso per la migliore recensione; la giuria era composta da Emilio Cecchi, Savinio, il fratello di De Chirico e il poeta Sinisgalli. Il premio, un quadro (avevo soltanto mille lire in tasca in quei giorni) fu vinto dal poeta Libero De Libero. Ci fu una fiumana di articoli sulla stampa di Roma e di tutta Italia.

L'eco del successo di questa mostra di diffuse rapidamente anche al di là delle Alpi. Difatti, prima la Kunsthalle di Berna, nel 1947, poi Gallerie e Musei di altre città elvetiche, richiesero la mostra delle opere di Metelli.

Successivamente, analoghe richieste di opere per mostre personali e collettive pervennero dalla Francia, Germania, Inghilterra, Olanda, Belgio, Cecoslovacchia e Jugoslavia, come è stato specificato in occasione della mostra organizzata a Terni per celebrare il primo centenario della nascita del nostro grande *naif*.

In Italia, dopo i successi conseguiti all'estero, proposi di esporre le opere di Metelli alla Biennale di Venezia. Il Direttore del Kunstmuseum di Basilea sostenne, con una lettera, la mia proposta; ne ottenni un ostinato rifiuto. Soltanto al Centro Culturale Olivetti, a Ivrea, Metelli venne accolto con entusiasmo tramite l'intelligente interessamento

quale figura. "Teseo - Arcadia 1914-8-77
 Sono le insuperabili sue Metamorfosi
 sono parole e concetti e immagini
 che si sono diffuse in tutta
 l'Europa e in classe e in
 compagnia.
 Ecco il mio omaggio!
 Aurelio De Felice
 Oreste Teseo Arcadia 1914-8-77
 del maestro
 Quasi un'opera
 di Aurelio De Felice

Giulio De Felice
 Marina Dallos
 Via De' Giornalisti 25
 Roma

Una cartolina di Aurelio De Felice a Marina Dallos

Nel 1950 ricevetti definitivamente 29 quadri dal figlio di Merelli e dalla vedova quale compenso per il lavoro da me svolto e quello da svolgere, e ora ho fatto e continuerò a fare per la divulgazione dell'opera del grande Oreste. La mia collezione raggiunge il numero di 85 dipinti.

La mostra celebrativa, ha riscosso un successo strepitoso: 14.500 visitatori in poco più di un mese; vivissimo l'interesse della stampa italiana, della radio, della televisione. Gli Enti Locali — Comune e Provincia — e l'Ente Provinciale per il Turismo hanno saputo così cogliere le sollecitazioni, apparse ormai da qualche anno sulla stampa cittadina.

Luigi Bartolini, incisore, poeta, scrittore, pittore, critico d'arte, già nel 1932 esortava i ternani a « innalzare sopra un altare di grazia » il nostro Merelli, e aggiungeva: « Gloriatevi o ternani di un simile pittore! Onoratelo a dovere!... ».

E' assai difficile dire cose nuove dopo le bellissime parole scritte dal rege di Metelli. O forse dobbiamo metterci in polemica coi nostri amici perché interviene di un dilettante? Che ha accusato Mondino di preferire i versi del Teosofista a quelli di Carducci? Ormai è risaputo: quare leno-menti giovano a mettere in sospetto le facili sistemazioni dei critici. Metelli sfugge alle raffinate analisi dei filologi. La sua singolarità è tutta ispirata, propria perché egli non pone altro scopo al di fuori di un certo gaudio rappresentativo. Ma è facile dedurre i suoi propositi. Metelli vede un mondo paruto a festa, vede intorno a sé una strana confusione di pupazzi, e un orgoglio, un brando è riuscito a lanciare in noi, un trionfo che ci fa accop-pinare la pelle come lo squallido di una tromba militare. Un posto solo di festa fonda vien fuori da molte sue tele e qualcosa come il presentimento di un patetico, il raccapriccio del sale che si è versato sulla rieviglia. Quei salici non sono allegri, e non sono allegre le comari, e forse neppure i frai ch'egli relega tra botti e prociuti. Non vogliamo fare di lui un filosofo pessimista, filosofo egli era certamente come tutti i calzolai delle fasce, ma il suo pessimismo non sarebbe dispiaciuto a Quilcano. Metelli, messo così contro i proverbi, è andato, dunque, molto oltre i suoi tagliandi e pun-tati arnesi, e assai oltre la Sua braccia di musicante. Con che spirito ha org-anizzato le sue processioni, le sue adunate, le sue hermesse? Diamo che l'essenza della sua opera è dolcemente melodrammatica, scopriremo in Lui la segreta aspirazione di un ironico cerimoniere?

Ma egli non è soltanto un fantasista decoratore, un architetto di libri, i suoi paesaggi subarhani e siderurgici, montani e lacustri, dipinti a me-moria o dietro il suggerimento di una cartolina le sue piazze, le sue case, si dicono la profonda e moderna e malinconica di Metelli. Egli si è commiato anche col ritratto, e la Venere di Terzi, col doppio ardente collare di co-ralli, resta per me un idolo indimenticabile.

Chi guarderà dentro il suo linguaggio troverà forse felici corrup-pozioni tra lui, primitivo, e molti maestri antichi e nuovi. Ormai non era un « imbianchino », e non era uno stupido. Buon italiano, di una provincia italiana che ha dato Perugino, Pinturicchio e Raffaello. Egli non poteva fab-bricare sale o marmellate. La straordinaria nettezza del suo segno e delle sue tinte ci dicono quale prezioso apparecchio fosse non soltanto il suo oc-chio ma il suo cervello. Questa pittura magra va dunque guardata con molto rispetto. A me pare di scorgere in questi colori — così diversi dai colori della natura — in queste basse gamme di grigi, di gialli, di azzurri (Metelli ha dipinto anche una notte assolutamente nera e un mattino co-solutamente bianco), la sua attitudine tutta nerovica, spirituale, spietata-mente antierotica.

Cominciò a pittura i colori a cinquant'anni suonati. Felice lui che può sa-zare le prove dell'età ingrai e darci all'arte senza simulazioni, senza comi-ta, senza imbroglia, soltanto quando si sentì veramente forte.

Roma, 11 maggio 1946

IL MEDIOEVO FUTURO

di Udo Toniato

secondo Anatole Jakovski

Quando ho avuto il piacere di presentare, all'inizio di quest'anno, una mostra personale di Udo Toniato, conoscevo la sua pittura soltanto attraverso le riproduzioni sia in bianco e nero, sia a colori, ma sin d'allora ero attratto dalla novità del suo procedimento, che mi sembrava rivelare una personalità assolutamente a parte. Conosco ora direttamente la sua pittura, e sono felice di non essermi sbagliato, perché, invece di dipingere una natura morta o un paesaggio, secondo i canoni del Rinascimento, anche se sono eseguiti ingenuamente, Toniato pone il centro di gravità delle sue composizioni non nello scenario ma in ciò che lo anima, cioè nella vita semplice, quella di tutti i giorni, così come nei personaggi di oggi.

Narratore nato, egli racconta delle storie...

Ci sono sempre nelle sue opere, sia un antagonismo latente o di fatto, sia una situazione divertente o ingiusta, che egli denuncia da contestatore-buontemponi, con quell'ironia per niente cattiva, un tantino simile alle famose storie di Peppone e Don Camillo. Forse perché le sue storie succedono proprio nella zona di Guastalla, in quella parte della valle del Po, che ha fatto nascere precisamente, come tutti sanno, grazie alla penna di Guareschi, quei due protagonisti ormai leggendari.

Nei suoi dipinti non manca nulla, in effetti, neppure le spiegazioni scritte in alto o in basso della tela, alla maniera delle « novelle » dei fumetti. Ed è per questo che i suoi quadri, messi gli uni accanto agli altri, costituiscono veri racconti paesani, pieni di umorismo, di brio, di buon senso.

In realtà sono, che lo si voglia o no, reminiscenze inaspettate dei « Favolelli » e delle « Storielle del Medioevo », perché anche essi furono testimonianze vive delle conoscenze delle rivendicazioni del loro tempo.

Il fatto sta che in questa nostra società che si cerca, e cerca anche il suo specchio finalmente fedele, capace di riflettere i suoi fatti e le sue gesta, i nostri pittori nati portano giustamente quelle immagini nuove e pure, prese dal vivo, le sole capaci, sino ad ora, di cogliere il visibile senza deformarlo, e che le altre arti, della « vera » o « grandi », questo non ha alcuna importanza, non esano, non possono abbordare.

Anatole Jakovski

165

PITTORE DEI POVERI

Non potevano mancare, ad accrescere la confusione, i falsi naïfs e le suggestioni, abilmente manipolate tra trafficanti senza remore morali, della figurazione infantile.

Una esemplare controindicazione ci viene dalla Padania, quella di Udo Toniato; fra le più significative di una terra che, non importa se a Guastalla o a Luzzara, a Suzzara o in altri centri della pianura, ha esaltato tutte le componenti dell'istinto creativo in una sincerità di fondo, affinando peraltro il linguaggio fino a traguardi stilistici di sicura validità. Si tratta senza dubbio di un naïf pittore « illetterato » ma non « incolto », che finora è riuscito a conservarsi umile nella sua progressiva conquista estetica per non vanificare i doni del suo straordinario temperamento. Toniato, un guastallense che ha fatto un po' di tutto, dalla monda del riso all'artigianato e al commercio di mobili, dipinge oggi con consumata perizia di rapporti strumentali. Ma non ha perduto per nulla il respiro di grana delle prime esperienze: una serenità appena venata di malinconia, una tenerezza che sconsolce la languida inconsistenza dell'idillio di maniera, e la favola è nata come un racconto d'altri tempi e di sempre, spoglia di complicazioni, delicata e forte. Un mattutino sonoro e tuttavia pieno di dolcezza, che dispone sulle memorie ancestrali il minuto pentagramma di una cronaca vagamente incantata, sospesa al filo di una mitologia georgica. L'appunto contadino e paesano, che più raramente si riporta a notazioni blasonate (ecco una *Serata di gala alla Scala*) ma ancora percolse dal lucido stupore di un'epica familiare, non ha niente a che vedere con ruvidezza immatura e del tutto estemporanea dell'ex voto. Un pittore autentico come Toniato può trasformare in immagine il corredo sensitivo dell'occasione e trovare spazio di poesia laddove gli altri riescono a costruire appena sul contesto emozionale una illusoria festa di forme e di colori. Ne consegue che l'artista valica ampiamente i confini del folclore e della storiografia municipale e trasferisce il suo misto fantastico, lievitato sulla sua realtà, di alberi buoni e di pievi sennolente, di bambini imbacuccati e di baffuti taglia-legna, di floride incantatrici, di somarelli, di gelati, in un clima di perenne verità.

