

BIOGRAFIE

André Bauchant

André Bauchant nacque a Chateaurenault, vicino a Tours, il 24 aprile 1873.

Giardiniere come il padre, non abbandonò mai il suo mestiere per consacrarsi interamente alla pittura. La sua passione per il disegno risale sin dalla più tenera età così come la passione per la storia greco-romana e la mitologia. Della sua vita i biografi non sanno molto se non che nel 1900 sposa una certa Alphonsine. Per il loro viaggio di nozze i due si recano a Parigi e la prima cosa che visitano è l'Esposizione Internazionale di Belle Arti presentata al Grand-Palais, esposizione che lo impressiona positivamente. A Parigi acquista molti libri tra cui la *Storia dell'Antica Grecia* del Dury e la *Storia degli Imperatori romani* di Royou che leggerà al suo ritorno, appassionatamente, tutte le sere dopo l'intenso lavoro diurno. Ma per quanto concerne la pittura i tempi sono ancora prematuri. Allo scoppio della prima guerra mondiale si arruola per andare a combattere in Grecia sullo stretto dei Dardanelli. Successivamente viene trasferito a Reims con l'incarico di disegnatore al telemetro, dove si fa apprezzare per la precisione dei suoi schizzi e dei rilevamenti. Al suo rientro la moglie si ammala di una forma cerebrale di anemia con stati di depressione molto acuti. Il ricovero in una clinica psichiatrica non risolve né migliora la situazione della malattia, che conduce la donna a morte prematura, nel 1943. Tempo dopo l'artista si risposa con Marie Auguste Octavie Joly.

A partire da 1916 Bauchant inizia a dipingere composizioni mitologiche, paesaggi e fiori. I fiori, gli animali e gli alberi e non la figura umana sono gli interessi principali del pittore a ribadire il suo essere in primo luogo giardiniere.

“Sono le radici che tengono in vita una pianta”. Nonostante il breve periodo di attività, Bauchant, fermamente convinto del suo operato, riesce a esporre al Salone d'Autunno del 1921 nove dei suoi quadri tra cui *Studio per un panorama della Battaglia della Marne*; *Panorama di Chateaurenault*, la sua città natale e l'*Incendio del tempio di Efeso*. La sua prima esposizione ha molto successo. L'esempio e il ricordo del Doganiere Rousseau sono ancora freschi nella memoria. È questa l'occasione che gli consente di suscitare interesse e curiosità tra critici e collezionisti. Scrive Anatole Jakovsky: “Un bel giorno Bauchant vide Le Corbusier arrivare a la Blutière, questo è il nome della fattoria e del terreno dove i Bauchant abitano”. Fu infatti Le Corbusier il suo primo acquirente, a cui seguirono il pittore Ozenfant, lo scultore Lipchitz e la gallerista Jeanne Bucher che così lo presenta a Wilhelm Uhde nel 1927: “Un uomo alto e magro con una barba a punta, infagottato nei suoi vestiti malinconici come quelli dei contadini quando vanno a un matrimonio o a un funerale”.

Nel 1928 il russo Serge Diaghilev gli commissiona le scenografie dell'*Apollon Musagète* di Strawinsky. Bauchant non conosce né la musica di Strawinsky né il balletto quando Diaghilev gli chiede di abbozzarne le scenografie, ma aveva dipinto da molti anni scene mitologiche dove il sublime dell'Antichità era stato rivisitato con un gusto contemporaneo. Secondo il suo amico Raymondo Nacenta, che ne fa uno dei pittori più venduti della famosa Galleria Charpentier di Parigi, Bauchant amava dipingere delle opere di grande formato nelle quali la comicità che traspare è del tutto involontaria e del tutto rispondente allo spirito del tempo. Alle composizioni mitologiche succede un ultimo periodo: quello dei fiori e degli uccelli, dei paesaggi e delle scene rustiche. Le campagne dipinte da Bauchant hanno tinte pastello, toni vellutati, spenti e dolci, la luce del sogno che questo giardiniere non cesserà di perseguire e di esprimere con tenerezza. Nel 1948 la prestigiosa Galleria Charpentier di Parigi organizza una grande retrospettiva per i suoi settantacinque anni e in questa occasione Bauchant viene insignito della legione d'Onore. Ormai Bauchant è un pittore affermato, conosciuto da tutti. Ricorda Anatole Jakowsky: “Ma ancora oggi, questo pittore ottuagenario, allegro e nodoso, il solo pittore realmente contadino tra tutti i pittori autodidatti, che accedono così laboriosamente alle grazie delle Muse, non ha completamente abbandonato il suo vero mestiere, il suo primo mestiere: quello della vigna e degli alberi da frutto. Si dice che sia molto ricco e che la sua vasca da bagno trabocchi di banconote. E dopo? Ciò che ci interessa, è la sua conoscenza profonda della meteorologia, il suo senso della luce e delle nuvole che fanno cambiare il colore: dei suoi fiori – poi i segreti della vita delle farfalle, delle vipere, delle api e degli uccelli che egli rivela in ciascun quadro – anche se questi sono popolati di personaggi antichi”. Dipinge fino alla fine della sua vita e si spegne il 12 agosto 1958 a Montoire).

