

Sui tre livelli della cultura artistica dell'epoca moderna e contemporanea (il problema del *primitiv* nelle arti figurative)

Valerij Prokof'ev

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 215-228 ◇

FINO a poco tempo fa gli storici dell'arte vivevano nella salda convinzione che la cultura artistica dell'Epoca moderna e contemporanea fosse a loro nota nella sua totalità e a tutti i suoi livelli. In linea di principio si credeva esistessero due tipi di arte: una artistico-professionale ('alta', per utilizzare la terminologia scientifica arcaica, 'superiore', secondo un linguaggio più contemporaneo) e una popolare ('bassa'). Da una parte i frutti della civilizzazione, dell'educazione, dell'istruzione scolastica, del talento individuale, del costante progresso artistico; dall'altra il terreno assopito, ma solido e fertile del folklore, con cui, come Anteo con Madre Terra, sporadicamente cercavano un contatto gli artisti professionisti. Puškin e la sua *njanja*-cantastorie; Goya e i suoi quadretti popolari spagnoli intitolati *Il mondo alla rovescia* (o 'sottosopra', come vengono chiamati i *lubki* russi a tema analogo).

Tuttavia, è difficile considerare questa opposizione, che presuppone un contatto fecondo tra il 'seme della cultura' e la terra 'popolare', perfettamente 'pura' dal punto di vista della concezione tradizionale della cultura artistica dell'epoca (nella fattispecie dei secoli XVIII-XIX) in merito alle relazioni tra il folklore e il professionalismo artistico-accademico. I quadretti popolari *Il mondo alla rovescia* che ispirarono Goya nella creazione dei *Caprichos* [Capricci] non possedevano la purezza primigenia della cultura pre-urbana e non-urbana, vale a dire dei luoghi di origine del folklore. Essi stessi erano già 'secondari' rispetto al suolo folklorico, si erano formati a contatto con l' 'erudizione' e in ambito urbano, negli ambienti medio-bassi della città, assai lontani dalla solennità patriarcale, dall'epica integrità, dall'orien-

tamento cosmogonico e dallo spirito fermamente assertivo della cultura folklorica.

Si trattava di un folklore tipologicamente 'impuro', che si trovava evidentemente in una condizione di 'secondarietà' rispetto al folklore 'autentico' (quello contadino) e che si potrebbe definire 'secondo folklore', se solo non si fosse manifestata anche un'altra sua secondarietà — stavolta in relazione alla cultura artistica-accademica, la cui variante abbassata, semplificata e barbarizzata potrebbe essere a buon diritto chiamata 'seconda cultura' (o 'para-cultura'). Né 'secondo folklore', né 'seconda cultura', bensì qualcos'altro, un elemento 'terzo'.

Nella loro attività pratica gli storici dell'arte moderna e contemporanea si sono già da tempo imbat- tuti in questi fenomeni né propriamente folklorici né autenticamente culturali. E in base ai loro interessi, legami e pregiudizi li hanno attribuiti o al 'professionalismo abbassato' o al folklore urbano; li hanno visti come una 'barbara parodia' del primo oppure, al contrario, una potenziale 'ricca riserva', come una 'successiva evoluzione' o, viceversa, una 'triste degenerazione' del secondo.

Inizialmente (nel XIX secolo) questi fenomeni, che raramente rientravano nella sfera d'interesse dei ricercatori, crescevano sempre di più, almeno da un punto di vista quantitativo. E diventava sempre più difficile legarli senza virgolette e senza riserve sia allo strato inferiore della cultura 'alta' che allo strato superiore di quella 'bassa', cioè al folklore.

I 'fogli popolari' dell'epoca della Riforma, i quadretti artigianali votivi ampiamente diffusi nel mondo cattolico durante il Barocco; il 'quadretto sarmatico' della Polonia del XVII-XVIII secolo e i fenomeni

analoghi in Ucraina, in Moldavia e nei Balcani, in Slovacchia, in Ungheria e in Serbia; le ‘Madri’ kazache; la vastissima produzione pittorica nordamericana dei ‘*limners*’; i ritratti russi dei mercanti e della piccola borghesia della fine del XVIII-prima metà del XIX secolo; i ‘*donca*’ decorati di Gorodec; le molteplici varianti del *lubok*; le ceramiche popolari ‘propagandistiche’ dell’epoca della Rivoluzione francese; le insegne del XIX secolo e dell’inizio del XX; le stampe di Epinal e le locandine delle baracche dei saltimbanchi, le quinte degli studi fotografici provinciali di fine XIX-inizio XX secolo, i famigerati tappetini con i cigni; infine, la creatività tutt’altro che anonima e sorprendentemente originale di artisti dilettanti quali Edward Hicks o Grandma Moses negli Stati Uniti, Henri Rousseau o Luisa Serafin in Francia, Niko Pirosmani in Georgia, Ivan Generalić in Jugoslavia o Efim Česnjakov nella Russia Sovietica, – tutta quest’arte variopinta ed eterogenea, mutevole fino all’inverosimile, costituisce un’enorme congerie, un vero e proprio ‘strato’ della cultura artistica europea e americana dell’Epoca moderna e contemporanea, situato a mezza altezza tra il suo ‘fondo’ (‘suolo’) folklorico e la sua ‘cima’ artistico-accademica (o ‘cielo’, se si vuole).

Le parti che compongono questo strato, elencate solo approssimativamente e nel concreto individuate soltanto in minima parte – necessitano ancora di un enorme lavoro museale di raccolta, fino a questo momento intrapreso forse solo negli Stati Uniti, dove non solo già da mezzo secolo esistono speciali collezioni di pittura di *limners* – artisti popolari dilettanti o semi-professionisti, ma – ancor più importante – i cui esempi sono inclusi nelle sezioni espositive dedicate all’arte popolare nelle più grandi gallerie (ad esempio al Metropolitan Museum), cosa che, purtroppo, non si può dire della nostra Galleria Tret’jakov o del Museo russo¹.

¹ Eppure appartiene a noi e non agli americani la paternità della scoperta di quella ‘terza cultura’ che ci accingiamo a definire. Nel 1913 a Mosca, grazie all’impegno di M. Larionov e N. Vinogradov, furono allestite due esposizioni estremamente interessanti: la ‘Mostra di icone e *lubki*’ e la ‘Prima mostra del *lubok*’ (cfr. *Vystavka ikonopisnych podlinnikov i lubkov, organizovannaja M. F. Larionovym, Moskva 1913; Pervaja vystavka lubkov, organizovannaja N. D. Vinogradovym, Moskva 1913*). A quell’epoca e in seguito, negli anni Venti, apparvero altri ferventi sostenitori di questa cultura, quali N.

Gli esempi di questa cultura ‘intermedia’ sono ancora in attesa di una sistematizzazione, ad eccezione forse solo del *lubok*, la cui valorizzazione scientifica fu avviata in Russia già nei primi decenni del XIX secolo da I. Snegirëv e poi brillantemente portata avanti nella seconda metà da D. Rovinskij. Soprattutto, queste opere sono mai state considerate complessivamente come parti di uno strato, di un filone o di un livello a sé stante nel sistema dell’arte moderna e contemporanea, in qualità di ‘terza cultura’, benché emergente, sviluppatasi storicamente ai confini instabili e mutevoli, ma comunque percepibili, tra folklore e professionalismo artistico-accademico, interagendo contemporaneamente con entrambi, talora rischiando in questa relazione di perdere la propria identità, ma, in fin dei conti, possedendo da qualche parte in profondità un potente centro di gravità. E ancora in qualità di quello strato che esercita continuamente la sua influenza sia verso il ‘basso’, nel campo del folklore, circondandolo gradualmente, sia verso l’‘alto’, nell’ambito del professionalismo artistico-accademico, poiché al di fuori di tale influenza non si può comprendere adeguatamente né Goya, né Gogol’, né la scuola di Venecianov, né Daumier, né Whitman, né Larionov, né il primo Majakovskij, né gli esponenti del movimento artistico del Fante di Quadri, né Picasso, né Brecht, né Chagall, né Jean Lurçat, né Andrew Wyeth² (e l’elenco non termina certamente qui).

