

Nei dipinti di Crea i riflessi della storia di un uomo
e della sua gente, di un'agricoltura,
di un processo sociale

Caratteri dell'espressione artistica di Crea

Per chi si occupa di problemi di transculturazione (passaggio da una cultura a un'altra), oggi di grandissima attualità sotto innumerevoli aspetti per il nostro Paese (che ancora deve completare, specie sotto il profilo psicologico, il passaggio da una cultura contadino-artigiana — che caratterizzava, sino agli inizi degli anni '50, gran parte del nostro Paese — ad una urbano-industriale) non è possibile tralasciare un indice sensibilissimo quale l'espressione artistica.

Siamo quindi riconoscenti al pittore paesaggista Nicola Crea che, invitandoci a visitare all'inizio della primavera '91, la bellissima mostra di Eupilio e poi quelle successive notevolmente ampliate di Milano, ove erano esposte le sue tele, ci ha offerto l'occasione per una riflessione al riguardo. Un ulteriore stimolo ci è giunto dall'importante e interessantissima Mostra di Aosta su Gauguin (autunno 1993), i cui dipinti presentano una rilevante affinità di fondo con quelli del Crea. Infatti, analogamente a Gauguin, il soggetto dei dipinti di Crea, come ben focalizza lo storico dell'arte Pio Tarantini, nella presentazione delle sue mostre, riguarda ambienti campestri più diversi, sempre animati da una natura vivida, talora quasi dirompente. In alcune tele è rappresentata la rigogliosa verde campagna della sua Eupilio (la tranquilla bella località prealpina presso il lago di Pusiano, in provincia di Como, già citata, in forma grecizzata, con il Lambro da Plinio — *Naturalis Historia* III, 131, nella parte dedicata agli elementi geografici più significativi d'Europa — appunto come «... Lambrum Eupilis...»), in altre il rude e aspro paesaggio dell'altrettanto sua Calabria (cui appunto è proprio l'oronimo «Aspromonte»), da dove è originaria la sua famiglia. In queste ultime — come scrive ancora Tarantini — i colori luminosi,

brillanti, assumono toni quasi onirici, ove i monti, ravvivati da un giallo violento, e gli alberi, di un verde virante all'azzurro, fanno ricordare più van Gogh (altro artista che pure, come è noto, s'ispira alla realtà contadina tradizionale) che Gauguin stesso. Né mancano, nei paesaggi del Crea, le componenti antropiche: abitazioni rustiche, contadini al lavoro, colture di olivi o di grano.

Ma ciò che ulteriormente avvicina il Crea a Gauguin è la molteplicità dei paesaggi che lui rappresenta e di cui mette a fuoco gli elementi caratterizzanti. Infatti, come Gauguin affianca scene proprie all'ambiente bretone a quelle ispirate dai paesaggi caraibici e oceaniani (Tahiti ecc.), così Crea, nelle sue tele, si rifà alla sua duplice esperienza, mediterraneo-calabrese e padano-prealpina. Ma probabilmente la spiegazione deve essere completata (come del resto per Gauguin, che aveva ascendenze peruviane) tenendo presente il profilo etnico. Crea infatti (Rohlf, 1974) è cognome greco, da non confondersi con il termine *crea* piemontese, significante argilla, creta, marna (connesso con il franco-occitano-provenzale *craie* = creta) che ha dato il nome nell'Alessandrino a località caratterizzate da questo componente geologico (Olivieri, 1965). La voce greca *crea* (originariamente *kreas* = carne) è invece diffusa nelle aree calabresi, dove appunto tuttora emerge tenace l'etnia greca. Esiste persino una località così chiamata, nei pressi di Riace (ove furono reperite, nel 1972, le celebri statue, opera appunto di artisti greci del periodo classico). Nei dialetti greci, mirabilmente conservatisi in alcune aree e in particolare sotto l'Aspromonte a Bova, *crea* rientra in locuzioni riguardanti la manipolazione e il commercio della carne.

