

L'arte popolare: i problemi della sua specificità

VALERIA PETRUCCI COTTINI

Sono particolarmente onorata, per varie ragioni, dell'invito che mi è stato rivolto di partecipare a questo convegno in onore di Eugenio Battisti. In primo luogo per il profondo rispetto che impone la sua figura di uomo di scienza, in secondo luogo per l'effetto che suscita la sua umanità a me che l'ho conosciuto per la prima volta trent'anni or sono, e infine per il dialogo che era intercorso fin da quando, nel 1984, sono stata chiamata a dirigere il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Da allora ebbi occasione di incontrare Eugenio Battisti in Museo più volte, la prima in occasione di un convegno intitolato «Ex voto tra storia e antropologia» di cui pubblicammo gli atti nel 1986; poco dopo per un incontro con gli insegnanti indetto dal Provveditorato agli Studi di Roma, e ricordo con rimpianto e commozione l'ultima volta che lo vidi, a Modica, due mesi prima della sua scomparsa in un convegno indetto dalla Cattedra di Antropologia Culturale di Palermo e dalla Regione Sicilia sulla didattica dei musei etnografici. Battisti ha sempre dimostrato una sensibilità particolare per quello che riguarda l'arte cosiddetta 'popolare', termine con il quale debitamente e indebitamente vengono chiamati i prodotti di cultura materiale delle società folkloriche. E noi tutti, studiosi e cultori di questa 'arte popolare', gli siamo debitori per quanto ha scritto e per quanto ha detto.

Non voglio in questa sede, dove sono riuniti tanti specialisti e studiosi di storia dell'arte ben più qualificati di me per dare definizioni in merito, tentare confronti tra 'arte colta' ed 'arte popolare'. Voglio dire soltanto

che quest'ultima è particolarmente condizionata dalla comunità cui appartiene in modo tale che l'artista è colui che interpreta le richieste del suo gruppo e le trasmette a nome di esso. La produzione folklorica è essenzialmente funzionale e quindi finalizzata ad uso pratico e non estetico, destinata non a essere 'gloriosamente' tramandata ma 'usata' e 'goduta' nella vita quotidiana.

Lo studio dell'arte popolare ha inizio con il sorgere dei musei etnografici che prendono l'avvio dalla grande mostra etnografica che ebbe luogo nell'ambito dell'Esposizione Universale nel 1911 per celebrare il 50° anniversario dell'Unità d'Italia. Il catalogo pubblicato per quella occasione evidenzia 13 settori in cui sono suddivisi i materiali etnografici raccolti all'inizio del secolo in occasione della mostra: a) lavori dei pastori e dei contadini; b) oreficeria; c) terrecotte; d) tessuti e trine; e) utensili per filare, tessere, fare merletti; f) iconografia popolare; g) utensili domestici; h) religiosità popolare; i) credenze, superstizioni, pregiudizi, tatuaggi; l) giocattoli; m) pani, dolci; n) maschere e costumi; o) casa popolare (interni, esterni, rustici, strumenti di lavoro, ecc.). Tutto questo patrimonio di materiali costituì il fondo più importante e più numeroso del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, del Museo Pitagorico di Palermo e, in minor misura, di alcuni musei locali del territorio italiano.

Paolo Toschi, a cui si deve la prima versione del Museo di Roma inaugurato nell'attuale sede dell'Eur nel 1956, nel suo volume *Arte popolare italiana* (Torino 1962), dà alcune definizioni dell'arte popolare: «... inten-

deremo dunque per arte popolare quella che, nata di regola da un tono psicologico e lirico di primitività e di semplicità, è divenuta patrimonio espressivo comune dell'umile gente...». «E — è ancora il Toschi che scrive — in linea puramente estetica, l'arte popolare può avere, ha, lo stesso valore assoluto della grande arte: raggiunge, sia pure attraverso scorciatoie e sentieri nascosti, cime d'eguale altezza». E ancora: «... soddisfa i bisogni spirituali e pratici del popolo e per questa sua funzione vitale si trasmette nel tempo, si conserva, si modifica e si elabora secondo una propria tradizione stilistica, fintanto che il popolo la sente e l'adotta come sua». Nell'arte popolare, nell'oggetto etnografico, o nell'oggetto tradizionale — come vogliamo chiamarli e intenderli — sono inclusi tutti quegli oggetti, prodotti della cultura popolare, che interessano tutte le attività e le manifestazioni umane, dalla cultura materiale, alla cerimonialità, alla religiosità.