Cosa rappresenta dunque questa ‘terza cultura’ nel sistema dell’arte moderna e contemporanea? Quando e su quali basi si è generata? Quali sono i suoi confini, seppur approssimativi? Come funzionava nel passato e come funziona nel presente? Ecco i quesiti ai quali è necessario rispondere oggi, sep-

Gončarov, A. Ševčenko, I. Zdanevič, A. Griščenko e A. Bakušinskij. Parallelamente era attivo il gruppo tedesco ‘Der Blaue Reiter’, che già nell’almanacco del 1912 recuperava il *lubok* russo, la pittura bavarese su vetro, i quadri votivi e altre opere ‘di terz’ordine’; tuttavia, gli sforzi del ‘Der Blaue Reiter’ si rivelarono poco incisivi.

² E. Matusovskaja, profonda conoscitrice della natura dell’arte degli Stati Uniti dei secoli XIX-XX, scrisse che “tutto ciò che di meglio ha offerto l’arte americana” emerse “all’intersezione fra creazione professionale e non professionale”, E. Matusovskaja, *Èndrju Uajes i tradicii amerikanskoj*, in *Sovetskoe isskustvoznanie*, LX-XIV, Mosvka 1975, p. 84; cfr. anche: Iden, *Americanskije ‘primitivnyj’ XVII-XIX vekov*, in *Antičnosť. Srednie veka. Novoe vremja: Problemy iskusstva*, Moskva 1976, pp. 18-19.

pur nel modo più impreciso e, inevitabilmente vista la novità della materia, nella forma più incompiuta. Tali problemi saranno qui affrontati quasi esclusivamente sulla base delle arti figurative, la pittura e la grafica, sebbene sia evidente che la 'terza cultura' non pertiene unicamente a queste: essa esiste nella letteratura, nel teatro, nella musica. Ma per quel che riguarda questi ambiti lasciamo la parola agli specialisti.

Occorre però fare un'importante precisazione. La questione posta poc'anzi dell'esistenza all'interno della cultura artistica, per lo meno nell'epoca moderna e contemporanea, di uno strato particolare – 'terzo' – accanto al professionalismo artistico-accademico e al folklore, uno strato dotato di una propria estetica e richiedente uno studio specifico, è piuttosto nuova sia per i folkloristi che per coloro che studiano la letteratura 'professionale', la musica, il teatro, ecc.

È solo in tempi recenti che la sfera della letteratura, della musica e del teatro 'basso', a prescindere dall'epoca di origine, è stata inclusa all'interno del concetto di folklore. Così scriveva nel 1946 uno dei più famosi folkloristi sovietici, V. Propp:

Il folklore costituisce l'intera produzione poetica dei popoli primitivi. Per i popoli che hanno raggiunto lo stadio della divisione in classi, definiremo il folklore come la creazione di *tutti gli strati della popolazione, eccetto quelli dominanti* [corsivo mio – V. P.], la cui produzione rientra invece nella definizione di letteratura. Nell'ambito del folklore rientra innanzitutto la produzione delle classi oppresse, come contadini e operai, ma anche degli strati intermedi della popolazione che si avvicinano a quelli inferiori. Si può parlare quindi di 'folklore piccolo-borghese', ma non, ad esempio, di 'folklore aristocratico'³.

O ancora "Con la parola folklore ci si riferisce alla creazione dei ceti bassi di tutti i popoli, a qualsiasi stadio di sviluppo essi si trovino"⁴ Solo negli ultimissimi anni tale concezione è cambiata. Nell'articolo del 1964 *Žanrovij sostav russkogo fol'klora* [I generi del folklore russo], lo stesso Propp, analizzando il poco studiato folklore urbano (piccolo-borghese, operaio) scriveva che 'tali canzoni non rientrano propriamente nel campo della folkloristica, cioè dello

studio della poesia contadina. Ma nemmeno in quello della letteratura, perlomeno nel modo in cui la maggior parte degli storici la intende. *Questo è il campo in cui la letteratura e il folklore si incontrano*'⁵ [corsivo mio – V. P.]. B. Putilov, ricercando sulle tarde forme del folklore e individuandone i principali punti di divergenza da quello classico, si chiedeva: "In che misura e fino a che punto il folklore resta folklore?" "Non sarebbe forse opportuno parlare della progressiva formazione *al confine fra folklore e letteratura* [corsivo mio – V. P.] di una nuova realtà e di una nuova estetica?"⁶.

Negli anni Settanta alcuni ricercatori polacchi di letteratura barocca andarono anche oltre, rilevando la vicinanza di quest'ultima alla paraletteratura e la necessità che emergeva da quel legame di studiare quella 'terza letteratura' precedentemente ignorata tanto dai letterati quanto dai folkloristi. La comparsa stessa dei concetti di 'terza letteratura' e di 'terzo spazio della letteratura' si lega alla necessità di considerare tali formazioni 'fenomeni autonomi', vale a dire diversi dalla letteratura e dal folklore, pur tenendo in considerazione le loro costanti interazioni. Per i necessari riferimenti ai lavori dei ricercatori polacchi si rimanda all'articolo di L. Tananaeva *Pol'skij portret XVII-XVIII vekov (k voprosu o 'primitivnyh formach v iskusstve Novogo vremeni)* [Il ritratto polacco dei secoli XVII-XVIII (sulla questione delle forme 'primitive' nell'arte moderna)], in cui oltre all'analisi della caratteristiche del ritratto è contenuta anche la formulazione teorica più dettagliata del problema del *primitiv* di cui oggi disponiamo⁷.

Pertanto, nella critica letteraria e nella folkloristica, o meglio all'intersezione tra queste, si delinea già una nuova situazione, simile a quella che riscontriamo nella storia dell'arte. Per quanto concerne invece la musicologia, possiamo già segnalare le ricerche fondamentali e estremamente innovative di V. Konen sulle espressioni artistiche al confine tra folklore e

³ V. Propp, *Specijika fol'klora*, in Idem, *Fol'klor i dejstvitel'nost': izbrannye stat'i*, Moskva 1976, pp. 18, 19.

⁴ Ibidem.

⁵ Ivi, p. 80.

⁶ B. Putilov, *Sovremennye problem istoričeskoj poëtiki fol'klora v svete istoriko-tipologičeskoj teorii*, in *Fol'klor kak poëtičeskaja sistema*, Moskva 1977, p. 17.

⁷ Cfr. L. Tananaeva, *Pol'skij portret XVII-XVIII vekov (k voprosu o 'primitivnyh formach v iskusstve Novogo vremeni)*, in *Sovetskoe iskusstvoznanie '77*, I, Moskva 1978, pp. 100-129.

professionalismo, venutesi a creare nella cultura musicale degli Stati Uniti e di alcuni paesi dell'America Latina⁸.

A seguito di queste osservazioni possiamo, infine, arrivare al nostro tema.

1.

Prima di tutto qualche parola sulle definizioni che spesso impieghiamo per gli esponenti e i fenomeni di questa 'terza cultura'.

Di essa si parla in qualità di artigianato artistico, in contrapposizione sia alla 'scuola' accademica che alla tradizione folklorica, particolarmente disorganizzata e tramandata in famiglia. Tuttavia, non tutti i rappresentanti di questa 'terza cultura' avevano a che fare con la sfera dell'artigianato di bottega e del mercato — tra loro c'erano (e ci sono tuttora) anche numerosi dilettanti, di cui alcuni fecero parte di una 'scuola' (come E. Čestnjakov — della scuola di Repin), per poi uscirne.

I rappresentanti della 'terza cultura' furono soprannominati 'pittori naïf'. Tuttavia, in primo luogo, il concetto di ingenuità presuppone un'incompatibilità con l'abilità tecnica, una coscienza artistica, per così dire, 'non corrotta' da immagini estranee, come alle prese per la prima volta con i problemi che le si pongono. Ma ciò non si applica a nessuno dei maestri della 'terza cultura', i quali sono naïf solo nell'approccio, nel loro personale modo di relazionarsi a ciò che costantemente ricevono 'dall'alto' e verso cui sono profondamente attratti. In secondo luogo, diversi fenomeni di questa cultura legati all'artigianato di bottega, come ad esempio i ritratti russi dei mercanti e della piccola borghesia della fine del XVIII-prima metà del XIX secolo, persino in questo senso non possono essere considerati naïf.