La visione si allarga nel momento stesso in cui si rinaldano i mezzi interpretativi, e la semplicità del dettaglio non è certo a

discapito della energia d'ispirazione. Da sottolineare che l'analisi, in questo favoleggiare diffuso, è tutt'altro che affrettata: l'umanità è tipicizzata in certo sfaccettature, lo sguardo di *Ricon* e *Paolino in preghiera* non è quello del carabiniere, o del prete che allarga le braccia davanti alla chiesa innevata, a far fretta ai suoi parrocchiani, *La vigilia di Natale*, e però il comune registro psicologico è quello di una cordialità senza infingimenti, di una totale liberazione dell'artificio. Può essere illuminante ciò che lo stesso Toniato ci dice: « Dipingo gente che conosco. Dipingo i poveri, perché sono sempre stato povero. Dipingo il prete del villaggio, il poliziotto, perché li conosco. Non ho mai visto un rapinatore di banche, perciò dipingo un ladro di galline ».

C. F.



Udo Toniato con un suo « tipico » quadro.

Ferruccio Ulivi
SU
PASQUALE
CARPINTIERI



Pasquale Carpintieri, Notabili in visita

Di antica famiglia insulana, occupato a tutt'oggi in altro genere d'impegni che quelli artistici, Pasquale Carpinieri, attraverso il filtro degli anni, ha lasciato che accanto alla sua fatica quotidiana, a titolo di commento perspicace, mai di godereccia evasione alle vicende della vita, si accompagnasse un'attenzione pittorica venuta a precisarsi in una inconfondibile formulazione solo di recente.

Chi questo impegno ha visto crescere di grado in grado fino a consolidarsi, non può che rallegrarsi oggi nel constatarne i frutti.

Come ogni vera vocazione il lavoro di Carpinieri si lega direttamente all'esperienza vissuta. Attingendo al ricordo dell'infanzia favolosa coi primi nuclei d'impressioni e pratica umana, nel filtro di una realtà locale d'intonazione ottocentesca ancora agli inizi del secolo, l'osservatore attento che è Carpinieri accenna già ai temi della prossima pittura nella serie di appunti, abbozzi, acquerelli, di un tempo; così il tema dei cavalli e delle carrozze che battono le strade delle cittadine, i notabili delle feste, nuziali o campestri, la sarabanda garrula delle bande e la mestizia non meno convenzionale delle ricorrenze funebri. Le fisionomie, dapprima piegate al caricaturale, acquistano connotati di graffiante tipicità. Non solo, ma questa vicenda viene a poco a poco a dimensionarsi sul prospetto del paesaggio siciliano coi suoi colori; e, mentre l'attenzione all'episodio si precisa in scenette dove ci tocca il misto di verità gaia e amara, divertente e paradossale come è sempre in fondo l'anima siciliana, tra l'umoresco alla Brancati e la totale dissoluzione raziocinante pirandelliana, il colore si fa intenso, cieli di rosso mattone, campi di un verde basso quasi nericcio, intonazioni di rosso bianco nero come uno zufolo in sordina, lo zufolo di una vecchia nenia insulana, che nulla riesce a rimuovere, neppure il passaggio, gonfio e pettoruto, dei soliti attori-macchiette, in mezzo allo scenario chiuso e duro nella sua splendidezza, a grandi avvallamenti, che piombano giusto come negli antichi dipinti.

LEONARDO BORGESE

LA FANTASIA PULITA DEL PITTORE CONTADINO

A proposito di Bruno ROVESTI

«...Presentato da Raffaele Carrieri, da Cesare Zavattini e da Giorgio Kisevlevskij espone agli "Amici della Francia" Bruno Rovesti, pittore-contadino: nato a Gualtieri nella Emilia...» — «Ha una fantasia veramente infantile, pura, pulita. Segue la maniera — staremmo per dire l'accademia — comune a tutti i candidati, di tutte le età, di tutti i luoghi, di tutti i tempi. Ha il linguaggio solito, immediatamente comprensibile ed accettabile, fatto di quelle convenzioni, comodità e soluzioni grafiche, prospettiche, cromatiche, che adoperano nei secoli dei secoli gli artisti non «artisti» — i cosiddetti spontanei e primitivi. Naturalmente, gli piace assai descrivere, raccontare, spiegare: ora la vita d'ogni giorno, il piccolo mondo che lo circonda, ora mondi lontani, meravigliosi e ambiziosi. Si diverte lui e diverte lo spettatore. E naturalmente, data l'inesperienza pittorica, l'espressione deve essere stilizzata e quasi scritta, tale da diventare decorativa, stabile, fissa o talvolta magari alfabetica. Come in tutti i candidati. Ma bisogna aggiungere che per suo conto Bruno Rovesti di bel senso decorativo ne ha proprio molto, e che ritra bene i suoi elementari colori, e che trova specie nei verdi, nei grigi, nei bianchi degli accordi assai fini eppure forti. E' poetico, buono, gentile. Nel genere è perfetto, è un maestro».

Leonardo Borgese

Una questione
culturale
di massa

LA RESISTENZA DI UN'ARTE EXTRA-CULTURALE

- NEUF-NAÏF: ARTE POTENZIALE
 - NUOVI MODI DI PRODUZIONE
ARTISTICA
 - MITOGRAFIA E AMBIGUITA'
 - ANTIREVIVAL:
C'ERA UNA (RI) VOLTA...
 - LA SENSIBILIZZAZIONE FUORILEGGE
etc.
-

di
Gianni TOTI

1 - *Naïf, naïf, naïf, naïf... neuf-naïf...*

Azzuriamo, ancora una volta. Disquattiamo, cioè scuotiamo quello che va scosso, discutiamo la « *questione naïf* » (dovremmo dire « *naïve* »). Volgere al femminile l'aggettivo francese, come sarebbe filologicamente giusto? Oppure lasciare *naïf* sempre al maschile come al femminile, al singolare come al plurale perché ormai è un aggettivo che si è sostantivato, metonimizzato, metaforizzato, antonomasizzato, e non risponde più al significato corrente, anzi corso, è ormai una definizione storico-culturale d'uso, un sigillo in tutte le lingue del mondo, e la pittura naïve non è « ingenua »? Non sarebbe meglio dire *naïf*, persino senza la dièresi, i puntini sulla i — anche se i puntini sulla i sembra ci vogliano sempre —? Proviamo a dire solo *naïf*, con queste premesse, almeno in questo saggio?).

ROVESTI BRUNO
PITTORE CONTADINO CELEBRE
GUALTIERI (RE)

Pr 40922 Tel 834400

Il biglietto da visita di Bruno Roverti: « pittore contadino celebre ». Altrove si proclama « pittore europeo » o « naïf europeo ». Ma perché non « naïf planetario »? Bruno Roverti lo è, senza alcun dubbio.



Bruno Biondi

2 - Le Arti Potenziali

In modi nuovi discutiamone, però, perchè le cose cambiano, si dice, ed è pure vero, molte cose si sono fatte e molte no... Per esempio, anni fa, a Lazzara si discuteva sull'istituzione di una Università Libera delle Arti Potenziali, si pensò a un Progetto Ottanta, a un Palazzo delle Arti antiaccademiche e popolari, emergenti, di classe, etc. a un *Primo Territorio Libero delle Arti di Nuova immaginazione*, (definizioni approssimative, ideologiche, tanto per capirsi). Nessuno si sentiva più « ingenuo », anche se libero, schietto, spontaneo, « nato all'interno della stirpe dei liberali », etimologicamente, e quindi genuino, cioè « figlio preso sulle 173

①
GALLERIA
LANARDELLI
CONCORDIA-MO- TEL. 0585 55347

I VANGELI
ILLUSTRATI DA



MAÏFS

LE GRANDI INIZIATIVE
ARTISTICHE CULTURALI PER
LA DIFFUSIONE DELL'ARTE
ITALIANA
NEL
MONDO

Le seguenti illustrazioni sono documenti « ingenui », interessanti per il sociologo e lo studioso di costume; la « questione artistica » naïf è un'altra cosa.

ginocchia del padre », della nazione, vale a dire della classe del popolo fiducioso nella concreta utopia di una immaginazione popolare che si propone di rendere reali le sue stesse visioni. Si sentiva, nel « Paese dei naïf », importante però, importante in senso nuovo, nel senso in cui la portanza « introduce nella sostanza delle cose e ha influenza, efficacia sulla realtà ».

Quell'Università è ancora un progetto, però non è stato inutile progettarela perché si è risposto così implicitamente, anche se non teoricamente all'eterna controversia: « ma che cos'è questa pittura naïf? », all'interrogativo che pongono e si pongono sempre quanti cercano la pace mentale nella pigrizia delle formule.

3 - E « brut », « moyen » etc.: esorcismi

bio l'esistenza di un'arte chiamata naïf — pittura, scultura, e persino architettura, ma sì: si veda l'architettura *spon-tanea* o *selvaggia* e su di lì, (e gli scaffali fotografici regionali che vanno documentandola). Arte, scuola, tendenza, con tutte le sue carte in regola, il suo statuto di civiltà, le sue *lettres de noblesse*: non se ne dovrebbe più discutere altrimenti. E tuttavia insistono ancora molti criticincerti nello sfumare la questione e nel domandarsi metafisicamente « quali siano le facoltà mentali che entrano in gioco nel pittore naïf » (Pierre Dhainaut, per esempio, se lo chiede ancora, come se i naïf fossero bestie rare e non uomini come tutti gli altri e dunque con le stesse facoltà mentali di tutte: dove arriva un inconscio razzismo culturale...). Certo, il naïf ignora la *navetè*, non sa neppure che cosa sia o che cosa intendano i non-naïfs con questa « ingenuità ». Ma già, con la mano del buon selvaggio, Jean Dubuffet ha chiuso nell'immagine delle Aloïse (vedi il film di Liliane de Kermadec: « Aloïse », appunto) l'*art brut* degli schizofrenici (« naïfs, primitivi, maledetti senza saperlo, e anche folli, nascosti nei ricoveri psichiatrici... » — così nella brochure di Venezia, sul film della Kermadec), la *schizo-art*, etc. permettendo di avvicinare all'arte naïf e brut per contiguità anche la *medium art* e ogni altra codificata extra-sub-alternità di strati umani, incategoriali, eslege, etc. sempre alla ricerca dell'etichettazione, della classificazione che, apparentemente liberando l'energia frustrata individualmente e collettivamente, respingeva i « diversi », gli « incolti », gli appartenenti alla dimensione subalterna della cultura di classe, in un limbo incodificato e incodificabile o indecodificabile all'infinito. Per tutti i definitori del lager-ghetto naïf, la qualità dei pittori detti naïf è assolutamente sconcertante e ambigua, *canular ou barbouilleur*, fuori-legge-classe-serie, un asistema pitturale, una violazione della divisione storica del lavoro. Qualcuno ha tentato una via di mezzo e l'ha chiamata anche « *art moyen* », arte media, arte di mezzo, medio-arte. Ma si è sempre trattato di esorcismi, mal riusciti si deve riconoscere, esorcismi di qualche nuovo diavolo popolare, un diavolo rivoluzionario, un diavolo artistico, poetico...