L'argomento è stato trattato da illustri antropologi, e, tra essi, citerò Antonino Buttitta, Alberto M. Cirese, Pietro Clemente, e anche da storici dell'arte: uno dei più sensibili e attenti fu appunto Eugenio Battisti. Battisti, personalità profondamente umana, profondamente attenta e sensibile alle attività che interessano tutti gli aspetti della vita dell'uomo, amò l'antropologia perché è scienza umana per eccellenza. Due sono i momenti salienti che dimostrano come Eugenio Battisti sia stato attento al tema dell'arte popolare: nel contributo «Storia dell'arte e storia del folklore» pubblicato nella rivista *Centro sociale* (39-40/1961, 7-19) e, in alcuni passaggi, nella raccolta di scritti *L'antirinascente* nelle due edizioni Feltrinelli 1962 e Garzanti 1989 (particolarmente «Le radici mitologiche delle fiabe»). Sono poche e rapide osservazioni che sfumano quasi nell'ampia e diversificata attività di studio svolta dall'autore, ma sono altrettanti punti di vista che rendono plausibile la cognizione che c'è un rapporto tra la disciplina della storia dell'arte tradizionalmente intesa e quella dell'arte popolare. Il Battisti non è certo blando nell'uso dei termini e delle definizioni: quando parla di folklore — termi-

ne che usa con estrema serenità e proprietà — e quando dice che «l'arte che si caratterizza da se stessa come 'popolare' è, assai spesso, vittima di un cerchio chiuso: nasce da ignoranti ed è destinata ad ignoranti», pone una barriera per lo meno di diffidenza fra gli studi storico-artistici (comunemente intesi) e quelli demo-antropologici; ma quando leggiamo la definizione che dà di sé — «chi scrive è un espansionista della cultura a scapito dell'incultura» e il riconoscersi un «accanito visitatore di musei d'arte popolare», allora possiamo pensare che egli abbia una visione particolare della scienza che identifica col folklore, ma non un pregiudizievole atteggiamento di chiusura o di selezione nei riguardi di testimonianze storiche — i manufatti dell'arte popolare — che, seppur in forme eterogenee, semplificate e diversificate, rappresentano aspetti della storia e della cultura italiana.

Certo in questo contributo del 1961, dove sono concomitanti interventi di altri studiosi delle rispettive discipline e metodi di ricerca (Giulio Carlo Argan e Annabella Rossi, per esempio), Eugenio Battisti non si distacca mai da un personale e comunque coraggioso modo di valutare l'opera d'arte popolare che comunque resta, a suo parere, «giustapposto» al repertorio solenne ed esemplare dei «grandi capolavori degli stili storici — sono sue parole — nonché modelli di un linguaggio connesso al mondo trionfante dell'arte e del pensiero colto ufficiale, organizzato, calato dall'alto».

Esemplifica il suo pensiero con alcune immagini: bella ed esplicativa è quella dei «granai, delle stalle» e degli «abitati contadini» progettati talvolta dagli stessi maestri e artisti che «pianificavano il palazzo di città»: un fatto cui ancora oggi poco si fa caso ma che dimostra come fossero prossimi e collegati da una stessa cultura — quella dell'artista e quella dell'artigiano — i modi creativi, le esigenze di rappresentazione, le capacità produttive di società ove altrettanto importante e non antitetica era la vita di città e quella del 'contado'. È giusto allora rilevare come Eugenio Battisti sia uno dei pochi studiosi (di formazione culturale italiana) di storia dell'arte che s'accosti a questi manufatti di ispirazione non 'colta', intuendone una presenza fra gli strati di popolazione non urbana non necessariamente per ragioni di subalternità politica ma perché decentrata rispetto alla città (il centro culturale per eccellenza) e in assenza di un monopolio tecnico, scientifico, ideologico che gli abitanti non urbani evidentemente non detenevano.