Un'altra corrente di pensiero li vuole contrapposti ai 'professionisti' in quanto 'dilettanti'. Ma questa contrapposizione esclude dalla sfera della 'terza cultura' quello che è, probabilmente, il suo nucleo centrale — il professionalismo artigianale —, rele-

gandola esclusivamente alla sfera amatoriale degli 'artisti della domenica'.

Nel 1913 M. Larionov provò a definire le diverse manifestazioni di questa cultura come *lubok*, e la stessa come *lubočnaja*, nel senso più ampio del termine. Riporto il passo in questione della prefazione al catalogo della 'Mostra di icone e *lubki*' organizzata da lui stesso:

Il *lubok* è dipinto sui vassoi, sui porta tabacco, sul vetro, sul legno, sulla ceramica, sulla latta, su quelle insegne dai temi incredibilmente variegati che sono giunte fino a noi. La decorazione dei tessuti, il traforetto, la goffatura della pelle, le cornici in ottone, le perline, le conterie, il ricamo, i biscotti fatti con il timbro, l'impasto, l'intaglio, l'intreccio, il merletto e così via. Tutto questo compone il *lubok* nel significato più ampio della parola e tutta questa è grande arte⁹.

Tuttavia, persino se inteso in senso lato, questo termine, come vedremo, non copre l'intero strato culturale oggetto del nostro studio.

Ma ancora più spesso i rappresentati della 'terza cultura' vengono chiamati 'primitivi' e la loro arte 'primitiva'.

Il termine '*primitiv*' è stato senz'altro necessario alla critica, dal momento che è stato storicamente utilizzato e viene tuttora utilizzato con significati radicalmente diversi: in primo luogo, per la definizione della preistoria della cultura artistica in generale (arte primordiale) e delle culture artistiche dei cosiddetti popoli 'primitivi' (o 'ingenui') — vale a dire di quei popoli che, in ritardo nel loro sviluppo, sono rimasti fino a poco tempo fa in una condizione semi-primitiva o barbara e che esprimevano con la propria arte, per così dire, un modo di vivere arcaico (come ad esempio le culture tradizionali degli aborigeni dell'Australia, dell'America del Nord e del Sud, dell'Africa, dell'Oceania, dei popoli del Nord e così via). In tali casi si parla di un 'generale arcaismo culturale'. E ancora per la definizione degli stadi iniziali di sviluppo di una cultura piuttosto avanzata, giudicati retrospettivamente alla luce dei suoi ultimi traguardi come qualcosa di ancora 'imperfetto', 'primordiale', e nell'ottica di un suo futuro periodo classico, come una fase 'pre-classica', 'arcaica'. Così i critici e gli storici dell'arte dell'inizio del XIX secolo,

⁸ Cfr. V. Konec, *Puti amerikanskoj muzyki: Očerki po istorii muzykal'noj kul'nury SŠA*, Moskva 1977; Idem, *Bljuzy i XX vek*, Moskva 1980.

⁹ *Vystavka ikonopisnych podlinnikov i lubkov*, op. cit., pp. 8-9.

che impiegarono per la prima volta i termini *primitiv* e 'primitivi', consideravano i maestri europei del professionalismo di epoca tardo-medievale o della fase proto- e primo-rinascimentale – e non solo i trecentisti senesi, non solo in una certa misura gli artisti arcaizzanti del XV secolo come Fra' Angelico, Benozzo Gozzoli, Dieric Bouts, Geertgen Tot Sint Jans, ma anche i fondatori stessi della cultura rinascimentale – Giotto, Jan Van Eyck, Jean Fouquet e altri. Si parla in questa fattispecie di 'arcaismo stadiale'.

Tuttavia, questo concetto di *primitiv* era emerso e poteva esistere solo nella misura in cui si basava su rappresentazioni extra-storiche (accademiche), su un determinato 'standard di perfezione' stabilito a priori, raggiunto per la prima volta in epoca classica e poi durante l'Alto Rinascimento, dal cui vertice è consentito guardare alle fasi precoci di questi sistemi stadiali – e persino ad altri sistemi, diversi da quello classico – come a qualcosa di 'involuti', 'infantile', 'primitivo'. Con la diffusione dell'approccio storico ai fenomeni della cultura, tale visione degli stadi iniziali (all'interno della storia generale della produzione artistica) o delle fasi iniziali (all'interno di ogni stadio) doveva evidentemente essere smentita. Qualsivoglia periodo 'classico' non è solo il raggiungimento di una 'perfezione' stadiale, o per meglio dire l'incarnazione olistica di un certo tipo di cultura, ma anche il risultato del restringimento delle sue possibilità nel processo di concentrazione delle forze per il raggiungimento di quella (storicamente effimera) 'perfezione'. Oggi a nessuno verrebbe in mente di definire Giotto 'primitivo'. E ancor più raramente nelle ricerche serie si trovano dei ragionamenti sulle culture 'primitive' o sui popoli 'ingenui'. Le prime, considerate per sé stesse, non sono affatto primitive, e i secondi sono ingenui solo nella misura in cui si confrontano con altri popoli più avanzati lungo la strada di uno sviluppo storicamente inevitabile.

Così il termine *primitiv* ha perduto il suo significato originario, che non ha resistito alla prova del tempo. Esso è finito ai margini della tradizionale storia dell'arte, il che consente a maggior ragione di utilizzarlo in un altro senso.

Da parte nostra, in questo studio non lo consi-

dereremo come il segno di una tappa iniziale del millenario sviluppo della storia dell'arte o di un qualche suo segmento costitutivo. Parleremo invece del *primitiv* come di un tipo autonomo di cultura, che funziona sincronicamente e interagendo con altri due: il folklore non professionale e il professionalismo artistico-accademico.

2.

Questo tipo di cultura emerse abbastanza tardi, in uno specifico ambiente. Per chiarire quando e dove, faremo una breve rassegna dello sviluppo generale e della graduale differenziazione della cultura umana – tappa dopo tappa.

Le culture sincretiche 'primitive' e 'barbare' sono uniformi. Esse non conoscono separazione tra arte professionale (colta) e non professionale (spontanea, popolare), 'alta' e 'bassa', 'accademica' e 'profana'. Queste distinzioni non esistevano (o almeno non fino agli ultimi tempi) nemmeno all'interno delle culture 'tradizionali' dei popoli più arretrati. Da ciò consegue, evidentemente, l'impossibilità di parlare in questi casi di una 'terza' cultura.

Con l'avvento della società di classe (nello stadio pre-antico e antico), si verifica la prima spaccatura (che si acuisce sempre di più con il passare del tempo) della cultura, prima di allora unica, in 'alta' (professionale, accademica, individuale) e 'bassa' o folklorica. Per questa ragione il folklore diventa il custode del sincretismo e del collettivismo primordiale, un monumento vivo di quei tempi che sembravano affondare in un 'abisso pre-culturale'. Questo processo di 'immersione' o di 'annegamento' potrebbe essere paragonato a quando, sotto la sabbia del deserto, nella melma delle paludi o tra le fronde della giungla sparivano antichi insediamenti, per diventare futura preda di cacciatori di tesori e archeologi. Tuttavia, questa comparazione non coglie pienamente nel segno. Sepolti nella terra, i monumenti materiali delle culture passate sono condannati all'oblio, mentre nel 'substrato' folklorico le tradizioni primitive e obsolete paradossalmente continuano a vivere, a funzionare e a dare frutti, modificandosi lentamente al tempo stesso. Il folklore non è il castello della bella

addormentata, circondato da foreste impenetrabili e da secoli in attesa del ‘principe azzurro’. È al contrario una formazione viva, che abita in un passato lontano, molto lontano racchiuso nel presente, che procede in ritardo rispetto all’arte dinamica ‘alta’ e che conduce, per così dire, una vita ‘di fondale’.