Se l'etnia greco-calabrese sia di origine arcaica (dorico-megaloellenica), secondo la tesi del Rohlf (sinteticamente illustrata nel suo *Etymol. Wörterbuch d. unteritalienischen Gräzität*, ed. Max Niemeyer, Tubinga, 1964), o più recente, bizantina, secondo le tesi degli studiosi italiani (Battisti, Pisani, Parlangeli, ecc.), riassunta da Devoto e Giacomelli (1972), è difficile decidere, anche perché la maggiore probabilità è di un substrato originario greco-antico (quello della Magna Grecia), sul quale è confluito, più che sovrapposto, in diverse aree, quello neo-greco medievale.

Comunque sia, l'etnia greca è, per sua natura, tendente al cosmopolitismo. Ciò concorre in ogni caso a spiegare la sensibilità e la capacità del nostro pittore a percepire e a rappresentare nelle loro caratteristiche, come si è detto, più significative ed essenziali, i più diversi paesaggi.

Il suo significato antropologico-culturale

Venendo ora alle nostre riflessioni di carattere antropologico, c'è innanzitutto da dire che la pittura di Crea, come abbiamo premesso, avvicinandola a quella di Gauguin e di Van Gogh, ha un significato emblematico, trascendente quello del singolo artista, ma che va riferito a tutto un tipo e una serie di espressioni d'arte, oggi molto ben accolta, anzi ricercata dalla gente. Essa si riallaccia a quel complesso di movimenti e correnti pittoriche, plastiche e letterarie di fondo romantico, che solitamente si ispirano alla realtà tradizionale delle campagne e del mondo primitivo extra-occidentale, contrapponendosi sia al formalismo neo-classico, sia alla moderna civiltà industriale. Scriveva infatti ad esempio Gauguin dalla Bretagna (lettera a Schuffenecker del febbraio 1888, riportata in Cusinberche et alii, 1993): «Voi preferite Parigi. Per quel che mi riguarda, io amo la campagna, vi ritrovo il selvaggio, il primitivo. Quando i miei zoccoli risuonano su questa terra di granito, è come se percepissi quel tono sordo, cupo e possente che vado cercando in pittura».

Significative anche certe considerazioni di Pio Tarantini (ibidem) che, riferendosi a Crea, scrive: «le campagne rigogliose e splendenti (da lui rappresentate) appartengono forse più ai desideri dell'artista che non alla realtà di una terra stravolta e umiliata», convergono nel medesimo significato e lo sottolineano.

Espressioni di altro genere, ma di analogo valore nostalgico, erano comuni tra gli abitanti delle grandi città industrializzate dell'Europa centro-occidentale già nel secolo scorso, all'epoca in cui Marx scrisse «Il Capitale», come si può leggere, ad es., nell'epistolario tra i bisnonni tedeschi in «Amore mio uccidi Garibaldi», tradotto in Italiano dalla Bossi Fedrigotti (1980, p. 48).

Una costellazione di epifenomeni relativi al processo di trapasso culturale

Ecco che allora, sotto questo profilo, si viene a comprendere come l'espressione artistica di questo tipo faccia parte di tutta una costellazione di epifenomeni culturali relativi appunto al trapasso da una cultura pre-industriale, centrata sull'agricoltura, l'artigianato, la borgata, il villaggio, ad una industriale centrata sulla città. Costellazione che abbiamo già dettagliatamente analizzato in altre ricerche (Forni, 1985,