La Provincia
Lecce, 18 agosto 1976

NATALE 76

CARINATE
MOSTRA NAIF
AL CASTELLO

La mostra sarà allestita nel salone di rappresentanza del Castello di Castello. La mostra sarà allestita nel salone di rappresentanza del Castello di Castello. La mostra sarà allestita nel salone di rappresentanza del Castello di Castello.

NOVEMBRE
CARINATE

Mostre a novembre
nel Castello

La mostra sarà allestita nel salone di rappresentanza del Castello di Castello. La mostra sarà allestita nel salone di rappresentanza del Castello di Castello. La mostra sarà allestita nel salone di rappresentanza del Castello di Castello.

CARINATE SOLE DEL
CLUB CASTELLO DI CARINATE
E ANNI DEI SOCI

IL PENNOMATE, CON LA TRADIZIONALE
"FOLENTATA"
INIZIA IL NUOVO ANNO NEL CLUB.
AVVIATI A TUTTE LE ATTEZIONI

IL 16 NOVEMBRE SI RINNOVERA, SEMPRE
NELLE SALE DEL CASTELLO, UNA COPIALE
E SIMPATICA GALLERIA ARTISTICA, NELLA
SPERANZA DEL PROPRIO NATALIZIO
E OSTENDENTE DAL CIRCOLO CULTURALE DI
EGGIO NEI TENTI DI FAR CONOSCERE
NUOVI ARTISTI E VALORI OPERA ANCHE
A COPERTURE ARTISTICAMENTE.

SI SARA' PIU' TRADIZIONALE E NAIF.
NALMAN, EGIOLE PIU' VERGATE, QUOTE
DI VITA DELLA FUGGIATA. NELLA GLI UCCIA, DA ZEPPE
PERI, MOLTRE MINISTRI, NOME, ANCH' EMI. PERSIA
DI DARE L'AVVANTO UNA SCELTA NUMERATA, LI DINTORNO DI
COMPLETA E CONSCENZA. SEMPLICE ALLE STRAZIONE A
PIU' DI UN BEL VINO QUANTO, KAMIRANO DI DARE

E, OFFERTI PERVI TANTI QUOTE, DAI NOSTRI DINTORI.
UN RITO DI RAPPRESENTAZIONE CALDERA LA PARRAGIA CON
DIAGETE IL POSTO PERICOLO PIANO, CANTO, 12 E
VERBETE PER L'INIZIO DEL RISTANTE DELLA NOSTRA
PREZIOSA COPERTURA DEL TAVOLO ARTISTICO, BENEGLIATE
DEDICATO ALLO MADONNA DELL'ALBERO, E INTATE
PERE IN CONTO UN NOSTRO QUANTO CONCORRENZA NOSTRA
VIRTEGGIANDO TUTTI DAL TAVOLO, EQUIVOCANTE

Biancamano, Arcangelo
collaboratore del Comitato
Organizzatori dell'Esposizione

Ah, se fosse davvero una *pittura media di massa*, una *peinture moyenne de masse*! Non sarebbe rassicurante? Se fosse soltanto un'arte che crea monumenti al ricordo, al passato, erigendo statue e immagini persino del futuro come se fosse già passato? Il futuro sarà stato passato, un giorno...

E invece no. L'arte naïf non è sempre e soltanto arte di reazione, come alcuni la vorrebbero — per non dirla reazionaria —, arte cioè di pura ripulsione verso la società industriale o macchinista, arte del dolor del ritorno alla natura... *noston algéias téchne*. Se la dici arte di futuro (se non del futuro, ipotizzando le masse che non soltanto si politicizzano ma si artisticizzano anche, il che vorrebbe poter dover dire la stessa cosa) ti guardano storto, non capiscono... Sono secoli che esiste, l'Accademia, e noi non viviamo nell'Età Moderna, viviamo nell'Età Accademica ancora, nonostante tutti i *révoluts* post-avanguardiaistici. E dunque? I sei acufici non funzionano più? E come se funzionano? Funzionano al contrario, magari, ma funzionano nelle loro deroghe, deviazioni, scarti, violazioni, nel sogno pseudo-rivoluzionario della piccola borghesia intellettuale con la solita cattiva coscienza, definendosi in rapporto al loro rovescio, appunto... E dunque, evvivano (non ummaotiano) l'illusione dello spazio, la suggestione della plasticità del volume, l'espressione della materia, la rappresentazione esatta dei dettagli, l'anatomia e la riproduzione dei colori reali delle cose (che altro, Dr. L. Gans?). La conoscenza della natura, al dritto e al rovescio, l'applicazione esperta di questa conoscenza, la mimesis e l'antimimesis: tutto qui. Altro che « l'empirica e intuitiva via dell'arte prerinascimentale »! La corsa era cominciata. Si avvicinava la rivoluzione industriale, il cambio delle classi al potere, e nel campo della produzione artistica il privilegio doveva pur sanarsi in qualche modo: tutti coloro che non avevano né modo né occasione di imparare le nuove regole dell'arte, si trovarono in ritardo, incompetevano, impertenevano (erano impertinenti), restavano indietro sul mercato in formazione. L'esercizio dell'arte — oggi si può constatare con un certo distacco storico — spostò il suo centro di gra- 177

vità dallo spazio del popolo alla categorizzazione degli intellettuali, i funzionari delle « moderne » classi dominanti. Gli artisti popolari, ancorati al *lore* e al *folk*, venneroacciati di « dilettanti »: ancora un po' e li diranno naïf, ap.

5 - I maldestri, gli ignari

C'era una volta anche un modo sensitivo, intuitivo, empirico, di usare colori e forme... prima dell'antichità classica e prima del rinascimento... l'arte dei popoli primitivi, l'arte greca dell'epoca arcaica, l'arte bizantina, l'arte romanica e l'arte gotica... insomma — riassume il Dottor Gans presidente della Fondazione Albert Dorne di Amsterdam (Museo d'arte naïve) — tutte le forme d'arte che apparivano come arti maldestre e ignare agli occhi degli artisti disciplinati dalle accademie... poi le chiamarono primitive, ingenuae...

6 - C'era una (rivolta)

Poi ci fu, un'altra volta, una reazione, non reazionaria, al naturalismo e all'antinaturalismo. E non fu certo per caso che certi inquisiti operai culturali all'inizio del secolo, ribelli alle accademie e alle regole delle arti ufficiali, scoprirono i primitivi del futuro... In un certo senso, in un senso certo, la pittura naïf fu il vessillo ingenuo di quella rivolta. C'era una rivolta...

7 - La « resistenza artistica »

Dunque approccio sensitivo, intuizione, fuorilegittimazione, non-scienza pittorica, *détournement de sens* dirà qualcuno, ingenuamente anche lui. Impulso intenso della sensazione con cui l'artista ignaro fa esperienza della realtà sensibile in un rapporto isolato, personale, in un universo percettivo a parte... ancora oggi queste sono le spiegazioni un po' idealiste che si danno della « resistenza artistica delle classi popolari ». Spiegazioni reattive, che insistono sull'illibertà dell'approccio pittorico naïf, sulla non-coscienza della deformazione, sulla tradizione imperante, sul sistema formale e narrativo

egolocentrico del pittore naïf operante in una prospettiva sempre mimetica, d'imitazione (Yann Pavié, per esempio, la vede così) per il naïf la pittura è la pittura ufficiale, la realtà è la realtà e non una figurazione, la finzione della realtà è più importante della realtà della finzione, il sogno è concreto, la maldestrezza è la maldestrezza, non-uno snobismo avanguardistico su cui speculare come un sigillo, una sigla, un carattere, e la narrativa è l'orizzonte naturale: aneddoto, descrizione, espressione della realtà, realtà di quest'espressione speculare...

È può essere anche vero, in una grande quantità di casi — ma che c'entra?



NATALE 1974



COMO

24 dicembre 24 settembre 1974

CARINELLE

NOTTE AL CASTELLO

CARINELLE
Notte e musica
al Castello

La serata si svolgerà in sala
della Chiesa di S. Maria
della Pace, alle 21.00.
Il biglietto costa 10.000
e 5.000 per i bambini.
Per info e biglietti: 031/261111

CARINELLE
NOTTE AL CASTELLO

La serata si svolgerà in sala
della Chiesa di S. Maria
della Pace, alle 21.00.
Il biglietto costa 10.000
e 5.000 per i bambini.
Per info e biglietti: 031/261111

Carinelle di Como - 24 dicembre 1974

notte

CARINELLE
NOTTE AL CASTELLO

La serata si svolgerà in sala
della Chiesa di S. Maria
della Pace, alle 21.00.
Il biglietto costa 10.000
e 5.000 per i bambini.
Per info e biglietti: 031/261111

*Con Anna Arletti
e music degli Artisti del CASTELLO*

*Loggato per carissima la musica che
per anni abbiamo riportato in la compagnia
Il Castello aperta per Natale 1974
Viva l'antica musica e cultura.*

*Anna Arletti, organo e chitarra, e
Italiani e alcuni non stranieri.
Opere di Scultura: caviglio, caviglio -
Fatti tutti Fatti - INTRALI IN LEGNO*

*La musica acustica e attente, e con
il suono dei ghi di via pastore
con la notte opera - ~~questo è tutto~~
Largora questa musica, la vera del
pianto chiamato "Potente", che
risale a tutti del Castello. Sarà la
nostra serata in sala*

*per gli artisti. Sono che
tutti insieme la notte
della notte opera
Il biglietto costa 10.000
e 5.000 per i bambini.
Per info e biglietti: 031/261111*



*La serata si svolgerà in sala
della Chiesa di S. Maria
della Pace, alle 21.00.
Il biglietto costa 10.000
e 5.000 per i bambini.
Per info e biglietti: 031/261111*

8 - Aiuto! sociologo!