Su questa ipotesi mi pare impostata la posizione di pensiero di Eugenio Battisti che nell'arte popolare vede sostanzialmente una riduzione di qualità rispetto a un prototipo 'classico' (e ben fatto per esigenze evidentemente elitarie) ma non individua con-

dizioni di subalternità sociale e tanto meno ridotte capacità intellettive: l'esempio che porta di «edifici documentati o documentabili come opera dei massimi architetti del sei e settecento romano» inseriti in un repertorio che illustra «l'edilizia rustica del Lazio» — e questo solo perché collocati *extra moenia* — è la misura di come sia ancora diffuso, soprattutto fra gli storici dell'arte, il metodo della classificazione come selezione, della valutazione come esclusione, dell'individuazione del ben fatto come riconduzione del tutto al vertice. Arte popolare allora come una benefica conseguenza di una frantumazione dal centro ad altre comunità periferiche contadine o anche alpine o costiere, di immagini, di modelli architettonici, di suppellettili, di motivi ornamentali che poi gradualmente sono diventati simbolo di tradizione di queste comunità o civiltà comunemente chiamate contadine o popolari.

Si contrappongono però alla visione 'espansionista' del Battisti due osservazioni che sono limitative, se così posso dire: la distinzione che egli compie fra un'arte popolare di costume — quella che molto sommariamente abbiamo ora delineato — e un'arte che chiama invece di 'malcostume' (ad esempio le provocanti figurine delle scatolette dei cerini) che non meriterebbe, a suo parere, attenzione critica. In casi siffatti dovrebbero essere espressi giudizi secondo i parametri dell'etnografia, tuttavia mi sembra che nel «panorama storico del passato», come egli definisce tutti gli elementi della ricerca storica, vada inserito obiettivamente tutto ciò che è il prodotto di una mentalità e di un impegno estetico operato da un individuo, laddove l'interesse della ricerca è rivolto all'acquisizione di dati di specifico interesse storico. Ma questa distinzione che il Battisti fa, sollevando l'obiezione che alcuni manufatti sono pertinenti a un museo etnografico, altri invece di un «museo degli orrori», avvia un processo di legittimazione per i primi ma rimette contestualmente in discussione la definizione stessa di arte popolare che è — come scrive la Rossi sulla stessa rivista — «tutto ciò che è adottato dal popolo». Ne consegue, per gli storici dell'arte, l'esclusione decisa di una categoria di oggetti che, poiché giudicati non emanati da modelli 'colti', seppur lontani, vengono allora visti come espressione di nessuna cultura.

Qui allora giustamente subentra lo studioso di etnografia a dire che questo giudizio non è fondato, e qui si riscatta — forse — nuovamente il meccanismo per cui l'etnografo studia ciò che lo storico dell'arte esclude (o viceversa). Il Battisti amplia dunque il campo di ricerca nella storia dell'arte forse senza sentire in modo esplicito le esigenze scientifiche e gli spazi autonomi di ricerca dell'etnografia, che probabilmente studia l'uomo per ciò che è e non solo per ciò che esprime nelle forme e nei conte-

nuti. Come studioso Battisti è allora vicino agli antropologi, ma non so se sia riuscito a convincere gli storici dell'arte ad avvicinarsi, con spirito di integrazione, ai nostri oggetti di studio (gli oggetti etnografici).

E questo presupposto e questa disponibilità trovano conferma — in termini di più ampio respiro — nella raccolta di scritti *L'antirinascimento* ove, come dice André Chastel nella prefazione, al grande tema e punto fermo della Storia il Battisti ha posto in relazione «registri lontani» come «l'esoterismo, il folklore, l'ermetico, il buffonesco...».

In «Le radici mitologiche delle fiabe» l'autore espone una sua opinione sull'arte popolare che sovente alterna, mi sembra senza intenzionale distinzione, col termine folklore, individuando questa categoria di oggetti fra quelli che storicamente in Italia «una economia vivacissima sempre più cittadina, e con tanto disprezzo per i villani» emarginò nelle isole e nelle zone alpine. Riconoscendo inoltre che solo nell'espressività verbale delle favole fu possibile al popolo esercitare una autonoma creatività e che invece, nel campo delle immagini e delle raffigurazioni, ai ceti popolari questa libertà fu di fatto tolta, Eugenio Battisti pone in evidenza il problema dei due diversi modi di intendere i campi della produzione storico-artistica, quella cioè che si fonda sul classico e quella invece che è non tanto senza regole quanto ignorante di regole.