1990, pp. 207-9, 254-6, e 1993), i cui risultati occorre qui riassumere, reinquadrare e completare in questa diversa prospettiva. Tali epifenomeni sono dovuti al fatto che nei momenti di più intensa trasformazione, mentre tutto cambia (ambiente, costumanze, lavoro, ecc.), la mentalità, il modo di sentire e pensare della gente rimangono ancorati, in seguito a un processo di «imprinting» — come hanno evidenziato gli psico-etologi (Lorenz, 1980) — alla situazione della prima giovinezza. Da qui il disadattamento socio-psicologico al mondo urbano-industriale da parte delle generazioni che hanno vissuto la prima fase della loro vita nelle campagne. Ma l'aspetto più rilevante del processo consiste nel fatto che quando l'inurbamento, e quindi il trapasso culturale, investe una grande massa di persone (in Italia, attorno al decennio degli anni '50, più di 1/4 della popolazione passò dalla campagna, dal villaggio e dalla borgata alla città), il loro modo di sentire e pensare più incisivo e violento informa, coinvolge e impronta (quasi per una sorta di psicosi collettiva) anche quello della gente che non ha vissuto la stessa esperienza e che magari è trapassato all'ambiente urbano-industriale da più generazioni. I più recettivi a questi coinvolgimenti sono ovviamente coloro che, per loro natura, sono più sensibili: i giovani e gli intellettuali, e chi vive con loro a più immediato contatto. In tutti questi, come paradigmaticamente accadde nel '68 in Italia, la sindrome, per effetto di una sorta di processo «autofermentativo» sinergico, può facilmente assumere manifestazioni molto più accentuate che in coloro che, nei fatti, dovrebbero essere i più interessati.

Ma quali sono i principali epifenomeni costituenti questo tipo di sindrome di disadattamento urbano-industriale? Per rispondere occorre effettuare due premesse. Innanzitutto, la più parte di questi epifenomeni consiste in una percezione ingigantita, iperfocalizzata di fatti e situazioni reali.

In secondo luogo, tale tipo di sindrome può esser considerata con maggiore oggettività se osservata in diverse situazioni analoghe. Così il processo di industrializzazione-urbanizzazione si è realizzato soprattutto nel secolo scorso nei Paesi vetero-industriali: Inghilterra, Belgio, Germania, Francia, ecc. Nel secolo presente, in detti Paesi si verificò solo un parziale riemergere di tale sindrome, a seguito di una più accentuata industrializzazione, anche dell'agricoltura, con l'applicazione generalizzata dell'elettronica, ecc. Essa si manifestò con particolare veemenza alla fine degli anni '60, in occasione di drammatici eventi internazionali (guerra nel Vietnam ecc.). Capovolta, sotto il profilo cronolo-

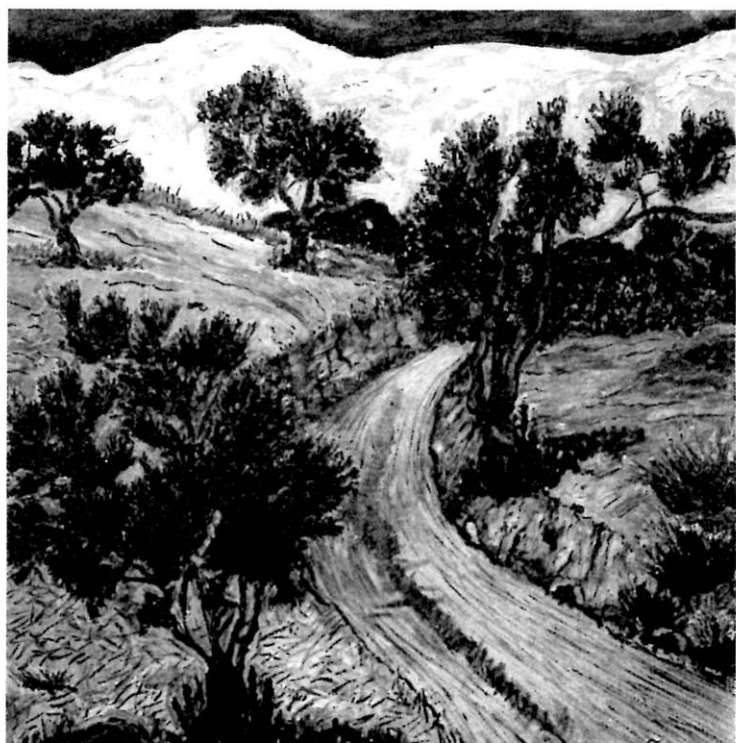
gico, la situazione nel nostro Paese: in esso, a cavallo tra l'800 e il '900, si verificò solo un'incipiente industrializzazione, mentre, negli anni '50-'60, divenne la quinta nazione industriale del mondo. Si spiega così come da noi il '68, esploso inizialmente per un fenomeno di «socio-risonanza» a livello mondiale, acquistò presto forme drammatiche (brigatismo rosso e nero), sconosciute altrove (Forni, 1988/89).