Non c'entra. La verità dell'arte naïf è la sua « resistenza » di arte derubata dei mezzi di produzione intellettuale, la sua lunga storia come storia delle lotte delle classi nel terreno di battaglia della cultura e dell'arte. Il dramma delicato della coscienza del pittore naïf può anche essere quello di non riuscire a riprodurre esattamente la sensitività del reale, lo scontro con la rappresentatività del naturale, il fallimento eroico della falsa impresa mimetica: ma questo è ancora l'epifenomeno. Ciò che conta è la « resistenza » storica e in questa resistenza la pittura autentica come parte insottraiabile dell'arte del nostro secolo. Il tempo della compiacenza, del complacimento, della condescendenza, della benevola superiorità verso l'artista selvaggio, è passato. Certo, ancora oggi, trovi critici d'arte che magari scrivono anche su quotidiani e riviste di sinistra o su pubblicazioni impegnate che, quando sentono parlar naïf, chiamano in soccorso il sociologo: « è un fenomeno di costume — snocciolano imbarazzati — interessante, certo, ma sta agli studiosi delle scienze dell'uomo dire la loro su questa insorgenza... »

Insorgenza, dicono. Dovrebbero dire: insurrezione. O ri-

9 - Le mitografie e il reale

Arte popolare, dunque? Non è questo che si vuol dire quando si sottolinea il territorio popolare, o fuorilegge, extraconfine, in cui prospera l'art naïf (anche le marchesine che fanno pittura naïf contro regole leggi accademiche sono autentiche pittrici di frontiera, anch'esse legittimamente o fuorilegittimamente popolari in questo senso). Non si definisce quest'arte in rapporto a un'arte non popolare. Il linguaggio dell'arte è il linguaggio dell'uomo, non delle classi e delle caste. La leggibilità è claustrale. Né si vuole alludere a nozioni romantiche dell'arte: l'anima profonda del popolo l'anima bella... lasciamo stare le misteriose energie, le mitografie... Né convince l'antimacchinismo, l'antindustrialismo, la protesta contadina, pre-socialista, o il ritorno alla campagna, così di moda in tempi di falsa coscienza ecologica... Ma si vuol parlare del popolo come insieme di classi potenzialmente non

antagonistiche, di una dimensione dell'azione culturale di massa per l'emancipazione anticipata di questa massa dalla servitù artistica, dalla subalternità poetica, linguistica, espressiva o come vogliate chiamarla in epoca di sospetto per le oscure parole di antico sapore quali arte e poesia... *La risurrezione naïf dell'arte di tutti per tutti* (di cui, guarda caso, tornava a parlare Lautreamont), è un fenomeno che dimostra quanto vaste e profonde siano le correnti sotterranee della coscienza casuale eppure autocontrollabile della specie... Non bisognerà aspettare l'unificazione del genere umano, in un pianeta con la produzione programmata e la cultura liberata dai vecchi modi e dalle superate mode di produzione. E' una u-topia? Una u-chronia? Una u-ufania? E' futuro presente, un tempo semplice, indicativo...

10 - *La riserva indiana*

Sono ormai tre secoli che gli studiosi d'arte di tutto il mondo (parliamo di questi ultimi tre secoli per riferirci soltanto al fenomeno « storico » definito, ma evidentemente la pittura naïf ha radici molto, molto più antiche) si sono sforzati di definire quest'arte *extra-culturale*. Ma si tratta di definizioni. E' davvero questo il problema o non si tratta piuttosto di andare al di là dell'*estiquette* per affrontare e superare quegli aspetti della mitologizzazione separante delle arti naïf che gli artisti naïf stessi devono distruggere? Si è scritto per esempio che « il naïf autentico è l'artista più individuale, coralmente legato e appartenente alla sua terra » (« appartenente alla sua terra », questo è giusto) e « al suo *paradiso perduto* » (e questo già non è più giusto, nella stessa definizione che è del naïfista appassionato Giancarlo Vigorelli). Il realtà il naïf, come espressione della sua terra e della sua terrestrità, non ha perduto nessun paradiso, ha soltanto un paradiso da conquistare semmai, ma un paradiso tutto tellurico, che cioè non sia affatto un paradiso, ma qualcosa di molto concreto e reale. Però, dietro questa formulazione del naïf come di un individualista che va « alla ricerca del paradiso perduto » si può riconoscere tutta una ideologia, una concezione cioè che risale a una determinata cultura, la cul-

tura dominata dalle classi al potere, che tenta di dare alla pittura naïf, a questo fenomeno così sconcertante e forse indefinibile, una collocazione minore, quale momento celebratorio subalterno di uno strano paradiso perduto dello spirito umano. Quasi che i pittori naïfs fossero, con le loro tele e pennelli quali postazioni e armi, sentinelle a difesa di una specie di *ghetto culturale*, di pianta esotica da coltivare, una specie di « *riserva indiana* » di energie latenti. Ora, questo imprigionamento ideologico è molto grave e pericoloso; e i naïfs per primi, ma anche i loro spettatori-lettori, il loro pubblico co-autore, si pongono il quesito se sia giusta la distinzione che viene fatta, così sottile e difficile e in realtà non risolutiva, tra « pittori popolari » e « pittori candidi » o « *ingenui* » oppure tra semplici « *dilettanti della domenica* » e « veri naïfs ». Perché impostare il problema dello statuto sociale e artistico dei naïfs come un problema di distinzione tra « veri » e « falsi » naïfs non coglie l'essenza del fenomeno; è anzi falsificante, erroneamente modernizzante o attualizzante. I tentativi di arrivare all'essenza del fenomeno delle arti naïfs sono molto antichi, invece, e collegabili alle difficoltà teoriche della definizione dei rapporti tra « potere culturale dominante » e « culture popolari », o « selvagge » etc.

11 - *Rapporti selvaggi... sì...*

Forse, il primo pensatore moderno che si sia occupato della questione è, agli inizi del 1700, Giambattista Vico. Il grande filosofo della « Scienza nuova » scrisse che « l'uomo di natura dipinge ciò che egli vede e come lo vede: vivo, potente, mostruoso. Nell'ordine o nel disordine, come lo vede e l'ode, lo riproduce » — e chi non riconosce in questa visione del « *visionario naturale* » una intuizione folgorante del rapporto immediato fra l'uomo del popolo e il mondo? « Gli uomini primitivi vivono nella loro natura — scrisse, in questo stesso nostro secolo, Nolde, il grande pittore espressionista — I prodotti artistici dei popoli primitivi sono l'estremo residuo di un'arte primordiale ». Nolde pensava in fondo come Delacroix il quale scrisse che « i veri primitivi 183

sono gli ingegni originali: questi uomini non si mostrano all'improvviso e non devono nulla a coloro che li hanno preceduti o li circondano: sono simili a quel dio dell'India che è nato da sé ed è insieme avo e ultima progenie». Tuttavia, nonostante queste fulminanti intuizioni, non si sono fatti grandi passi avanti nella comprensione di un fenomeno così profondo, emergente dalle strutture del pensiero e della specie. Le distinzioni sono sempre pericolose perché «culturalistiche» cioè classificatorie. E persino un critico tanto acuto e pro-naïf come Mario De Micheli sfiora il rischio della distinzione ideologizzata quando, parlando di Covili, lo distingue dai naïfs «i quali sono caratterizzati dall'evasione nel fiabesco o nell'esotico, fuori dalla storia o dalla realtà» (così come «fuori dalla storia e della realtà» li poneva Werner Häfemann), oppure quando parla di «primitivismo» come «sentire diretto, senza mediazioni e idealismi», senza risolvere questo «sentire diretto» in forme di coscienza (ragione o irragione popolare, extra-culturale, etc.) ma restando alle categorie dell'«istintivismo», del «primitivo moderno» (per il doganiere Rousseau) e all'«adamismo» del pittore «armato della ingenuità di Adamo prima del pomo», al «puerilismo» etc.

Ci si avvicina insomma al nodo, al fenomeno, ma ancora viziati dai «culturismi» del «potere spirituale dominante». Bisognerebbe invece rifondare la stessa ricerca. Cominciando magari dalla storia della fotografia, da Nicéphore Niépce a Nadar (contemporanei e postumi di Giorgio Federico Hegel, il filosofo sistematizzatore dell'ultimo dominio borghese, nella fase in cui le nuove classi dominanti tentavano di delineare la loro identità storica, e stimolarono le scienze nella ricerca di uno specchio meccanico, statico e poi in movimento, fotografia e cinematografia riconsolidanti la visione prospettivistica e rassicurante della pittura quattrocentesca). Fu allora che, in piena rivoluzione industriale, Henri Julien Félix Rousseau anticipò, nei «Giocatori di palla ovale» la prima modulazione grafica e ritmica come nei tentativi iniziali di Sennet e Polidor, muovendo l'immaginazione davanti all'orizzonte del quadro, facendo ballare gli occhi e suscitando persino reazioni psicosomatiche nel pubblico.

Era quella l'epoca della fiducia ideologica nel mondo della vita, fiducia della borghesia trionfante, critica nei confronti delle sue visioni ma esaltata dalla propria libertà immaginativa, dagli sconfinamenti che poteva permettersi dalle stesse maglie dei sistemi di valori imperanti. « Candore, ingenuità, primitivismo, goffaggine... »: le formule di Natan-son nel 1897 riflettevano bene questa allegria critica così come la riflettevano nel 1902 le frasi interiettive di Jarry: « favolosi d'ingenuità, questi istintivi, inesperti, irrisi pittori della fede e del candore ». « Per occupare il tempo libero, dipingi col tuo candore », esortava nel 1905 Furetières esaltando i « pupazzetti dipinti come da uno scolaro delle elementari » da pittori « ingenui » come Rousseau già adulti (« avevo già quarantadue anni quando ho toccato il pennello per la prima volta » — confessava « candidamente » l'ancora favolabile Doganier). E si arrivava alle formule di Ardengo Soffici nel 1910: « semplicità dell'anima, infantilità del mondo rappresentato », di Lhote nella « Nouvelle Revue Française » del 1923: « Ingenuità, familiarità, rusticità », di Bas-ler nel 1927: « Sguardo candido, ardimenti candidi ». Ma possiamo anche subito saltare al 1948, e ritrovare le stesse formulazioni in Philippe Soupault: « Primitivo, ma non nel senso di limitato, in assoluto candore cioè. Nel 1951 troviamo ancora in D. Cooper l'esaltazione dello « occhio ingenuo, ma non neo-primitivo » e la denuncia della « falsità del culto odierno per i sedicenti naïfs, o popolari come Bombaris o Vivin », il ritorno alla « purezza » di Lo Duca, per poi tornare nel '52 allo « eterno bambino e pazzo tranquillo » di H. Naef e al « candore romantico: rappresentazione infantile dei popoli primitivi, assoluta castità di mezzi, goffaggine formale, anacoluti sintattivi, candida commozione, candidamente ingenua » del Pallucchini. Ancora nel '58, Corthion parla del « solo intuito ». E nel '61 Vallier ripete « ingenuità, innocenza, candore », incalzato da Minardi con la sua naïveté: volutamente ingenua », etc. etc., il testo è cronaca...