Nel 1983 Eugenio Battisti, come si è detto, partecipò ad un convegno promosso dall'Associazione Italiana di Studi Antropologici e dal Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari dal titolo «Ex voto tra storia e antropologia», in occasione di una esposizione di 48 esemplari di ex voto dipinti su latta ricavata da contenitori di sarde sottosale, scelti tra 400 tavole appartenenti al santuario di Altavilla Milicia (Palermo). Databili dalla metà dell'Ottocento a circa metà del nostro secolo, le pitture evidenziano la storia minuta di un paese contadino che, con le sue vicende di dolori e speranze, rispecchia la realtà quotidiana e, nell'arco di un secolo, le inevitabili trasformazioni del tempo. Il contributo di Eugenio Battisti è importante e stimolante: sottolinea l'importanza storica, artistica, antropologica dell'ex voto e rifiuta per questa categoria il termine 'popolare'. Desidero riportare qualche osservazione di Battisti relativa agli ex voto, pubblicata sugli atti del convegno nel 1986:

... forse sorprenderà gli amici che si occupano di tradizione popolare apprendere che i massimi artisti del Rinascimento furono celebri anche per aver dipinto o scolpito immagini miracolose, divenute meta di pellegrinaggi, e che la critica figurativa prima del nostro secolo soleva anzi giudicare la pittura del '300 (di cui del resto solo ora sta iniziandosi una impegnata rivalutazione), alla stessa

stregua delle tavolette votive, così classificate da Dickens: «quadri eseguiti in maniera assai rudimentale e comica... con la grottesca angolosità dei tratti, e mancando di una qualsiasi prospettiva, non sono diversi dalle incisioni che ornano i libri antichi».

E poco oltre scrive ancora Battisti:

... sono totalmente d'accordo con chi ha considerato, come il Turchini, sotto la categoria di ex voto pitture celeberrime, come la *Flagellazione* di Urbino di Piero della Francesca, o con chi applichi metodi quantitativi, strutturalisti, psicologici, ma a condizione che non si ipotizzino delle situazioni privilegiate a livello subalterno, operando una specie di mondo alla rovescia. Alcune delle più famose immagini miracolose furono opera di artisti come Giorgione e Michelangelo e attrassero torme di pellegrini allo stesso modo che le icone bizantine...

Nel ricordo della partecipazione di Battisti a quel seminario, ho ritenuto opportuno con Emilia De Simoni, responsabile del Laboratorio di Antropologia Visiva del Museo, che non è potuta intervenire a questa manifestazione, di proporre un filmato. Il film è intitolato *La Madonna del*

Pollino, è stato girato nel 1971, la regia è di Luigi Di Gianni, il testo di Annabella Rossi, la musica di Egisto Macchi.

Per illustrarlo brevemente, prima di vederlo insieme, riprendo quanto è scritto nella scheda dell'archivio cinematografico del Museo.

Il pellegrinaggio al santuario della Madonna del Pollino ha luogo ogni anno il venerdì e il sabato precedenti la prima domenica di luglio, sul monte omonimo ai confini tra la Calabria e la Lucania. Il documentario illustra lo svolgersi della festa e alcune sequenze riprendono l'esecuzione di tarantelle da parte dei pellegrini. Giunti al santuario attraverso un cammino molto faticoso, i devoti compiono attorno ad esso tre giri rituali e rendono omaggio alla statua della Madonna, posta all'interno della chiesa. Si sciogliono i voti fatti in precedenza e nuove grazie vengono chieste. Si offre alla Madonna ciò che si ha più caro, ciò di cui si dispone e che costituisce un valore per colui che lo dona: non soltanto denaro ma abiti da sposa, capelli... L'offerta esprime l'esigenza di uno scambio, si intende con essa ottenere una sicurezza di superamento delle molteplici occasioni di rischio esistenziale. I suonatori accompagna-