Comunque l'intera serie di epifenomeni specifici è sempre presente in tutti questi casi (come si è verificato nelle precitate analisi), ma sono in particolare gli aspetti e i momenti più parossistici quelli che vanno più accuratamente discussi — è il caso, ad esempio, dell'infatuazione per la «natura vergine» — durante i quali non si fa alcuna distinzione tra città e industrie pulite e città e industrie che inquinano, poiché, in tale ottica, la città e l'industria sono per definizione inquinanti e «degeneranti». È questo il caso dell'ideologia di Pol-Pot, che in Cambogia (Ginzburg, 1986) ha per tale motivo drasticamente distrutto le città locali ed eliminato i loro abitanti, in quanto corrotti dalla cultura urbano-industriale degli occidentali e di quella che per lui sono degli pseudo-orientali: i Giapponesi. Ma è il caso anche di Hitler e del nazismo, per i quali, sull'onda del naturismo romantico sorto nel secolo scorso in Germania per reazione all'industrializzazione, città, scienza e industria costituivano un male solo temporaneamente necessario per la conquista del mondo: la genuina razza, il puro sangue germanico erano connaturati alle selve e alla campagna, da cui il motto nazista «Blut und Boden» (Viereck, 1948).

Da distinguere da questo cieco ecologismo, anche se sorta nella medesima temperie storica, è la ricerca della natura, della campagna ai fini di un razionale equilibrio: quindi necessaria è la lotta contro l'inquinamento. Egualmente positive, le correnti pittoriche prima menzionate, culminate con Henry Rousseau nell'arte naïf, ma il cui climax di sentire ed espressivo è diffuso in tutto il «paesaggismo» campestre. Esse ci ricordano la presenza di un mondo contadino tradizionale diverso dal nostro attuale, e ci spingono a conservarne la memoria. Da rilevare il fatto che questo tipo di arte romantica emerse in Francia nel secolo scorso, ancor prima che con Gauguin, con un altro Rousseau, Théodore, in relazione all'iniziale industrializzazione di quel Paese. Più tardi timidamente si diffuse anche in Italia con Ligabue ed altri, in seguito alla nostra proto-industrializzazione nei primi decenni di questo secolo. Esplose poi in modo più rilevante a seguito della massiccia industrializzazione-urbanizzazione degli anni '50/'60.



a





c

FIG. 1 — Alcuni esemplari significativi dei dipinti di Nicola Crea, uno dei più esimi rappresentanti dell'arte paesaggistica in Lombardia. In a) e b) il fiammeggiante paesaggio della montagna calabrese, caratterizzato da colori vividi con toni quasi onirici, in cui il giallo dei campi di grano assume la brillantezza dell'oro e il verde cupo degli olivi vira all'azzurro. Significativo anche il contenuto: la donna con il carico sulla testa, il carretto mediterraneo a due ruote, i monti brulli, le casupole. In c) Crea coglie un particolare aspetto del paesaggio prealpino lombardo in primavera: straordinario susseguirsi di prati in fiore, di betulle e pergolati di viti germoglianti.