Enrico Benassi

Enrico Benassi nacque a Casale di Mezzani (Parma) nel 1902 e morì a Parma nel 1977.

Di famiglia contadina, si sposa giovanissimo e dal suo matrimonio nascono ben dodici figli. Per sfamare la numerosa famiglia esercita una lunga serie di attività e disparati mestieri, fino a quando, nel 1958, sistemati i figli rallenta il lavoro attivo e si accosta alla pittura. Nella tempera su cartone Benassi trova un mezzo flessibile per dar corpo alle ispirazioni più riposte: nei primi momenti i temi sono mediati da vaghe reminiscenze scolastiche, da racconti e leggende (quello che egli, ingenuamente, ha chiamato “il periodo egizio”).

In seguito affiorano gradatamente le peculiarità stilistiche che contraddistinguono le sue opere: le visioni-mosaico, realizzate con un fitto reticolo di segni in un armonico e musicale contrappunto; da sottolineare il

suo innato senso scenografico che sfrutta ritmi e scansioni visive. Nelle sue opere più mature si nota il confluire di altri cicli narrativi che si intersecano sovente in un'immagine fantasmagorica e policentrica e l'infittirsi delle linee e delle strutture architettoniche, mentre il segno accresce il suo potere decorativo fino ad assumere la valenza del ricamo, del geroglifico ornamentale.

Camille Bombois

Figlio di un manovratore di chiatte nel canale di Borgogna, Bombois nacque nel 1883 a Venary-les-Laumes, nel Côte d'Or. Il più giovane di sette fratelli trascorse la sua infanzia per la maggior parte del tempo a bordo del battello fluviale paterno Yonne. Pastore, bracciante nei campi, garzone di fattoria dall'età di dodici anni, Bombois fa a poco a poco tutti i mestieri possibili e immaginabili, ritagliando il tempo per dare sfogo alla sua passione per il disegno, iniziata all'età di sedici anni. Di stazza molto robusta, più volte alla domenica, gareggiava come lottatore con dilettanti e atleti sotto le tende dei circhi ambulanti che sostavano nel paese.