Lì in seguito sarebbero scesi lentamente i resti dei sistemi artistici divenuti obsoleti ‘in alto’ – prima di tutto quello antico-pagano e poi, seppur parzialmente, anche quello medievale – stratificandosi sulla base originaria e primitivo-barbarica che plasma il folklore, fondendosi con essa, mutando e dando vita a nuove formazioni. Scendendo nella sfera del folklore, ritrovandosi nel suo ambiente epico-fiabesco, questi residui subiscono non solo una ‘semplificazione’, ma si caricano al tempo stesso di elementi più arcaici e ‘primordiali’. Così, in quei dipinti di Gorodcov che costituivano in una certa misura il risultato della disintegrazione del folklore e la rielaborazione della tradizione della pittura iconografica “conflui tutto l’allegro, il pagano e il popolare che si era annidato per secoli nelle immagini sacre”¹⁰. In altri casi, questa base primordiale si conserva nell’arte folklorica quasi nella sua forma originaria. Ad esempio, il ricamo della Russia settentrionale ancora nel XIX secolo e all’inizio del XX conservava (sebbene ormai in modo meccanico e inconscio) immagini e rappresentazioni delle età del Neolitico e del Bronzo, e per questa ragione oggi viene utilizzato come fonte per la ricerca mitologica dei periodi pre-antichi¹¹.

Da qui, non di rado, il flusso di questa memoria storico-artistica ‘lavata in acque popolari’ è risalito fino ai piani superiori del professionalismo artistico-accademico. Tali processi si resero possibili e persino necessari nel momento in cui la cultura ‘alta’ dell’epoca entrava in crisi e la sua ‘corteccia’ stilistica, che aveva fino ad allora rivestito tutta la produzione artistica, perdeva la sua solidità e si sfogliava, svelando, pur parzialmente, ciò che prima era nascosto,

sepolto nel profondo, da qualche parte sotto di lei. Non a caso nell’Europa d’epoca moderna la fondamentale scoperta delle ‘radici folkloriche’ avvenne in epoca romantica, caratterizzata proprio da tale crisi.

Tuttavia, anche allora il folklore continuò a giacere in uno strato piuttosto inerte alla base (o sul ‘fondale’, nel ‘sottosuolo’) della cultura della società di classe, conservandosi nella misura in cui all’interno di questa società potevano ancora esistere forme di vita e di creatività patriarcali (alla fine del XIX e specialmente nel XX secolo tali forme si estinsero, causando il generale e inarrestabile declino del folklore, il quale già non poteva esser più salvato da alcun tentativo di conservazione o rivitalizzazione operato ‘dall’alto’: artigianato e cori pseudo-popolari, ecc.).

Così, nella società di classe la cultura era duplice fin dalle origini. Essa esisteva su due livelli: in ‘alto’ e in ‘basso’, si sviluppava da un lato attraverso la conservazione e la lenta rielaborazione delle reliquie di un passato lontano, e dall’altro in forme piuttosto chiuse e relativamente statiche di memoria culturale o in forme aperte di auto-rinnovamento e ‘assalto’ alle vette del progresso. La cultura della società di classe ha sempre una ‘terra’ e un ‘cielo’, che si allontanano sempre di più.

* * *

Ma il processo di differenziazione culturale è lungi dal concludersi qui.

La seconda diversificazione della cultura deriva storicamente dal progressivo sviluppo del livello folklorico di quello artistico-accademico formati al suo interno. Il suolo natio della ‘terza’ cultura (per ordine numerico e temporale) è costituito dalla città (e in parte dall’*usad’ba* o dalla fattoria, che gravitano verso di essa), poiché da una parte come insieme organico si distingueva dal villaggio e vi si opponeva culturalmente, dall’altra proprio in essa si dissolveva l’integrità culturale primordiale e si trovavano in contrasto gli strati ‘alti’ e ‘bassi’ (e talvolta ‘medi’) della popolazione, i colti e gli analfabeti (o i semi-analfabeti). Casi particolari di questa perdita di integrità sono le opposizioni tra capitale e provincia, metropoli e colonie.

¹⁰ T. Mavrina, *Gorodeckaja živopis’*, Leningrad 1970, p. 5.

¹¹ Cfr. V. Gorodcov, *Dako-sarmatskie religioznye èlementy v ruskom narodnom tvorčestve*, in *Trudy Gosudarstvennogo Istoričeskogo muzeja*, I, Moskva 1926, pp. 7-36; L. Dinces, *Drevnie čerty v ruskom narodnom isskustve*, in *Istorija kul’tury drevnej Rusi*, II, Moskva-Leningrad 1951, pp. 465-491; B. Rybakov, *Jazyčestvo drevnich slavjan*, Moskva 1981, cap. IX (*Russkie vyšivki i mifologija*).

Gli strati inferiori e – in misura diversa – medi della città (come anche i provinciali e i colonizzatori) sono ‘figli illegittimi’ della cultura in due sensi. Essi sono strappati dalla ‘terra’ contadina (e maggiore è la lontananza maggiore è il distacco), pur conservandone la memoria (che con il tempo tuttavia si affievolisce). Non possono o non vogliono tornare al suo ‘grembo’. Per quanto riguarda ‘il cielo’ della cultura superiore, e con il tempo anche artistica, le sue ‘regole del gioco’ si rivelano ai loro occhi troppo complesse; nella sua totalità e nella sua perfezione essa resta a loro inaccessibile, sebbene guardino proprio ad essa, a volte con invidia e altre con un ghigno, sebbene molti di loro cerchino di raggiungerla e alcuni ci riescano (perdendo tuttavia, in questo percorso, la loro identità d’origine). Essi rischiano di ritrovarsi in una zona grigia, in un ‘vuoto’ interculturale. E devono riempirlo con qualcosa di spiritualmente e artisticamente autentico, in modo tale da scongiurare la completa espropriazione culturale, la totale assenza di cultura.

Si iniziò così a percepire la necessità di una ‘terza cultura’. È probabile che essa esistesse già nella città tardo-antica e tardo-medievale. Tuttavia, tale questione non è ancora stata chiarita e necessita di ricerche specifiche (finalizzate in particolare alla scoperta di quei monumenti artistici che nelle culture urbane della tarda Antichità e del tardo Medioevo potrebbero essere considerati espressioni embrionali della ‘terza cultura’, del *primitiv*).

Ancora all’inizio dell’epoca moderna, nella città rinascimentale, tale necessità non era ancora evidente, sebbene fenomeni artistici come l’opera di Margaritone d’Arezzo giustificano l’uso del termine *primitiv*. Ed è solo nel periodo post-rinascimentale, nell’Europa Occidentale al volgere del XVI secolo e in Russia a cavallo tra XVII e XVIII secolo, che si manifestò apertamente.

La corte che tendeva all’assolutismo e il patriziato borghese che gravitava intorno alla corte, insieme all’élite umanisticamente istruita, si impossessarono in pieno dell’arte professionale, che, proprio per via della sua erudizione e della sua tecnica, si trovava già fuori dalla portata del resto della ‘popolazione cittadina’, cioè dei i suoi strati inferiori, medi e

piccolo-borghesi. D’altro canto, invece, l’arte folklorica si legò sempre più esclusivamente all’ambiente contadino ed era in città spesso oggetto di scherno (si vedano i termini ‘*mužickoe*’, ‘*lapotnoe*’, ‘*kosnojazyčnoe*’), paradossalmente soprattutto da parte delle stesse classi inferiori e medie (è emblematico che fra i ceti superiori, colti, essa trovò approvazione molto più rapidamente – già Montaigne apprezzava la ‘semplicità’ e la ‘saggezza’ contadina – e proprio per questo furono questi ultimi, già nel XVIII secolo, ad iniziare a raccogliere il folklore in tutte le sue forme e generi, in primo luogo il *lubok*).