13 - *L'antitrevol*

Ancora oggi, in sostanza, l'analisi del fenomeno è reticente, muove a ritroso, ma per indicarne la giusta sopravvivenza nel futuro, verso origini collettive, impersonali, della fantasia della specie verso l'archetipo, apologizzando la separazione fra l'uomo-artista-culto e l'uomo-para-artista-selvaggio. Non è un caso che ancora oggi, sia nel nome di questa interpretazione del fenomeno più alto, quello di Rousseau, che si stimola il *revival* naïf: Rousseau alla rassegna « *Le monde de naïfs* » al Museo Nazionale di Arte Moderna di Parigi nel 1964; Rousseau a Tokyo nel '66 nella mostra « *Rousseau e il mondo dei naïfs* » etc. E oggi i musei e le mostre si moltiplicano. Dopo l'istituzione, a Laval, del primo museo naïf del mondo, il Museo Henri Rousseau fondato nel 1967, è tutto un andirivieni di mercanti di naïfs e circoli fra le operazioni artistico-commerciali e politiche di Lugano, Bratislava, Knokke-le Zoute, Maison de la Pensée française, Parigi, Vicq, Dortmund, Francoforte, Lucerna, Bruxelles, Londra, Spoleto, Roma, Ibilissi, Mosca, Hlebine, Reggio Emilia, Correggio, Varenna, Finale Emilia, Prato, Venezia, etc. (e sono soltanto citazioni a salti nella geografia mercantile-culturale). Si può benissimo immaginare un prossimo futuro in cui non ci sarà Comune o Ente del Turismo o istituzione culturale che non abbiano seguito l'esempio di Lazzata.

14 - *Le motivazioni*

Però noi dobbiamo interrogarci e tentare di rispondere alla più importante delle questioni: quali sono le motivazioni profonde della storia così contraddittoria della pittura naïf attraverso le diverse epoche, le fasi di sviluppo e di contrazione, le fortune esplosive, quali per esempio quelle della « pittura primitiva americana »? Dopo la scoperta dei « primitivi » fatta dal Vico e dal Wackenroder, la crescita impetuosa del movimento romantico quale reazione alle prime manifestazioni anormali del primo industrialismo portò alle ventate irrazionalistiche, ai moti spon-

taneisti, ai simultaneisti, alle « discese agli inferi ». Ci si accorse della « pittura incolta », e si corresse l'ottica, si cedette volentieri al fascino di questa visionarietà candida che non rinunciava al ricordo « favoloso », d'inclinazione surreale, ai confini della pittura infantile, e che trovava il suo limite soltanto nella mancanza di quelle forme del dominio culturale che passavano per forme assolute della



Ereatus Salisbury Field (1809-1890 - Massachusetts). La Signora Smith Palmer coi suoi gemelli, Charles e Emma

sensibilità, dell'*aisthesis*. Il potere culturale dominante coltivò allora l'illusione che all'interno del suo dominio crescessero « riserve » di profonde energie umane, da tesaurizzare magari ai margini della grande arte come tesori, appunto, della coscienza umana ancora allo stato minerale. Anche per curare una specie di complesso di inferiorità-superiorità, un senso di colpa di classe nei confronti della servitù artistica delle classi sfruttate. Per questo si cominciò o ricominciò a parlar tanto, a tutti i livelli, del « favoloso stupore », del « metafisico », dell'« Eden », delle « cifre più ovvie e tendenziose: la favola », della « innocenza dell'occhio e della mano », per usare formule che richeggeranno poi anche nei saggi naïfisti di Vigorelli o di Guido Ballo o di Anatole Jakovsky.

« L'ingenuità mi sembra il sublime della vita quotidiana » scriveva Stendhal, e sublimava così quel ricorso alla fede nella « purezza » aristocratica o metafisica che sembrava si fosse definitivamente perduta nella società lanciata ormai verso un inarrestabile e mitico progresso quantitativo. Il macchinismo industriale portava e porta sconvolgimenti così gravi nella vita di tutti i giorni, sempre più estraniati, che queste tangenziali dello spirito aggravavano tutti gli ostacoli al traffico di sentimenti consolatori. Si tentava di salvare in qualche modo la coscienza dell'alienazione artistica che cresceva anche all'interno dei produttori di cultura mediante questa esaltazione dell'unica area artistica creativa resistente in mezzo alle classi espropriate dei mezzi di produzione intellettuale, ma nello stesso tempo si faceva di tutto per tenerlo chiuso e limitato come un fenomeno artistico minore, strano, sconcertante, indefinibile, oppure definibile soltanto con formule a loro volta indefinibili. E questo nonostante gli sforzi di grandi pensatori che attivavano spesso persino a forme di profezia nei confronti delle potenzialità di sviluppo delle arti, non « popolari » ma naïfs, ingenuae, spontanee, primitive, neo-primitive, moderno-primitive etc., insomma definite in qualsiasi modo pur di non riconoscere loro uno statuto sociale autonomo e insieme partecipante della Cultura e dell'Arte con la C

15 - La storia della divisione

Un piccolo fenomeno minore, dunque, l'arte naïf, legata alla piccola storia della Scuola di Parigi... Eppure, uno dei più forti antropologi contemporanei, Claude Lévi-Strauss, in un articolo su Picasso aveva anche scritto: « Mi aspetto più, per un rinnovamento delle arti grafiche, da quella che oggi si chiama *pittura ingenua* che da tutte le ricerche sapienti dei cubisti o astrattisti ». Affermazione che, trascurando i fattori storici delle lotte delle classi combattute anche sul terreno dell'immaginazione, non risolve certo il problema, ma conforta soltanto la fiducia nelle energie più profonde dei popoli. Il fatto è che, dietro la pittura naïf di oggi, c'è tutta una tradizione, una storia di tentativi di collocazione che, evidentemente, non sono mai riusciti a toccare il nocciolo della questione per ragioni ideologiche precise, perché si è tentato di dominare il fenomeno e di rinchiuderlo in una sua setta in modo da occultarne le origini di classe, impedendo così che ci si rendesse conto che si tratta di un fatto nuovo, nella storia dell'umanità divisa nel lavoro e nel godimento dei frutti dello stesso, nelle mediazioni con la natura ecc. Questa resistenza della immagine popolare è volta alla futura liquidazione della divisione del lavoro, e quindi della opposizione fra l'uomo che lavora e l'uomo che poetizza.

16 - Le radici

Le radici sono molto lontane e profonde, insomma. Radici d'albero futuro, si capisce. Anche se non si sa quando si supereranno così i limiti della configurazione della pittura naïf come di una *Launmalerei* o « pittura di profano » (come l'ha definita uno dei più acuti critici e dei più attivi animatori delle arti popolari, il cecoslovacco Arsen Pohribny) o come « pittura della domenica » (bisognerà arrivare alla « pittura delle sette » domeniche settimanali). Ma forse si potrà, presto e sul serio, arrivare a una storia veramente popolare della « popolarità » delle arti finora caratterizzate come arti dell'inconscio, arti innate, primitive, contadine, 189

restando invischiati nelle teorie parzialistiche dei « sotto-sviluppi ». In realtà, il fenomeno delle arti naïfs assume proporzioni di massa e quindi si propone come oggetto di analisi solo nelle società molto evolute dal punto di vista dei rapporti di produzione. Per esempio, è in America che nel XVII e nel XVIII secolo esplode la pittura dei contadini e dei tagliaboschi, anche se in forme mediavaleggianti (prime reazioni agli sviluppi produttivi alienati). E' nel 1638 che Fransiscus Junius scrive « *La pittura degli antichi* » e teorizza l'immediatezza che oltrepassa l'intendimento e la stessa capacità tecnopittorica dell'uomo e svela che c'è qualcosa in lui che non proviene da una faticosa ricerca o dal tirocinio prescritto dalle « regole dell'arte ». Ma basta saltare o attraversare tre secoli e si ritrova, persino nelle teorie di cinquant'anni fa elaborate di Wilhelm Uhde, collezionista e critico tedesco fra i più interessanti, biografo di Rousseau, la stessa « forma mentis » culturalistica, anche se Uhde ha avuto il merito di inventare la categoria artistica intera della pittura naïf, distinguendola dalla « pittura popolare » da una parte, e dall'*Imagerie* di quegli artigiani francesi che producevano le immagini che oggi vengono sommariamente incluse nella formula delle *Images de Epinal* (in Italia fenomeni analoghi possono ritrovarsi anche nelle carte da gioco, etc.). Destinazioni giuste, certo, perché la « pittura popolare » in un certo senso appartiene ancora alla Cultura marzoulo e si distacca dai « pironi » sotto-stansi delle immagini o immaginette o stampe sottoprodotte fuggendosi uno statuto di sottocultura popolare subalterna, e l'arte naïve si è invece giovata, in fondo, della definizione di pittura in un certo senso avatica, fuori dalla realtà sociale attuale.

In questi limiti, però, anche la categoria artistica intera, completa e totalizzata, chiude il fenomeno in una sua dominabile estraneità. Oggi che le associazioni popolari, i movimenti di base, le iniziative culturali delle classi subalterne aspiranti all'egemonia sono così diffuse e in crisi di crescita, le forme ideologiche della coscienza inglobanti la pittura naïve come fenomeno « extrastorico » sono da contestare seriamente dall'interno, con una impostazione nuo-



Sopra e a pagina 195 immagini di Francesco Galeati uno dei migliori naïf italiani, un autentico pittore contadino. La giuria della Mostra di Pittura Naïf di Luzzara ha attribuito a lui per l'edizione 1975 la Sala Personale Omaggio.

va e coraggiosa. Giustamente Renzo Margonari voleva provocare la cultura ufficiale alla messa in questione dei luoghi comuni che oggi corrono sulla pittura naïve. Solo così la pittura naïve potrà diventare autentica pittura consapevole del suo ruolo storico; uscendo dal ghetto speciale, ben curato e patrocinato e difeso e, proprio così, mantenuto ai margini della cultura della nazione, e persino della cultura delle classi emergenti. Ancora oggi, come diceva anche Zavattini, in Italia non siamo arrivati al livello operativo della Francia in questo campo. Neppure al livello del 1884, quando il *Salon des Artistes Indépendants* era aperto anche ai dilettanti, a tutti coloro che sembravano liberi dall'influenza della cultura ufficiale, e non venivano per questo etichettati come naïfs: e infatti ci espone Roussau...