Espressioni parallele (Saunders, 1984) all'arte pittorica paesaggistica/naïf sono evidentemente i films neo-realisti («L'albero degli zoccoli», ad esempio) e la letteratura del medesimo tipo, che annovera capolavori quali «Cristo si è fermato ad Eboli». Sempre in questo am-

bito, a seguito delle medesime situazioni d'industrializzazione-urbanizzazione in prevalenza nel secolo scorso o in questo, a seconda dei casi, sono sorti i musei folclorico-contadini e le scienze connesse (demologia, etnografia, ecc.).

Il processo politico-sociale

La reazione all'urbanizzazione/industrializzazione si manifestò anche in forme politico sociali. Così, come reazione alla proletarianizzazione delle masse contadine inurbate, sorsero (in particolare nella Germania industriale del secolo scorso) quei benemeriti movimenti che avevano come obiettivo quello di sollevarne le sorti, difenderne i diritti contro le prepotenze del profitto sfrenato. Ma anche qui fu possibile, in condizioni favorevoli specialissime, tentare di realizzare i miraggi propri agli aspetti più parossistici e mito-ideologici delle loro teorizzazioni. Ecco quindi il progetto descritto da Marx nella lettera a Vera Zasulich dell'8 marzo 1881, per tanto tempo rimasta, per motivi intuibili, occultata (Strada, 1983), per cui non ci si dovrebbe limitare a difendere ed elevare il proletariato, ma occorrerebbe, una volta conquistato il potere, adattare alle nuove esigenze ed estendere in ambito urbano-industriale le strutture collettive tradizionali dell'*obščina*/mir, o comunque ad esse ispirarsi (dato che in effetti costituivano l'unico modello di collettivismo esistente). Occorreva cioè, in sostanza, rifarsi al più arcaico collettivismo rurale. Questo era ancora ampiamente diffuso nella Russia ottocentesca e, in forma più sporadica, anche nel resto d'Europa, compresa l'Italia, ove assumeva nomi diversi (civiche università agrarie, ecc.), come evidenziano Guidetti e P.H. Stahl (1976, 1977), Grossi (1977), Valenti (1901), Perrone (1978), H.H. Stahl (1974), P.H. Stahl e Guidetti (1979). Ma occorre anche ricordare che comunque tutto il mondo contadino tradizionale ne era impregnato, e ciò più specificatamente negli ambiti alpini e montani in genere, per lo sfruttamento di pascoli, boschi, acque, ecc. (Romagnoli e Trebeschi, 1975). Il che traspare anche nell'interessante studio di Cole e Wolf (1993, in particolare alle pp. 137 ss.). Negli ambiti montani agirebbe cioè un particolare condizionamento ecologico in favore del comunitarismo, anche se, secondo alcuni antropologi, come evidenzia Viazzo (1990, pp. 52-55), non strettamente cogente.

Nella Russia del '17, la crisi della guerra e la caduta dello zarismo,

l'instaurarsi della dittatura del proletariato e sul proletariato, permise il realizzarsi del disegno di Marx: l'estensione coattiva artificiale di tale tipo di struttura, come si è detto estremamente arcaico (la sua genesi è da collocarsi all'epoca dei primi villaggi contadini del Neolitico!), a tutte le regioni dell'ex impero russo. La necessaria soppressione coatta di ogni pluralismo ideologico, politico, economico, connessa alla realizzazione di tali strutture collettive, determinò altresì il conseguente sfacelo, che abbiamo constatato sia in quel Paese, sia in quelli che l'hanno imitato. È ovvio infatti che le strutture proprie a determinate epoche, ambienti e culture non possono, anche se affascinanti, essere trasferite e adattate in epoche, ambienti e culture radicalmente diverse.