All’interno della società si andava a formare uno strato consistente (in cui si può far rientrare persino la piccola nobiltà locale), che doveva soddisfare i propri bisogni culturali in modo diverso dalle classi colte, le quali si appropriavano dei frutti del progresso artistico o non conoscevano affatto ‘i frutti dell’istruzione’¹² e vivevano alla vecchia maniera, a spese della memoria culturale delle classi contadine. Il popolo soddisfaceva tali bisogni e tali pretese non solo con le proprie forze, rivolgendosi alle corporazioni artigiane dei borghi (affreschisti, pittori di icone, produttori di *lubki*, insegne, ecc.) ma anche, in prima istanza, attraverso gli artisti ‘venuti dall’alto’ (cioè coloro che avevano ricevuto un’educazione ‘scolastica’ ma non avevano avuto successo ed erano stati espulsi a causa del cambiamento della moda e dei gusti) e, in secondo luogo, attraverso i contadini che arrivavano in città (talvolta per i lavori stagionali, altre volte non per propria scelta, come avveniva per i pittori e gli attori di corte) portando con sé il proprio bagaglio di tradizioni folkloriche.

Ad esempio, il ‘ritratto sarmatista’ in Polonia e in Ucraina del XVII secolo si formò chiaramente in questa ‘terra di mezzo’, tramite i pittori nomadi professionisti appartenenti alla tradizione del ritratto nobiliare, l’attività delle corporazioni artigiane cittadine e, in ultimo, grazie alla volontà della *szlachta* di elevare i garzoni di bottega a pittori di corte¹³.

L’esempio riportato, tra le altre cose, mostra chia-

¹² Il riferimento è alla pièce *Plody prosveščeniija* (1891) di L. Tolstoj, satira sociale sull’atteggiamento di una parte dell’aristocrazia verso i contadini [N.d.T.].

¹³ Cfr. L. Tananaeva, *Sarmatskij portret; Iz istorii pol'skogo portreta èpochi barokko*, Moskva 1979.

ramente come le condizioni che consentono l'emergere del *primitiv* (sempre nell'ambito nelle arti figurative) siano legate a un doppio fallimento socioculturale: esso è infatti spesso praticato da chi in società non riesce a conservare lo status assegnatogli alla nascita, da chi scende verso il basso da un ambiente istruito o viceversa da chi sale verso l'alto distaccandosi dalle proprie origini contadine. Si verifica in tal modo un grande fermento culturale, un rimescolio di tradizioni così storicamente distanti da sembrare inconciliabili. Eppure ciò avviene e costituisce uno dei paradossi più proficui del *primitiv*.

Una situazione relativamente stabile in questo senso è quella dei pittori formati nell'ambiente delle corporazioni artigiane, che rappresenta in epoca moderna il polo gravitazionale della 'terza cultura'. Tuttavia, con l'avanzare del capitalismo anche questo suo 'nucleo', come ogni piccola forma di produzione, si trova minacciato e costantemente sotto pressione; esso percepisce la precarietà della propria posizione e cerca quindi di rafforzarla appoggiandosi a una base sempre più degradata da un punto di vista sociale e culturale, non riuscendo però nei propri intenti (l'inutilità di questi sforzi si fa evidente solo alla fine del XIX secolo).

Occorre chiedersi su quali tradizioni storiche si fonda il *primitiv*.

In epoca moderna sono prima di tutto quelle della cultura delle città-Comuni medievali, quelle che, già nel periodo rinascimentale, vengono lasciate dalla società colta, per così dire, alla mercé delle classi cittadine inferiori e medie. In tale ambiente queste tradizioni si preservarono e persino rinnovarono al di fuori della regolamentazione ufficiale. Da qui derivano i tratti caratteristici delle 'icone' e delle '*parsuny*' che si riscontrano spesso nella cultura artistica del *primitiv* pittorico, grafico e scultorio, e da qui anche certi tratti 'misteriosi' e 'farseschi' del *primitiv* teatrale.

Un'attenzione ancora maggiore meritano le tradizioni rinascimentali e barocche 'discese' nella sfera del *primitiv* una volta estinte 'in alto'. I residui di queste tradizioni andarono a stratificarsi con quelle arcaiche medievali, formando non di rado conglomerati molto complessi. Non sorprende quindi l'e-

vidente somiglianza tra i ritratti russi dei mercanti della fine del XVIII-prima metà del XIX secolo e i ritratti del primo Rinascimento, o quelli, vicini al *primitiv*, del grande pittore di Tbilisi A. Ovnatajana. Né stupisce ritrovare nel *lubok* le caratteristiche del carnevalesco rinascimentale-barocco, oppure ancora quell'avvicinamento talvolta del tutto spontaneo e talaltra addirittura consapevole ai sistemi artistici proto- e primo-rinascimentali, che è proprio del *primitiv* 'amatoriale' di Henri Rousseau, Niko Pirosmiani e Ivan Generalić.

Infine, per la formazione del *primitiv* della seconda metà del XIX secolo e dell'inizio XX un ruolo primario lo svolse il romanticismo volgarizzato.

Le culture 'alte' del passato recente e lontano vengono rielaborate nella sfera del *primitiv*. L'ambiente popolare cittadino recepisce a modo suo e con ritardo ciò che non molto tempo prima aveva utilizzato e in parte già scartato il professionalismo artistico.

In questo modo, tra il folklore classico e il *primitiv* si instaura un rapporto fondamentale: sia l'uno che l'altro si trovano nella sfera della memoria viva, realmente funzionante. La differenza sta nel fatto che il folklore conserva il ricordo dei tempi più antichi — del mito e dell'epos — in uno stato di isolamento culturale, mentre il *primitiv* sfrutta, preserva e rielabora la memoria vicina, 'di ieri' o 'di l'altro ieri' al massimo, subendo una pressione costante sia da parte della cultura 'alta' che procede rapidamente in avanti, sia da parte della cultura 'bassa' che resta sempre più indietro. Esso intrattiene un dialogo attivo e costante con entrambe. Il *primitiv* si trova, per così dire, a un crocevia culturale piuttosto caotico, al 'mercato della cultura'. Non gli è concesso di trovare la pace suprema del folklore; ha un destino più complesso e più dinamico (sebbene si trovi in ritardo rispetto all'arte accademica), conduce una vita più 'travagliata'.

* * *

Alla fine del XIX-inizio XX secolo la sfera *primitiv* sperimenta un grande sconvolgimento, deformandosi fino quasi a sgretolarsi.

A quel tempo era già scomparsa la sua variante 'da *usad'ba*', solo parzialmente compensata da quella 'da fattoria' (ad esempio negli Stati Uniti). Collassarono anche le corporazioni artigiane, cosicché il *primitiv* perse il suo nucleo 'stabilizzatore'. Di tale nucleo si impossessò in modo sempre più avido e prepotente la larva di una cultura formata dall'alto a scopi commerciali o di propaganda, la cosiddetta cultura 'per il popolo', la 'cultura di massa', dalla quale scaturirono tutte le possibili forme del *Kitsch* e del ciarpame para-culturale. D'altra parte, il *primitiv* smise di ricevere impulsi vitali dalla sfera del folklore, anch'essa in rapida dissoluzione. Il *primitiv* stesso prese parte attiva all'erosione dello strato folklorico, in una certa misura persino rimpiazzandolo. Si dimostrò infatti sempre più aperto agli influssi di ciò che gli arrivava dall'alto, sia della cultura (del professionalismo artistico-accademico) che della para-cultura. Tutto questo portò spesso a mettere in discussione la sua organicità popolare, la cui conservazione richiedeva notevoli sforzi. Si verificavano così non di rado situazioni di collisione, derivanti, fra le altre cose, dal declassamento del pittore 'primitivo', che aveva già perduto il legame con il mondo degli artigiani senza averne ancora trovato un altro. Questo fu il tragico caso di Niko Pirosmeni.

Privato dei mezzi di sostentamento di cui godeva l'artigianato cittadino, il *primitiv* diventa un affare privato del cittadino medio (o dell'agricoltore), un'arte amatoriale, dilettantesca, praticata nel tempo libero, che non sfama né porta alcun beneficio materiale, ma solo spirituale.