17 - *Vecchi parametri*

E' in crisi comunque, il vecchio parametro naïf. E la ricerca storica può e deve risalire fino alle prime operazioni definitorie, magari all'Apollinaire che distingueva fra cubismo scientifico, cubismo fisico, cubismo orfico e cubismo istintivo e collegava i momenti creativi profondi allo spazio inventivo delle arti del futuro, per cui i naïfs istintivi, orfici, fisici ecc. potrebbero proporsi oggi, per analogia, il livello scientifico e portare a livello di co-scienza l'istintivismo naïf. Si deve insomma arrivare a capire in quali « confini » la cultura dominante voglia mantenere la pittura « non-popolare », la pittura neo-primitiva, la pittura dei « nuovi immaginatori » (*les nouveaux imagiers* dei francesi).

Ma già appare sufficientemente chiaro che il potere culturale vuole mantenere le arti naïfs allo stesso livello cui le si era costrette a cavallo del secolo quando, con gli sviluppi del nuovo macchinismo industriale, si istituì così forra la grande contraddizione e Wassili Kandinsky poté teorizzare il « grande astratto » — cioè la cultura — e « il grande reale » — cioè il primitivo —, il fantastico nella sua più grezza materialità insorgente, mentre la cultura uf-

ficiale si proponeva di servirsi di questo nuovo affiorare di moti artistici profondi come reazione chimica positiva agli eccessi di mercantilizzazione della fantasia, un semplice e controllato correttivo. Negli Anni Novanta del secolo scorso, per esempio, conobbe una singolare fortuna lo stile *concierge*, lo stile dei *portieri* che facevano pittura naïve, in un certo abbastanza particolare senso. Si ricominciava a guardare alle opere della primitiva attività creatrice del cosiddetto « spirito umano ». E così, dalla valorizzazione della pittura dei *concierge* si passò alla riscoperta del « primitivo » (Gauguin) si riprese a guardare i quadri votivi, si ristudiarono le immagini sacre, i santi o i santini dei villaggi, e si parlò di « *realismo ingenuo* », si osservò con nuova attenzione il miracolo dell'« ornato » astratto e del « colorismo » spontaneo, l'arte popolare bavarese, il disegno infantile, l'arte arcaica, l'arte popolare slava, l'arte preistorica o quella etnografica, il demonico, etc.

18 - Sessanta nominazioni

Resuscitando il postumo romanticismo come una forma di opposizione al positivismo del secolo, alla mentalità più gretta che si veniva diffondendo come forma filosofica e ideologica di coscienza in appoggio al potere capitalistico trionfante, quasi ricorrendo a una specie di valvola di sfogo, si è data fino ad oggi al fenomeno delle arti naïves una interpretazione che ancora corre nel mondo e che viene oggi applicata anche ai pittori naïves della Bassa: i *candidi*, i *selvaggi*, gli *istintivi*, i *vettonari naturali*, i *domesticali*, i *maestri popolari della realtà*, i *pittori du cœur sacré*, i *favolosi*, i *primitivi moderni*, gli *esotici*, i *siabeschi*, gli *edenici*, i *laici*, i *realisti non veristi*, gli *adamitici*, i *puerili*, gli *infantilisti*, gli *inconsci*, gli *spontanei*, gli *innati*, i *profani*, gli *immediati*, i *metaforici*, i *semplici*, gli *ideografici*, i *familiari*, i *rustici*, i *corti*, gli *innocenti*, i *Kleinmeister*, i *nuovi immaginatori*, i *primordiali*, i *maldestri*, i *paradisiaci*, i *dilettanti*, i *simultaneisti*, gli *inconvenzionali*, gli *ignari*, gli *stupefatti*, gli *orfici*, i *fissati*, i *post-primitivi*, gli *innati*, i *geni*, i *grandi reali*, i *resuscitati*, gli *istintivi*, i *puri*, 193

metalsici, i medipittori, gli infantili, gli schizofrenici, i marginali, gli autodidatti, gli arcaici, gli originari, i primitivi, i fuorilegge, gli irregolari, gli iconoclasti, gli anticonformisti, i concettualisti, i magici (più di una sessantina di formule, come vedete, e non sono certo tutte).

Ma è proprio contro questo orizzonte nominalistico che bisognerebbe battersi perché la della pittura naïve una pittura veramente primitiva, e la tiene ferma ai livelli primitivi esaltando il carattere pre-religioso addirittura del *magismo*, riconfigurando quel rapporto di mediazione magica fra l'uomo e la natura che invece non c'è più e non può più esserci in questa società in cui la natura è ormai tutta « seconda natura » modificata e manipolata dalla specie, e quindi fingendo una realtà irreali. Queste tracce, questi segni, queste forme figurative della memoria dell'uomo che vengono ritrovati nella pittura naïve come paleopittura, espressione di un tempo in cui l'uomo e la natura fossero stati una unità, e il mondo delle cose era animato magicamente, vengono riuferite come orme di un cammino a ritroso, engrammi di un paradiso perduto, verso una nuova forma di coscienza religiosa, più alienata ancora. I pittori naïfs onesti devono rifiutare questa ideologizzazione del loro lavoro. Sarebbe pericoloso che si diffondesse la credenza, che ci sia in loro una forza primitiva originaria, un elemento primitivo che sembra svilupparsi al di fuori e al di sotto delle forze storiche e delle loro forme di coscienza sociale sulle cui fondamenta si levano le opere più alte della specie umana naturalizzantesi. Anche se bisognerà distinguere fra l'arte popolare che si inserisce nel complesso delle culture nazionali, fatte di costume, paesaggio, *folklore* etc. e arte dilettante, figlia del romanticismo ottocentesco, tentativo eroico e fuorilegge di espressione dell'individuo dominato, ripercorrendo così le diverse fasi della storia delle arti subalterne e ritornando alle punte di coscienza più alte che avevano tentato di difendere la arte del popolo « lotta contro le forme della cultura ufficiale: Schiller e Goethe, per esempio, che avevano studiato



Francisco Galtorn

Possiamo ad ogni modo affermare che la zona di sicurezza dello « stile », cioè della forma artistica del potere culturale dominante, è intaccata, è diventata una zona di insicurezza. Il neo-primitivo illude la cultura borghese sull'esistenza e persistenza di un eterno momento dello spirito umano, incontaminabile e astorico, sulla vitalità di un artista che non ha coscienza critica né della sua attività artistica né della stessa natura, ma è natura. E' su questa illusione, confortata dal mercato naïve dei capitalisti dello spirito, che l'industria sogna di non aver soppresso la natura. Alla sua « seconda natura » macchinale oppone allegramente la pre-natura dei neo-primitivi contemporanei. Che commovente ingenuo realismo! Quale candida semplicità di desolazione! Dolce infanzia dello spirito rivissuta! Che bellezza! Vivano i portieri, che ci tengono aperte le porte della memoria della specie, vivano i barbieri che ci dipingono anche la barba! Ma questa esultanza è sospetta, anche quando sono grandi e illustri personaggi come Kandinsky, Gauguin, Delunay, Klee, Kitchner, Picasso, Vlaminck, Van Gogh, Odilon Redon, Dérain, e poi ancora Max Jacob e Céline che teorizzano le loro riscoperte linguistiche liberanti. Certo, è importante ritrovare la prova umana del sogno dell'arte come momento primigenio creativo dell'uomo in Oluf Brænne nell'isola frisona di Föhr (1787-1851), perché poi verranno Rousseau e Séraphine de Senlis, e il Salon des Artistes Indépendants. Ma è da queste forme mitologiche di falsa consapevolezza teorica che bisognava uscire allora e che bisogna tanto più uscire oggi. Realtà e rappresentazione sembrano e sono una cosa sola, nella pittura naïve, ma in maniera ambigua, e bisogna chiarire il carattere di questa ambiguità. Nel tardivo linguaggio romantico dei « pittori della domesticità » si viaggia a ritroso nel favoloso, nel magico, verso gli originari archetipi delle piante — gli *Urpflanzen* —, verso l'esotico e il lunare. E la nuova generazione dei pittori colti che tentano di liberarsi dalla ideologia del progresso macchinista e macchinale, mediante

do della vita, trasformando quindi l'immagine percettiva in immagine emblematica, si lasciano ancora affascinare dal realismo magico del genio neo-primitivo. Rousseau è « il buon selvaggio », il genio dei dilettanti e dei profani con una buona castrone dell'avanguardia estetica.

20 - Nuovi modi di produzione artistica

Ma non è affatto enigmatico — come crede Werner Haftmann — che Rousseau sia venuto nel momento in cui era necessario. Il *revival naïf* di oggi è una decisione « culturale » (di politica culturale) presa anch'essa nel momento in cui appare necessaria al potere spirituale dominante in crisi, alle masse che negano la sociale divisione del lavoro e dell'arte si offre lo statuto marginale dell'arte naïve, cioè una delle tante false alternative. Wilhelm Uhde, il mercante tedesco marito di Sonia Delaunay, scopre i neo-primitivi dopo aver scritto la biografia di Rousseau, ormai consapevole delle crescenti dimensioni del « mercato » e della necessità di tentare nuovi modi di produzione artistica. E così vengono scoperti gli altri grandi nomi dell'arte naïve, a cominciare da Séraphine de Senlis (1864-1934), la pittrice scoperta e « fatt'in-casa », la domestica « guidata dagli angeli », che dipinge in *trance* e ha visioni paradisiache. E' così, ancora, che oggi vengono scoperte Carmelina di Capri, Irene Invrea o Marinka Dallos, rifacendosi cioè alle categorie della leggenda, dell'incanto, etc., le stesse categorie di Chagall. Non diversa è la storia dei nostri Ligabue, Ghizzardi o Rovesti da quella di Louis Vivin (1861-1936) il piccolo impiegato delle poste francesi che parte dalle cartoline postali, dal loro *kitich* ufficiale, per rinnovare le visioni spedite da obiettivo fotografico a retina, un viaggio di andata e ritorno, e che, come Séraphine de Senlis o come Henri Rousseau o il *concierge* di Parigi Léon Greffe, comincia a dipingere in piena maturità, battuti però in breccia da Grandma Moses, la lattaiessa americana che impugna per la prima volta i pennelli e settantasette anni... 197