Osservazioni conclusive: l'aspetto «feedback»

La riflessione che quindi possiamo trarre dall'osservazione delle tele di Crea è che la pittura romantica naïf-paesaggistica, come altre espressioni parallele: il moltiplicarsi e diffondersi dei musei contadini, il sorgere e lo sviluppo delle scienze demo-etno-antropologiche, il diffondersi dell'ambientalismo, l'emergere dei movimenti collettivisti (socialisti e comunisti), rientrano nel complesso degli epifenomeni del trapasso da una cultura prevalentemente contadina ad una prevalentemente urbano-industriale. Essi evidenziano ancora una volta come, *mutatis mutandis*, si verifichi il vecchio adagio «*Graecia capta ferum victorem cepit*». Come avvenne con il Cristianesimo, la religione degli schiavi che vinse il paganesimo, la religione dei padroni, così oggi l'aggressivo mondo industriale e la connessa cultura urbana, i loro intellettuali, inghiottendo l'immigrato di origine rurale, rimangono conquistati e soggiogati da rilevanti componenti della cultura e della visione del mondo di quest'ultimo. Il che del resto non è del tutto nuovo, come, ancora *mutatis mutandis*, ha evidenziato, per taluni aspetti di un più lontano passato, Viazzo in un suo recente saggio (1990, pp. 25-27).

Ciò che più colpisce nel suddetto corteggio di epifenomeni è il loro puntuale apparire con il verificarsi del processo d'industrializzazione. L'estinguersi dei parossismi con l'interazione tra le due culture e il reciproco adattamento. Il loro riapparire con l'intensificarsi del processo, cui segue un successivo assestamento. Così la fondazione dei partiti a ideologia collettivista nasce in Italia con la prima industrializzazione. Il culmine delle adesioni ad essi viene raggiunto dopo la forte

ripresa del processo d'industrializzazione del secondo dopoguerra. Dopo di che si assiste ad un calo, e, anche prima dei recenti eventi internazionali, all'estinzione degli obiettivi collettivisti di tali partiti.

Ma occorre anche aggiungere delle precise distinzioni. Nell'insieme di questi epifenomeni si possono infatti, con attenta analisi, distinguere elementi strutturalmente forti che, nel contesto della nuova cultura industriale, si rafforzeranno sempre più. Ciò in quanto rappresentano una risposta positiva ed efficace alle esigenze che vengono via via a crearsi. Facciamo riferimento alla suaccennata lotta contro l'inquinamento, alle caratteristiche espressioni artistiche che, come quella di Crea focalizzata in modo paradigmatico all'inizio, ci ricordano e illustrano le epoche passate e situazioni comunque diverse, i musei e le scienze che ci documentano su di esse. Al riguardo c'è pure da aggiungere che si nota anche un'evoluzione degli obiettivi, dei contenuti e degli stessi livelli di queste manifestazioni: i musei di «civiltà contadina» perdono la loro impronta nostalgica per assumere una veste più scientifica, più storica. Le stesse scienze etno-antropologiche, prima chiaramente caratterizzate da ristretti interessi locali (Saunders, 1984; Remotti, 1986), successivamente si allargano a quelli più comuni nell'ambito internazionale.

Facciamo riferimento anche ai movimenti per l'elevazione dei ceti popolari, la difesa dei loro diritti, lo sviluppo della solidarietà.

Altre forme e livelli d'espressione appaiono invece pletoriche, enfaticizzate in momenti di particolare esaltazione collettiva (quale il '68, cfr. Forni, 1988/89), ma in effetti caduche e non fondate. Ricordiamo l'ecologismo di tipo irrazionale, la mitica quanto rovinosa riesumazione artificiosa coattiva, forzata, di strutture, quelle collettiviste, specifiche di un passato arcaico irrimediabilmente scomparso.

Ma un aspetto particolarmente significativo di tutta questa costellazione di epifenomeni è quello di *feedback* (o retroazione) che essi rappresentano. Ciò in quanto, valorizzando in modo diretto o indiretto la cultura extra-urbana (e montano-alpina in specie) contribuiscono ad un positivo rallentamento dei processi d'inurbamento, in particolare per ciò che riguarda le loro componenti irrazionali ed emotive. Infatti, come evidenzia il caso di Alagna Sesia, analizzato da Viazzo (1990, p. 27), molte volte l'emigrazione in «città» dipende più dall'attrazione «mitica» di questa che dal bisogno economico.