Si tramuta nella cosiddetta 'arte della domenica', diffusasi ampiamente, ad esempio, negli Stati Uniti del XIX secolo, e rappresentata in quello successivo da pittori come Grandma Moses; in quell'arte creata dalle persone già realizzate e ormai in pensione — come l'ex impiegato doganale francese Henri Rousseau —, che fu definita in modo appropriato 'arte delle sette domeniche'.

In ogni caso diventa un prodotto del tempo libero, un risarcimento individuale di potenzialità artistiche inesprese, una dichiarazione artistica rivolta a se stessi, realizzata con le proprie forze e dispetto della loro limitatezza — una sublimazione tutta per-

sonale. È emblematico che in questo stadio del suo sviluppo il *primitiv* perde quasi del tutto il suo carattere anonimo (residuo del collettivismo medievale e folklorico). A partire da questo momento conosciamo il nome dei suoi esponenti, i cui lavori figurano sempre più spesso nei cataloghi delle mostre professionali. Le opere di Henri Rousseau dal 1886 sono esposte regolarmente al Salon des Indépendants; quattro dipinti di Niko Pirosmeni appaiono alla mostra 'Mišen' nel 1913. Nella vita artistica francese lasciano una traccia importante la mostra postuma dello stesso Rousseau nel 1921 e quella di gruppo dei 'naïf' (pittori del 'Sacro cuore') nel 1928. Si iniziano a collezionare esempi di *primitiv* e con il passare del tempo anche lo stato inizia a tutelare queste opere. E, alla fine, diventano oggetto di interesse anche da parte degli artisti professionisti: il 'primitivismo' di Larionov, Gončarov, del giovane Ševčenko e di altri artisti della Russia pre-rivoluzionaria è solo il primo e più lampante esempio del processo di ascensione della 'terza cultura' nelle sfere più alte, che prende avvio in quel periodo. Segni meno evidenti della sua influenza possono essere individuati nelle opere di Picasso, Léger, Jean Lurçat, Chagall, Wyeth e di altri celebri pittori del XX secolo.

Si viene così a creare una situazione per certi versi paradossale: la crisi interna e la perdita del nucleo stabilizzatore del *primitiv* lo rendono capace di un'espansione massima sia verso l'alto che verso il basso, nella sfera del folklore da esso assorbita (il giocattolo di Dymkovo, ad esempio, non è altro che *primitiv* sceso nell'ambiente contadino; ancor più eloquente è il caso degli affreschi domestici dei villaggi moldavi di oggi, riportato da M. Liščic¹⁴: *primitiv*, talvolta con un tocco di *Kitsch*, che ha usurpato l'antico regno del folklore). A quanto pare il *primitiv* contemporaneo è davvero quel 'secondo folklore' affermatosi al posto del primo, quella 'seconda cultura' che ha invaso, insediandosi, i possedimenti della prima.

È possibile che tale 'esplosione' sia stata causata dall'enorme potenziale accumulato dalla 'terza cultura' nel corso del suo silenzioso sviluppo dei secoli XVII e XVIII, improvvisamente liberato in

¹⁴ Cfr. M. Liščic, *Sel'skim chudožnikam — pomošč' professionalov!*, "Tvorčestvo", 1980, 5.

quel momento. O che sia la conseguenza dell'in-debolimento delle culture tradizionali: quella 'alta', artistica-accademica, e quella 'bassa' del folklore. Certo è che la sua ascesa si lega ai processi di democratizzazione della vita sociale, al ruolo sempre maggiore assunto dai vecchi ceti 'bassi'.

D'altra parte, il mutare dei tempi non mancò di generare nuovi conflitti. Basti pensare a come il sostegno dei mecenati (come fu Wilhelm Uhde per i pittori francesi naïf degli anni 1920-1930), come anche il patrocinio dello Stato, intenzionato a 'coltivare' i talenti del popolo, misero questi liberi dilettanti – principali portatori della 'terza cultura' nel XX secolo – in una posizione assai difficile. In primo luogo, si manifestò in un modo o nell'altro la tendenza a frenare la loro evoluzione spontanea, a conservare e persino 'stilizzare' la loro arte così come la volevano i suoi scopritori-mecenati. In altri casi si tentò di accelerare tale evoluzione, di 'educare' gli artisti dilettanti per trasformarli in una riserva dell'arte professionale, il che, naturalmente, non portò a nulla: le qualità del *primitiv* si persero e il professionalismo che ne risultò fu quasi sempre di terz'ordine.

È difficile prevedere quale sarà il destino del *primitiv*. Non è da escludere che esso scompaia in quanto cultura autonoma proprio nel modo in cui oggi, a causa dell'allargarsi del divario tra città e campagna, sta scomparendo il folklore. È vero, d'altra parte, che l'aumento del tempo libero nella società post-industriale sembra favorire la crescita di tutte le piccole forme di creatività popolare. Attualmente il *primitiv* sembra costituire non solo una forma necessaria di sublimazione di quelle potenzialità artistiche e di quella giocosa fantasia del popolo che non trovano spazio in una vita sempre più standardizzata, ma anche, più in generale, un argine alle tendenze reazionarie della cultura contemporanea sia in 'basso' che in 'alto'. Un ruolo non secondario è svolto anche dall'ampio riconoscimento (e persino sfruttamento) del *primitiv* nell'arte professionale. In ogni caso, ciò convince i maestri del popolo dell'importanza del proprio operato. In ottica analoga si spiega anche un fatto del tutto nuovo della vita culturale contemporanea: l'apparizione del *primitiv* lì dove prima non c'era, negli ambienti intellettuali

e altamente istruiti (basti pensare alle opere di N. Severceva e più recentemente a quelle di Toomas Vint). Il *primitiv* non è più patrimonio esclusivo dei ceti sociali non colti o poco colti: non è più in 'basso', o meglio, non solo in 'basso'.

3.

Giunti al termine di questa breve rassegna storica della nascita della 'terza cultura' d'epoca moderna e contemporanea, restano da chiarire ancora alcune questioni in precedenza solo accennate relative alla sua natura e sul suo funzionamento, oltre che alla sua poetica. È opportuno innanzitutto ribadire che, a differenza del professionalismo artistico-accademico e ancor più del folklore, la struttura del *primitiv* è in linea di principio priva di integrità e di stabilità. Da qui la sua posizione 'infra-culturale', la costante oscillazione tra 'alto' e 'basso'¹⁵, i perenni moti di 'discesa' e 'ascesa'.

In tal modo si spiegano inoltre la sua poliedricità, la sua mutevolezza e la nostra difficoltà nell'individuare i confini che lo separano dalle culture contigue, così come l'ambiguità del suo rapporto con esse. I suoi contorni sono sfocati: una volta tendono verso il professionalismo artistico-accademico, un'altra volta verso la coscienza e la creazione collettiva, un'altra ancora verso l'espressione individuale, di conseguenza definirli in modo univoco è impossibile.

Se guardiamo, ad esempio, ai confini del *primitiv* nell'arte figurativa russa del XIX secolo, in 'basso' troviamo i dipinti di Gorodec e in 'alto' il fenomeno straordinario di Grigorij Soroka.

I primi si trovano all'incrocio tra folklore e *primitiv*: le loro forme più antiche appartenevano ancora interamente al folklore e contenevano immagini araldiche e cosmiche proprie di esso¹⁶, mentre quelle più tarde (a partire dagli anni Settanta dell'800) si caricano di rappresentazioni festive della vita delle fiere popolari del tempo, caratteristiche invece del

¹⁵ Cfr. Ju. Gerčuk, *Primitivny li primitivoy?*, "Tvorčestvo", 1972, 2, p. 12.

¹⁶ Si pensi, ad esempio, ai 'donca' intarsiati di L. Mel'nikov, oltre a certi esempi ancora precedenti.

*primitiv*¹⁷. I dipinti di Gorodec presero forma nell'ambito del folklore, per poi oltrepassare il confine del *primitiv*.