Ma forse il fenomeno più masuccio si ebbe in America, sulle basi delle stesse grandi esplosioni pittoriche artigianali del 1600 e del 1700. Nel 1927, nella piena euforia capitalistica, in occasione della Carnegie International Exhibition, vennero scoperti autentici pittori naïfs come John Kane, il minatore, operaio industriale, stradino, carpentiere, imbianchino nato nel 1860 che a un certo punto si scopre pittore e muta d'improvviso il grosso pennello per dipingere le pareti coi pennelli più leggeri e nervosi della pittura vera e propria; o come Patrick Sullivan o il calzolaio ebreo Maurice Hirschfeld, Anna Maria Robertson Moses (la Grandama di cui ho già parlato), il giardiniere e contadino André Bauchant, nato nel 1873, e l'atleta e lottatore di fiera Camille Bombois, nato nel 1883, Dominique Peyronnet, George Hayes, Rufus Hathaway etc. Solo tre anni dopo, nel 1930, il Newark Museum allestisce l'esposizione « *American Primitives* », e si riscopre Joseph Prickett, il piccolo negoziante di New Hope presso Filadelfia, proprietario di una baracca viaggiante di tiro a segno, nato nel 1848, che cominciò a dipingere a 65 anni, nel 1913, e nei soli sei anni che gli restarono da vivere come pittore riuscì a consegnarsi alla storia della pittura « primitiva » americana.

Cominciarono allora a formarsi le prime grandi collezioni. Fra queste la collezione di primitivi americani di Edgard Williams e Bernice Chrysler Garbisch, raccolta in diciotto anni, che copre il XVIII e il XIX secolo ed è ricca di dipinti usciti dalle mani di edili, pittori d'insegne, argentieri, incisori, miniaturisti come Benjamin West, John Dutzend, Matthew Pratt, Witthiop Chandler, Reuben Moulthrop, Ralph Eal, John Singleton Copley, James Peale, Erasmus Salisbury, Ammi Philips, etc.

Il fenomeno si fece così rilevante che gli intellettuali organici del capitalismo americano cominciarono a riflettere su e ad accorgersi del pericolo che lo sviluppo di un certo tipo di cultura legata direttamente all'industrialismo rappresentava per quell'arte popolare, artigianale, che stava dando tanto impreviste folgorazioni. Naturalmente, questo

interesse assume forme paternalistiche, che ingabbiarono piuttosto che sviluppare il movimento (le stesse che potrebbero anche oggi, in Italia, imprigionare queste latenti energie artistiche), le incanalarono in vere e proprie scuole di disegno e pittura cioè in scuole pubbliche e sottoaccademie, a Filadelfia, a Boston etc. La *Cooper Union* di New York istituì addirittura scuole e corsi di pittura all'interno e fuori della fabbrica, con lo slogan culturale: « L'industria salva l'artigianato e le arti popolari americane ». Nello stesso tempo esplodeva il fenomeno di *Streeter Blays*, un lavoratore che, dopo una dozzina di carriere in diversi mestieri, a sessantanni cominciò a dipingere quadri di *western primitivi* le cui quotazioni passarono rapidamente da venticinque dollari a venticinquemila, per non parlare di quelle raggiunte dopo la ri-scoperta recente di Edward Kemholz e Billy Al Bengston.

Costituzione di una riserva di energie e inizio dello sfruttamento mercantile, da un lato, e collocazione di queste forze popolari del profondo al di fuori della storia, nella *pre-natura* (*preittoria*), neppure nella « prima natura » da umanizzare o nella « seconda natura » industrialistica, al di fuori di ogni problematicità attuale etc. E in questa concezione della pittura e delle arti in generale (ma queste resistono anche come forme sotterranee di resistenza antropologica nel popolo) sono rimasti invischiati moltissime interessanti personalità. « In fondo — ha scritto Werner Haftmann — questa pittura dilettante è qualcosa di completamente fuori della storia », e c'è del vero, oggettivamente, ma che cosa vuol dire questa constatazione? La si assume come un dato di fatto immutabile, un carattere intrinseco? Bisogna davvero « dare espressione alla poesia primordiale che risuona nell'essenza unitaria del mondo in cui affondano le radici vegetative e spirituali dell'uomo », per dirla con Delaunay e Apollinaire? Non risuona qui invece l'illusione che si possa superare con la semplice magia dell'arte la scissione umana delle classi e della divisione del lavoro e della poesia?

Non si è fatta molta strada nella coscienza del fenomeno delle arti naïves da quando Alfred Jarry parlò di *art primitif* e Apollinaire usò i termini di *naïf*, *orphique* o *sur-réaliste*. I « nuovi immaginatori » dell'inconscio collettivo popolare vennero uniti alle altre sollecitazioni delle sculture negre, dei calvari bretoni, delle sculture « selvagge » oceaniche, dei simulacri africani, e arricchirono gli alibi delle diverse fughe dalla civiltà europea, dalla cultura capitalisticamente dominata etc. Erano, anche queste, forme di contestazione sociale e culturale, ma volte all'indietro, espressione della speranza di ritrovare l'identità tra vero e rappresentato, reale e consaputo, quella stessa che i bambini e i popoli cosiddetti « primitivi » sembrano offrire ancora e che invece viene frantumata dall'identità nazionale delle classi. Le evasioni del secondo Ottocento ritornano ancora oggi infatti in una ricerca di forze vergini, selvagge. Contraddittorie costellazioni di coscienza dunque si riscontrano anche negli spiriti più nobili di tutte le epoche che restarono affascinati dell'insorgenza naïve. Persino Apollinaire, fra questi, con la coscienza però della contraddizione. Guillaume Albert Wladimir Alexandre Apollinaire Kostrowitzky Dulcign scrisse in *Zone* questa sua strana consapevolezza:

« Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée

Ils sont les Christ d'une autre forme et d'une autre
croyance

Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances ».

In un certo senso il grande poeta francese avvertiva le energie profonde dell'arte, nel popolo e nei suoi intellettuali, del pericolo che correvano lasciandosi illudere dai cristì subalterni delle culture marginali, oppresse e semmai da liberare e riportare ai livelli più alti di consapevolezza estetica e storica, ma non riusciva neppure lui a liberarsi dall'oscuro fascino delle radici vegetative, minerali, telluriche del primordiale.

Come sfuggire dunque agli « oscuri crisi della speranza » regrediente? Con qualcosa del genere degli *Ou-Le-Po*, di Raymond Queneau, François Le Lionnais e Georges Perec, cioè con gli *Ouvroirs de Littérature Potentielle*, facilmente analogizzabile in Laboratori di Pittura Potenziale o di Arti Potenziali o, meglio, in Università Libere di Arti Potenziali. Oppure con qualcosa del genere degli *Aktion-Raum* tedeschi, luoghi operativi con impianti e servizi, magnetofoni, audiovideoregistratori, colori, tele, pareti, proiettori, amplificatori, macchine tipografiche, letti etc; a disposizione di singoli e di collettivi? Io credo che si debba rifoggiare, sulla base delle esperienze più interessanti, una forma nuova di organizzazione e di operatività. L'ideologia della pittura naïve come controideologia, come proposta di un nuovo statuto sociale del naïve, deve articolarsi in modi molto concreti, niente affatto mitologici o mercantili, anche se fondandosi sulle forme utopiche rivoluzionarie della coscienza sociale. Per dimostrare, anche contro la cultura ufficiale e le sue mistificazioni, che le forme e le forze culturali nuove che nascono dal seno delle classi lavoratrici sono forme e forze di una civiltà potenziale, non da « paradiso perduto » ma da società libera da conquistare.

23 - Una nuova forma di sensibilità?

Bisogna comunque ancora rispondere, in modi più precisi, e collettivamente forse, alle domande che si vogliono inquietanti sulla iscrizione sociale della *naïve art*. La pittura naïve viene dalla classe dominante, dalla sua cultura, dai suoi artisti in cerca di archeo-storiche bandiere popolari naturali? O controviene dalla/alla cultura dominata? E' fuori dalla storia o vuole esserci, dentro la storia? Si riallaccia al « pensiero selvaggio » e alle « arti primitive » come si dice secondo gli schemi e le classificazioni della moderna antropologia, oppure sono forme di coscienza nuove che non devono venire chiuse, intrappolate, distorte (dagli organizzatori paraculturali del consumo artistico che gravitano attorno ai talenti naïves più vendibili) e anzi devono potersi elevate ad alture ancora non sufficientemente fre- 201

quentate? L'arte naïve viene dal popolo come massa nazionale acculturata — le classi lavoratrici tutte insieme —, viene da certe classi soltanto o da certe situazioni di classe, o ha oscillazioni interclassiste (in che rapporto allora, fra loro, infrastrutture e super-?) o da individui speciali con ascendente artigiano, capacità educate dai mestieri, la decorazione per esempio? Dal popolo come portatore di quella « arte popolare », *ex-folk*, che in fondo dipende dal dominio, oppure da una forma artistica, sensibilizzata della coscienza sociale rivoluzionaria?