BIBLIOGRAFIA

- BOSSI FEDRIGOTTI I., 1980, *Amore mio uccidi Garibaldi*, Mondadori, Milano.
- DEVOTO G., GIACOMELLI G., 1972, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Sansoni, Firenze.
- COLE J.W., WOLF E.R., 1993, *La frontiera nascosta*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige, Trento.
- CUSINBERCHE J. et alii, 1993, *Gauguin e i suoi amici pittori in Bretagna*, Gruppo Edit. Fabbri, Milano.
- FORNI G., 1985, *Origine e ruolo dei musei agricoli nei Paesi industriali*, in Atti Convegno Internaz. «Agricoltura e selvicoltura al Museo», Trento 1983, pp. 75-86, ICOM Ital.
- FORNI G., 1988/89, *Una analisi antropologico-culturale del '68*, in VV.AA., *Il Sessantotto: l'Evento e la Storia* (a cura di P.P. Poggio), Annali Fondazione L. Micheletti, 4, Brescia 1990.
- FORNI G., 1990, *Gli albori dell'Agricoltura*, REDA, Roma.
- FORNI G., 1993, *Ricerche storico-antropologiche sulla filogenesi del museo di storia della cultura tradizionale*, «Lares», LVIII, n. 4, 1992.
- GINZBURG N., 1986, Presentazione del libro: M. SZYMUSIAK, *Il racconto di Peuw, bambina cambogiana*, Einaudi, Torino.
- GROSSI P., 1977, *Un altro modo di possedere*, Giuffrè, Milano.
- GUIDETTI M., STAHL P.H., 1976, *Il sangue e la terra*, Jaca Book, Milano.
- GUIDETTI M., STAHL P.H., 1977, *Un'Italia sconosciuta*, Jaca Book, Milano.
- LORENZ K., 1980, *Etologia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- MARTUCCI G., 1993, *Nicola Crea - una pittura con respiro di primavera*, «Artecultura», XXVII, n. 1.
- OLIVIERI D., 1965, *Dizionario di toponomastica piemontese*, Paideia, Brescia.
- PERRONE F.B., 1978, *Neofeudalesimo e civiche università in Terra d'Otranto*, Congedo ed., Galatina, Lecce.
- REMOTTI F., 1986, *Antenati e antagonisti*, il Mulino, Bologna.
- ROHLFS G., 1974, *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria*, Longo, Ravenna.
- ROMAGNOLI E., TREBESCHI C., 1975, *Comunioni familiari montane*, Paideia, Brescia.
- SAUNDERS G.R., 1984, *Contemporary italian cultural anthropology*, Ann. Rev. Anthropology, Palo Alto, Calif. 13, 447-66.
- STAHL H.H., 1974, *Le comunità di villaggio*, Jaca Book, Milano.
- STAHL P.H., GUIDETTI M., 1979, *Le radici dell'Europa*, Jaca Book, Milano.
- STRADA V., 1983, *Una lettera ai socialisti russi*, Elzeviro in Corriere della Sera, 11 marzo 1983, Milano.
- TARANTINI P., 1991, *Mostra di Nicola Crea*, Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, Milano.
- VALENTI D.S., 1901, *Il monte Sadròn*, Tip. Antolini, Trento.
- VIAZZO P.P., 1990, *Comunità alpine*, il Mulino, Bologna.
- VIBAEK J., 1980, *Museografia e cultura materiale*, in VV.AA., *La cultura materiale in Sicilia*, Circolo Sem. Siciliano, Palermo, II.
- VIERECK P., 1948, *Dai romantici a Hitler*, Einaudi, Torino.