Il secondo emerge invece all'incrocio tra *primitiv* e alto professionalismo, riunendo in sé innocenza autentica ed erudizione 'appena acquisita', com'era nello spirito del primo Rinascimento (ma del tutto inusuale per il XIX secolo)¹⁸. G. Soroka (e in un altro contesto anche A. Ovnatanjan), fuoriuscì dalla sfera del *primitiv* varcando la soglia dell'arte colta — e lo fece in grande stile.

Tra questi poli-confini si dispiega tutto lo spettro delle forme del *primitiv*, che si intersecano l'una con l'altra, avvicinandosi da un lato alla cultura 'alta', dall'altro al folklore. Si potrebbe affermare che il *primitiv* è destinato a un'unione eclettica di influenze provenienti dall'alto e dal basso — e non soltanto a essere un intermediario culturale, ma anche una terra di mezzo dai confini labili, frutto di quella perenne mancanza di sicurezza nei propri mezzi che spesso conduce alla 'perdita' di sé. Questa tendenza è tipica del *primitiv* e della sua natura.

Il *primitiv*, da un lato, guarda verso l'alto con invidia, al livello del professionalismo artistico, desiderando raggiungerlo ma avvertendo che gli manca molto per farlo, poiché non è in grado di fare molte cose o le ignora del tutto. Per questo tenta di rompere quei vincoli che lo legano alla memoria folklorica, di impossessarsi di quelle immagini dell'arte colta che gli sembrano più a portata di mano. Si tratta, di regola, di materiale già scartato dall'alto, già banalizzato, trito e ritrito, ridotto ormai a stampa dozzinale o a riproduzione da rivista. L'artista del *primitiv* impara proprio da queste immagini banali, dai 'rifiuti' e dalle 'scorie' dell'arte professionale del proprio tempo o del recente passato. E ne fa tesoro, come Henri Rousseau apprezzava e a volta persino imitava la pittura salottiera di Cabanel e Gérôme pur conoscendo benissimo i classici del Louvre; come

prima di lui i creatori del 'ritratto sarmatista' apprezzavano e utilizzavano le immagini già banalizzate del ritratto manierista e in seguito di quello barocco. È in questi casi che il *primitiv* rischia di trasformarsi in una versione ridotta e semplificata del banale professionalismo, nella sua ombra 'barbara' (se non caricaturale). Rischia, ma quasi mai lo diventa per davvero.

Dall'altro alto, allontanandosi dal folklore, il *primitiv* ripensa con velata malinconia a quella terra perduta, alla sua purezza primigenia. Nasce così l'arte di Hicks, Pirosmanni, Generalić, Česnjakov — incarnazione del 'mondo divino', del già parzialmente stilizzato e idealizzato cosmo contadino o persino 'primordiale' attraverso il quale, tuttavia, si avverte una punta inconsapevole di ironia cittadina, che risalta ancor di più in contrasto a quella immagine fallace di paradiso perduto.

Le tendenze fin qui menzionate sono del tutto reali e concrete. Esse giustificano in particolare la debolezza dei legami storici interni al *primitiv*, la cui evoluzione non è uniforme e procede in modo ondulato sia attraverso il folklore che attraverso l'arte colta. Ciononostante non spiegano l'aspetto più importante: a prescindere da quanto il *primitiv* sia internamente instabile e caotico, contiene un meccanismo in grado di risolvere dialetticamente l'eclettismo 'infra-culturale' di cui si è parlato.

Senza dubbio il *primitiv* si nutre avidamente degli 'scarti' della cultura superiore, ma li ricicla anche con grande inventiva. E lo fa avvicinando l' 'alto' al 'basso', i residui banalizzati dell'arte professionale all'universo fiabesco del folklore. Henri Rousseau, ad esempio, si rivolse ai quadri di Gérôme e Cabanel non per copiarli, bensì per filtrarli attraverso la percezione del mondo delle classi popolari, la loro fantasia e i loro valori fondanti, eliminando in tal modo quelle incrostazioni che li rendevano logori cliché da salotto e sterili virtuosismi accademici. Qui entra in gioco un'altra forza decisiva per il *primitiv*: nel tentativo di difendersi dalla pressione che gli arriva dall'alto, il *primitiv* tende a opporre alla seriosità della cultura 'alta' ufficiale il potere fecondo e rigenerante del riso.

L'abbassamento verso il *primitiv* porta alla morte del professionalismo artistico-accademico, ma

¹⁷ Ci riferiamo, in particolare, ai numerosi dipinti di L. Poljakov e V. Lebedev che raffigurano corse in slitta o in carrozza e trattorie in cui si beve il tè.

¹⁸ È proprio questo aspetto che distingue Soroka dal suo maestro Venecianov, la cui 'ingenuità' non è organica, ma 'ricercata', talvolta persino stilizzata, e la cui 'erudizione' è di tipo tradizionale, scolastico, e perciò vissuta senza tensione interiore, senza il 'senso della scoperta'.

non a una morte comune. Il processo di parodizzazione inconscia, filtraggio e rimodellamento di ciò che scende dalla sfera dell'arte professionale a quella del *primitiv* è produttivo da un punto di vista culturale. Si tratta, in fondo, del processo di distruzione-rinascita del grottesco. Lo spirito fiabesco e comico della cultura popolare, nel senso più ampio di questo termine, agisce in modo attivo anche nella sfera del *primitiv*, trasformando le erbacce dell'anno precedente o dell'anno prima in un concime indispensabile per la fioritura delle stagioni future.

Altrettanto dialetticamente interagisce il *primitiv* con il suo substrato folklorico. Esso se ne distacca fino alla derisione (non di rado con l'atteggiamento rozzo e arrogante del lacché), ma non lo dimentica, lo 'porta dentro di sé', talvolta lo stilizza, ma ancora più spesso la sublima. Si potrebbe affermare che, se in relazione al professionalismo artistico-accademico il *primitiv* costituisce il risultato di un abbassamento rigenerante (ridicolo, parodico), in rapporto al folklore costituisce al contrario il risultato dell'innalzamento, della sublimazione attualizzante di ciò che all'interno del folklore stesso non vuole più trovarsi in una condizione di assoluta immobilità. Esso trae dall'ambiente folklorico tutte quelle forze più irrequiete, tutti quegli elementi che tendono ad allontanarsi dal luogo natio, ad 'andarsene in città' alla ricerca di un lavoro e della felicità.

È importante ribadire che il *primitiv* possiede anche delle risorse personali, non solo quelle che emergono nel corso del processo di differenziazione dalla cultura 'alta' e dal folklore. Il *primitiv* non è vincolato alla tradizione delle 'scuole', né completamente alla canonicità del folklore, e la tendenza alla canonicizzazione dei suoi procedimenti, che si manifesta di tanto in tanto nel suo 'nucleo' artigianale, non riguarda mai l'intero spettro delle sue espressioni. Da qui la sorprendente immediatezza della sua visione del mondo, come anche la sua fervida immaginazione, legata in parte all'incapacità del *primitiv* di commisurare i compiti che lo attendono alle sue effettive abilità, e in parte alla difficoltà di trovare un giusto equilibrio fra realtà e fantasia popolare. Gran parte di queste ardite trovate si trova nel *primitiv* 'individualizzante' di fine XIX inizio XX secolo, ca-

ratteristico di artisti usciti dal popolo quali Henri Rousseau e Niko Pirosmani.

Così, all'interno della 'terza cultura' è possibile individuare due tipologie artistiche dominanti.

Da una parte c'è la sua variante 'da *lubok*', che si inserisce organicamente nel panorama della cultura popolare comica della città e si lega alle espressioni più varie del carnevalesco. E sebbene esista anche un '*lubok serio*' (l'icona-*lubok*, l'apologo-*lubok*, il *lubok* a scopo educativo, etc.), i quadretti popolari si avvicinano generalmente al grottesco, al burlesco, all'abbassamento parodico. Nella sua essenza il *lubok* era un'arma sovversiva del *primitiv*, un mezzo di difesa e di attacco. Non a caso raggiunse la maggiore fioritura nei periodi di rivolta popolare: in Germania nell'epoca della Riforma, negli Stati Uniti al tempo della liberazione dall'egemonia coloniale inglese, in Francia durante la Rivoluzione del 1789-1794. A quei tempi acquisì i tratti della grafica satirica e del teatro di piazza, creò la 'ceramica di propaganda' e il famoso *Ça ira*. La sua natura libera e festosa contrastava allora con le celebrazioni ufficiali della dittatura giacobina, immortalate da Jacques-Louis David nei suoi dipinti dal carattere solennemente erudito e ampollosamente serio.