24 - I disobbedienti volontari

Educazione alla visione, itineranze, pitto-convogli, treni dipinti (il « cosacco rosso », nel 1917 non era forse il *treno naïve* del Ministero dell'Agitazione e Istruzione per la propaganda dell'Armata Rossa, che faceva un lavoro di aratura profonda fra le masse, dipinto sulle portiere, sulle ruote, sugli stantuffi e sui tender dai pittori soldati contadini, dagli operai decoratori, dagli imbianchini, dai solitari naïves dei deserti?), musei viaggianti dell'immaginazione pittorica di massa, autogestione di gruppi naïves (come i *Romanais*, per fare l'esempio più attivo...): le indicazioni operative, le proposte possono essere anche le più utopistiche e suggestive. In ogni caso bisogna esperire, fare e sperimentare liberatorie. Perché il « nuovo immaginatore » non è affatto libero, oggi, come si affanna a dimostrare la cultura ufficializzante, ma è condizionato da quell'arredamento cerebrale che si chiama « cultura » non critica. Le sue mobilità mentali sono in gran parte i residui di riflessi e conoscenze impresse geneticamente e culturalmente nel suo organismo: elementi statici del « sistema » che lo determina rispetto a uno stimolo imprevisto o a una nuova situazione alla quale deve reagire (di qui la frequente archeotopia dei riferimenti — medievali, ottocenteschi — e il loro strano anacronistico ringiovanimento sotto la penna dei critici mercanti). La verità è che anche il naïf più naïf è sottoposto a quel tipo di educazione permanente che lo schiavizza, lo mantiene al livello di produttore di delicati,

squisiti, preziosi oggetti di consumo materiale per gli acquirenti ricchi di soldi e poveri d'immaginazione, senza liberarlo come uomo sociale. Tuttavia il pittore naïf di origine popolare, operaio e contadino, ha questo sigillo di garanzia umana: che disobbedisce, perché non sa obbedire alle regole del gioco, delle mediazioni interessate dei mercanti culturali. Il pittore naïf non le conosce, queste « regole del gioco » non vuole neppure conoscerle (non dovrebbe, per lo meno) perché altrimenti le osserverebbe. Il pittore naïf è un disobbediente organico, un *volontario*, ed è un utile elemento di confronto anche per i pittori colti che invece obbediscono alle norme del linguaggio, ai condizionamenti della cultura e della storia accademica (anche quando è apparentemente fuorilegge, come certe post-avanguardie). Il naïf è un grande diseducatore rivoluzionario perché diseduca se stesso e gli altri, combatte la falsa educazione culturale. Si sottrae cioè a quei comportamenti e a quei funzionamenti sensoriali che ci fanno vedere e sentire il mondo secondo le apparenze dell'ideologia al potere. Anche se intorato da frammenti mosaicali di conoscenza con caratteri statistici ed è in parte passivamente formato anche lui sullo schermo di riferimento a mosaico dei tasselli e delle pietruzze di cultura (*le culturemi* di Lévi Strauss), il naïf può forse liberarsi più agevolmente degli altri da quegli influssi del dominio culturale che non gli arrivano logicamente strutturati ma attraverso probabilità di associazioni, incroci di concetti, percorsi di minor resistenza: è tutta la sua vita, la sua esperienza quotidiana di sfruttato, di espropriato della cultura infatti che contraddice all'indottrinamento sensoriale. Il naïf è insomma come una serie di tessere museali che non si incastrano nel telaio (ma può lasciarsi incastrare quando viene catturato dal « mercato »: è già in atto infatti la *CACCIA ai NAÏFuorilegge*). E' tatticamente necessario oggi difendere quella che purtroppo viene chiamata l'*ingenuità* del naïf, eliminando cioè da questa sua refrattarietà quella sua parte che è sociale (ignoranza dei « sistemi »). L'*ingenuità di classe* è il rifiuto che la « cultura selvaggia » (quella degli aborigeni, degli indiani, degli indios, 203

dei gitani etc.) oppone alla cultura addomesticante e sottosviluppante.

25 - *Questione culturale di massa*

E dunque si fa un pò di chiaro, sulla tela. O sulla parete. Sui muri dei *murales*. Dove volete. La pittura naïve è il fenomeno più rilevante, emergente, di un altro grande movimento: la rivendicazione, non solo della cultura ma, dell'arte che cresce nella « popolazione attiva » (nozione sociologica: una volta tanto, usufruimone con serenità). *Questione culturale di massa, certo.* E' di questo che si tratta, ormai. Gli spettatori della pittura naïve non sono più soltanto mercanti, collezionisti o intellettuali più o meno curiosi o (di) squisiti, ma anche gente del popolo, operai e contadini che si pongono il problema dell'acquisto a rate, della comunitenza attraverso i (suoi) istituti dello Stato italiano che è « regionale delle autonomie », del mercato e del non-mercato, di un rapporto diverso insomma con la divisione sociale del lavoro da cui le funzioni artistiche del linguaggio, di una *riforma intellettuale e morale*, come si dice.

I naïfs sono gli anticipatori sconcertanti di questa nuova domanda di massa, proprio con la loro offerta *immediata*. E bisogna rispondere. Lasciando da parte le vecchie risposte, le stanche ipotesi, i luoghi comuni, le idee ricevute. Si tratta d'altro. E ci vuole altro...

Un COMITATO D'INIZIATIVA

PER LA PITTURA NAÏVE ALLA BIENNALE NUOVA

Una lettera a CARLO RIPA DI MEANA
e un appello ai pittori naïfs

Al Presidente Carlo Ripa di Meana
e al Consiglio di Amministrazione
della Biennale di Venezia

Gentili signori,

quest'anno sono i naïfs italiani, che firmano questa lettera, ad avanzarvi la proposta; l'anno prossimo saranno i naïfs di tutto il pianeta a sostenerla e ad estenderla. Di quale proposta si tratta? Si tratta della partecipazione della pittura naïve alla Biennale di Venezia. Siamo sicuri che a nessuno di voi sarà sfuggita l'importanza del fenomeno storico della « nuova immaginazione »: la crescita di un movimento, definito dell'*art naïf*, che è quantitativamente e qualitativamente un fatto nuovo nello sviluppo della sensibilità di masse sempre più vaste, le cosiddette energie emergenti del nostro tempo. Non siamo più di fronte a vampe di immaginazione extra-accademica o primitiva o popolare, accese accanto a fenomeni diversi di trasformazioni sociali, di industrializzazione più o meno avanzata, di scompensi e conflitti negli equilibri culturali. Abbiamo a che fare con un movimento che non si arresterà più e che crescerà, anche nelle difficili condizioni attuali della cultura dei popoli e nel complicato rapporto con le arti e la sensibilizzazione estetica delle masse. E' in grazia di 205

questa precisa e ferma coscienza che vi chiediamo di riconoscere concretamente alla nuova pittura naïve quello status culturale pieno, quella dignità professionale, quel rispetto artistico che le è dovuto, contro ogni concezione elitaria o subalterna della cultura. Come? Aprendo fin da quest'anno ai pittori naïfs uno spazio alla Biennale di Venezia rinnovata statutariamente: con un salone naïve italiano, con un padiglione unitario, con iniziative culturali varie che stabiliscano il giusto rapporto tra quest'arte non subalterna e i pubblici nuovi che aspettano dalla nuova Biennale il rispetto degli impegni di rinnovamento presi, dopo tante lotte, davanti a tutto il Paese. Nessuna obiezione ci sembrerà valida, ve lo diciamo subito. Questa nostra proposta viene ora sottoscritta da centinaia di pittori naïfs, da critici e da studiosi non solo italiani e sarà sostenuta dai nostri rappresentanti culturali e sindacali, non solo a Venezia. Se il tempo che resta, per le note vicende della ristrutturazione, sembra poco, noi assicuriamo tutta la nostra collaborazione alla riuscita delle iniziative. Basterebbe aprire le porte della Biennale al Museo Nazionale di Arte Naïve di Luzzara per avere già un degno risultato. Ma non mancherà il contributo appassionato di tutti coloro che partecipano alla crescita entusiasmante di questo straordinario fenomeno dell'arte e della coscienza contemporanea che si chiama, forse impropriamente, *art naïf*. Rispondeteci subito, non aspettate di risolvere tutti i vostri problemi di organizzazione per darci un concreto sì. Il no o il silenzio potrebbe venire interpretato come un dimostrazione di sordità, che riteniamo sinceramente inconcepibile. Non vi facciamo il torto di attribuirvi questa insensibilità ed è in questa fiducia che firmiamo la nostra lettera-proposta-rivendicazione.

Roma, 28 marzo 1974
Il Comitato d'iniziativa
per la pittura naïf
alla Biennale di Venezia

Alfredo Ruggeri
Marinka Dallos
Graziolina Rotunno
Maria Vicentini
Amelia Pardo

STORIA D'ITALIA EINAUDI

Una storia per il presente. Un'opera viva, che
fa discutere critica e lettori.

Volumi pubblicati:

- I. I caratteri originali
- III. Dal primo Settecento all'Unità
- V. I documenti

« Un ritratto pieno della società e della cultura italiana. I ritratti sono ottimi, talvolta sorprendenti »
(Carlo Gasparino - *La Stampa* -).

« È importante il continuo "richiamo" al presente
che le pagine di questa Storia ci fanno suggeriscono
a chi sappia ritrovare i fili di continuità »
(Leo Valiani, « Il Corriere della Sera »).

« Un modello nuovo di far storia, che risente influen-
zatamente dell'esperienza francese e dell'ossessione
dell'ultimo trentennio come della suggestione di un
maniero eclettico... L'idea dei "documenti" si sem-
bra ottima »
(Nicola Tranfaglia, « Il Giorno »).

« Un avvenimento, prima che editoriale, soprattutto
culturale e scientifico. Si è fatta per la prima volta
a largo della storia dei personaggi famosi, quella
delle grandi masse umane che non hanno mai po-
tuto inseguire il potere »
(Giuliano Ferrara, « L'Espresso »).

« Quest'opera modificherà molte cose nell'ambito
della nostra cultura, a cominciare dall'università. La
risposta entusiasta dei giovani ne è già una prova »
(Pier Francesco Ciampi, « La Nazione »).

L. 1500

1975

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

22



Fiaba, leggenda e realtà
nei dipinti di Ligabue



PERSONA
A. LIGABUE
ARCA
RUBEN
di MARCO
ELIOT
TUTTI
AL POZZO
30.

Un documento dell'inconfondibilezza mini-
Ligabue • Rivenditore • a 30 o 40.000 lire

Sa che più che vecchi



Vivo
scrivo e dipingo
qui.
A
L
A
dire

Un'intervista di ANNABELLA ROSSI

TIFFEN Color Control Patches

© The Tiffen Company 2007



Ho tr
atto p
daten
il cas
il bas
voglia
in p
far rid
cons Charlot

E' UN TESTO ORIGINALE -

DEL GRANDE PITTORE DELLA BASSA
PADANA - CHE E' PITTURA DI PAROLE
VERROPITTURA CONTADINA NAIAVE,



© The Tiffen Company 2007

con un'etna l'aceto un massiccio che la pittura non viene più
via ».

Vivo
scrivo e dipingo
qui.
A. Le
dite.

Una intervista di ANNABELLA ROSSI

TIFFEN Color Control Patches

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

Ho fa
ato p
dram
il cas
il bas
voglia
in pos
far rid
come Chiarlat.

E' UN TESTO ORIGINALE -
DEL GRANDE PITTORE DELLA BASSA
PADANA - CHE E' PITTURA DI PAROLE
VERBORITTIURA CONTADINA NAIVE.



TIFFEN Gray Scale

A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19

R G B W G K C Y M

© The Tiffen Company, 2001

112 Enrico Berio, i babilonesi

con un'erba faccio un mastice che la pittura non viene più via.