no il richiedente al ritmo della tarantella, caratterizzato da movenze e gesti, che nella fascia calabro-lucana vede impiegati strumenti come la zampogna, la chitarra battente, i tamburelli e le nacchere. L'intervento della musica e della danza sottolinea la situazione individuale e la comunica alla collettività, rafforza la parola e in certo senso la amplifica all'esterno, verso il gruppo e verso chi potrebbe elargire la grazia. I pellegrini si preparano ad affrontare la notte in ripari di fortuna o all'interno della chiesa, mentre fuori i suonatori continuano le tarantelle, quasi a stabilire una sorta di continuità nei diversi momenti del tempo festivo e tra i diversi gruppi, sostituendo alla preghiera la musica e la danza o, più semplicemente, esprimendo il carattere di festa dell'occasione. Quando l'indomani la statua della Madonna esce dalla chiesa per essere portata in processione sul monte, la danza e il ritmo assumono una valenza liberatoria di gioia che sottolinea la fase culminante della festa e di maggior coesione fra i partecipanti al rituale.

Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma

Memoria e icona. La processione di Valverde a Rezzato

ITALO SORDI

Il 26 di luglio di ogni anno, a Rezzato, in provincia di Brescia, si svolge una singolare rappresentazione sacra, detta 'della duplice apparizione di Valverde'.

Essa è destinata a riattualizzare per mezzo di personaggi viventi un avvenimento leggendario, non tanto 'riproducendolo' drammaticamente, quanto alludendo attraverso una serie di icone a un modello narrativo — l'insieme delle varie versioni, orali o scritte, della leggenda stessa — largamente presente alla memoria della collettività, e senza la conoscenza del quale la ridottissima azione scenica rimarrebbe assolutamente incomprendibile. D'altro canto, come vedremo, quest'ultima si articola in due momenti: il primo vede i tre personaggi protagonisti della vicenda sfilare in processione 'bloccati' nei gesti

che segnano i momenti forti della vicenda, mentre il secondo la riprende, nel luogo stesso dove essa si sarebbe svolta, attraverso una vera e propria azione teatrale, sia pure estremamente compendiata, che si svolge peraltro in assoluto silenzio, mentre il testo *narrativo* della leggenda prevede un dialogo. Alla scelta del silenzio hanno molto probabilmente contribuito le disposizioni ecclesiastiche che per motivi di opportunità e di decoro imponevano che gli interpreti di rappresentazioni sacre rimanessero muti: ciò comunque ha determinato, in concreto, un tipo di recitazione assai più allusiva che descrittiva; non si cerca cioè di sostituire il parlato con una mimica che in qualche modo vi supplisca, ma si fa, al contrario, ricorso a una rigida stilizzazione dei momenti più salienti dell'evento rappresentato,

accentuando contemporaneamente gli aspetti figurativi della resa scenica. Questa scelta 'iconografica' giustifica l'inserimento nel corteo di tutta una serie di figure — corrispondenti a personaggi storici o a personificazioni teologiche — che non hanno un legame diretto con la vicenda, ma che contribuiscono a situarla in un più ampio sfondo religioso.

La cerimonia commemora, dicevamo, una apparizione avvenuta, secondo la tradizione, in una valletta presso Rezzato, detta Valverde, nel 1399. La vicenda, che come si accennava è notissima in paese, viene narrata all'incirca in questi termini. Un contadino che stava arando un campo vede i suoi buoi arrestarsi improvvisamente e inginocchiarsi: alzati gli occhi scorge un maestoso personaggio, vestito di un manto azzurro e di una tunica rossa. Egli ordina al contadino di prendere i tre pani che ha portato con sé nella bisaccia e di gettarli nel vicino laghetto. Il contadino si affretta a obbedire, e si dirige verso lo specchio d'acqua: ma qui giunto si vede davanti una figura di donna, che lo induce ad arrestarsi e a tornare dal misterioso personaggio per pregarlo di ritirare il suo ordine, assicurandolo che essa avrebbe trovato il modo di placare la sua ira. L'uomo ubbidisce: ma il personaggio dell'apparizione si mostra inflessibile e gli ingiunge di