Dall'altra parte c'è la variante romantico-idilliaca del *primitiv*: le già citate decorazioni di Gorodec raffiguranti corse in slitta e in carrozza, l'ora del tè, fino ai rituali banchetti e simposi di Pirosmani o alle variazioni di Česnjakov sul tema della 'città della grande abbondanza'. Probabilmente è proprio da qui che provengono gli elementi iconografici e persino fiabesco-folklorici del *primitiv*. A differenza del *lubok* malizioso, sogghignante e smaccatamente 'profano', questo è il regno del sogno 'sacro' e del ricordo della 'terra promessa', è l'immagine del 'paradiso perduto' e di un mondo ideale. Con ogni probabilità, F. Engels aveva in mente proprio questi quadretti quando scriveva che, al pari dei libretti popolari, servivano a "intrattenere il contadino, quando, sfinito, faceva ritorno di sera dal suo estenuante lavoro, a distrarlo e a rinfrancarlo facendogli dimenticare la fatica, a trasformare il suo terreno sassoso in un giardino lussureggiante, [...] a tramutare la bottega dell'artigiano o una misera soffitta di un'apprendista

esausto in un mondo fantastico, in un castello dorato, e la sua moglie grassottella in una bellissima principessa”¹⁹. È specialmente in questa seconda variante che il *primitiv* rischia di scadere nella banalità, nella bellezza leziosa delle quinte degli studi fotografici provinciali di fine XIX-inizio XX secolo, nei tappetini, ancora oggi diffusi, con cigni che nuotano in specchi d'acqua lucentissimi o con Sten'ka Razin e la principessa di Persia che fanno un picnic alla luce di un 'tramonto indimenticabile'. Ma persino qui — perlomeno negli esempi più riusciti — si respira un'atmosfera di ingenua magia.

Infine, accanto al *primitiv* ribelle-comico e a quello onirico-romantico, esiste anche un '*primitiv serio*'. Nella Russia dei secoli XVIII-XIX quest'ultimo, insieme alle varianti dell'arte religiosa, si manifestò in primo luogo nelle insegne dipinte e, contestualmente, nei ritratti dei mercanti, della piccola borghesia, dei cosacchi, in parte persino nei primi ritratti dei nobili di provincia.

Non occorre soffermarsi su questi temi, adeguatamente affrontanti in altri saggi del presente volume (si rimanda in particolare a quelli di G. Ostrovskij)²⁰. Noteremo solo che si tratta di quelle forme di *primitiv* più compiute e perfette (naturalmente dal punto di vista artigianale) che, specialmente nel caso del ritratto, tendono a irrigidirsi fino alla canonizzazione, assumendo i tratti delle *parsuny* (ciò può considerarsi la terza costante della poetica del *primitiv*). Esse esprimevano in modo solenne la visione del 'terzo stato' urbano, il quale era consapevole della propria dignità ma si rivolgeva al passato e al presente semi-patriarcale più che al futuro, non rivendicava ancora il diritto a dominare l'intera società, bensì tentava solamente di preservare la propria originalità e dimostrare la propria identità. Per questo lo stile serio delle *parsuny* era troppo rigido per durare a lungo: esso non poteva sopravvivere al processo di trasformazione del 'terzo stato' nella borghesia, alla

sostituzione dell'artigianato da parte dell'industria e del piccolo commercio da parte di quello grande e centralizzato, il quale elaborò metodi di autorappresentazione diversi dal ritratto dei mercanti e forme di pubblicità commerciale diverse dall'insegna dipinta.

Le altre due tipologie di *primitiv*, quella 'da *lubok*' e quella 'romantico-idilliaca' si rivelarono molto più longeve. Esse continuano a vivere nel *primitiv* dilettantesco dei nostri giorni.

Quanto detto finora consente di comprendere quanto il *primitiv* sia stato e continui a essere una struttura diversificata, internamente complessa e dinamica nella cultura moderna e contemporanea. La 'terza cultura' merita uno studio non meno attento delle altre due. E, cosa più importante, il vero equilibrio culturale dell'epoca moderna e contemporanea, il 'peso' reale della sua coscienza artistica può rivelarsi solo a patto di considerarne tutti e tre i livelli costitutivi, che si trovano in balia di costanti forze di attrazione e repulsione, morte e rinascita.

www.esamizdat.it ◇ V. Prokof'ev, *Sui tre livelli della cultura artistica dell'epoca moderna e contemporanea (il problema del primitiv nelle arti figurative)*. Traduzione dal russo di E. Mari (ed. or. Idem, *O trëch urovnjach chudožestvennoj kul'tury Novogo i Novejšego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nyh iskusstvach)*, in *Primitiv i ego mesto v chudožestvennoj kul'ture Novogo i Novejšego vremeni*, Moskva 1983, pp. 6-28) ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 215-228.

¹⁹ F. Engel's, *Nemeckie narodnye knigi*, cit. in *K. Marks i F. Engel's ob iskusstve*, II, Moskva 1976, p. 525.

²⁰ Cfr. G. Ostrovskij, *Narodnaja chudožestvennaja kul'tura ruskogo goroda XVIII-načala XX v. kak problema istorii iskusstva*, in *Primitiv i ego mesto v chudožestvennoj kul'ture Novogo i Novejšego vremeni*, a cura di V. Prokof'ev, Moskva 1983, pp. 63-77; Idem, *Iz istorii russkogo gorodskogo primitiva vtoroj poloviny XVIII-XIX v.*, in *Primitiv*, op. cit., pp. 78-104.

◇ **V. Prokof'ev, *On the Three Levels of Modern and Contemporary Art Culture (the Problem of Primitiv in the Visual Arts)*** ◇

Translated by **Emilio Mari**

Abstract

Italian translation of *O trëkh urovniakh khudozhestvennoi kul'tury Novogo i Noveishego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nykh iskusstvakh)* by Valerii Prokof'ev.

Keywords

Primitiv, 'Third Culture', Folklore, Visual Arts, Culturology.

Author

Valerii Prokof'ev (1928–1982) was a leading Russian art historian, specialized in French and Spanish art of the 19th and 20th centuries. In 1951 he graduated from the Faculty of Arts at the Lomonosov Moscow State University, and in 1955 he defended his PhD thesis on the works of Théodore Géricault, written under the supervision of professor Boris Vipper. From 1960 to 1969 he taught at the Faculty of Arts of the Lomonosov Moscow State University, and then moved to the State Institute for Art Studies (GII), where he worked for the rest of his life. He took part in the planning of the Russian pavilion at the Venice Biennale in 1956, which marked the return of the Soviet Union after 22 years of absence. In 1970 he defended his second doctoral degree dissertation, which focused on Francisco Goya's *Caprices*. Since 1979, together with A. Chegodaev and L. Tananaeva, he coordinated the research group "Folklore and Professional Art in their Historical Connections and Interrelations", whose results appeared in the miscellaneous volume, edited by himself and published posthumously, entitled *The Primitiv and its Role in the Modern and Contemporary Art Culture* (1983).

Translator

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Language and Literature at Sapienza – University of Rome, where he graduated with honors in 2012 and 2013. In 2017 he received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples "L'Orientale" and in 2019–2021 worked as a Research Fellow at the International University of Rome – UNINT. He is an editorial board member of a number of book series and has participated, both as an organiser and as a speaker, in national and international conferences. His areas of research include: the semiotics of space and the relationships between Russian literature, architecture and landscape; Russian popular culture, folklore and mass culture; microhistory of the USSR, politics and practices of everyday life; Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of "eSamizdat. Journal of Slavic Cultures" and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830–1917*.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2022) Emilio Mari