Scrivendo Anatole Jakovsky, immaginandolo riflesso nel suo celebre quadro *L'athlète*: "Ha respirato la gloria che la folla conferisce ammirando i bicipiti potenti, messi in mostra sul tappeto blu e nero steso sul pavimento con le grandi palle luccicanti del manubrio. Dietro l'atleta, quasi seria a forza di stupore e rispetto, si tiene a distanza la folla popolare, compatta verso il fondo. E il sollevatore di pesi è felice". Iniziò per divertimento, ma queste esibizioni gli piacevano a tal punto che all'età di vent'anni finì per seguire una compagnia circense dove venne ingaggiato come lottatore. Forse era tutto un pretesto per lasciare il paese e avvicinarsi alla capitale dove Bombois sognava di potersi dedicare alla sua vera passione: la pittura e il disegno. I lottatori, i cavalieri, le parate contadine gli fornirono i primi spunti pittorici dai quali difficilmente riuscirà a separarsi. Giunse a Parigi nel 1907 e per poter vivere si fece assumere come manovale dalla società che gestiva la manutenzione della metropolitana, iniziando a lavorare a la Gare de l'Est. Purtroppo, non dormendo che sei ore al giorno, non gli restava molto tempo per dipingere. Sono pochissime le informazioni che i biografi di Bombois sono riusciti a raccogliere sulla sua vita. Sappiamo che si sposò e che la sua compagna gli fece da modella per quei quadri di nudo femminile dai corpi possenti e carnosi, tanto lontani dai tradizionali soggetti naïf. Nel 1914 Bombois prese parte alla prima guerra mondiale a seguito della quale fu insignito della medaglia al valor militare. Benché il desiderio di dedicarsi interamente alla pittura diventasse sempre più forte, dovettero passare ancora parecchi anni prima che Bombois potesse lasciare i suoi lavori occasionali per dedicarsi completamente all'arte. Lavorò per alcuni anni come manovratore di bobine in un quotidiano; lavoro notturno che gli consentiva però di avere più tempo a disposizione per la pittura. Durante questo periodo infatti passava moltissime ore del giorno a dipingere affinando la tecnica e studiando la pittura olandese del XVI e del XVII secolo. Dipingeva il suo universo partendo dal basso, dal fondo del quadro, per poi risalire via via fino alla fine della tela. Scrivendo Anatole Jakovsky: Bombois "deborda di vitalità e dona a tutte le cose, nella sua pittura, un accento di forza spontanea. C'è del volume nelle sue opere, una profondità indiscutibile sotto la luce intensa e pulita. Le ombre sono dense e lunghe, la prospettiva è qualche cosa di rude. Ma è l'uomo, l'essere umano che occupa lo spazio centrale, sovrano sul resto: lottatori di belve, sollevatori di pesi, clowns e acrobati, mangiatori di fuoco, giganti dai costumi rosa, donne nude, tutto il mondo che ha conosciuto è presente. Lui che "ama i toni contrastanti, il nero lucido sulle palle bilanciere, il verde crudo delle tende vicino alle cosce rosa della ballerina sui gialli aggressivi e i violetti erotici del circo e dei bordelli. A questo cattivo gusto da bassifondi la sua visione dona alle cose un rilievo di santità, la stessa capacità conferita alle poesie che profumano di discreta nobiltà il grezzo vocabolario degli atleti e della plebaglia".

Cominciò a esporre le sue opere nel 1922 sui marciapiedi di Montmartre e, come la maggior parte dei pittori autodidatti, alla fiera di La Croule. Bombois, fra i tanti, fu uno degli artisti più fortunati. Il giornalista Noël Bureau, entusiasta, riuscì ad attirare l'attenzione su di lui con un articolo pubblicato sulla rivista "Rythme e Synthèse", in seguito al quale il collezionista Mathot acquistò delle sue opere. Venne ulteriormente incoraggiato da Florent Fels e Wilhelm Uhde che acquistava tutte le opere che riusciva a trovare. Finalmente potrà dedicarsi completamente alla pittura. Bombois viveva in un appartamento piccolo e modesto, e soffriva spesso di questa sua condizione che non gli consentiva di avere uno spazio idoneo per dipingere in tranquillità. Dopo la collettiva del 1928, organizzata da Wilhelm Uhde, insieme a Rousseau, Bauchant, Vivin e Séraphine, agli inizi degli anni trenta, quando finalmente fu in grado di mantenersi con il proprio lavoro di artista, si trasferì con la moglie in una casa completa di studio non molto lontana da Parigi. La sua produzione crebbe di numero e di qualità e lo condusse alla sua prima personale del 1944, presentata negli spazi della nota galleria parigina Peditàs. Il successo finanziario arriva sufficientemente tardi per riuscire a modificare troppo il suo universo: i fiumi, le chiatte della sua infanzia, le creature forzate continuarono a occupare il suo universo pittorico. Da qui in poi le sue opere furono acquistate da importanti collezionisti ed entrarono a far parte dei maggiori musei del mondo tra cui il Louvre e il MoMA di New York riconoscendogli il ruolo di uno dei cinque grandi naïf francesi. Bombois morì all'età di ottantasette anni, nel 1970, in un ospedale di Parigi.

Adolf Dietrich

Anche se è indubbiamente marcata da una visione della realtà ingenua e istintiva, senza influenze stilistiche esterne, la pittura di Adolf Dietrich si basa su notevoli capacità tecniche e su un raffinato senso della composizione, tanto che la sua collocazione nell'area naïf, per quanto motivata, è stata a volte messa in questione. In effetti, soprattutto negli anni venti/trenta, venne spesso esposto nelle mostre del movimento della Neue Sachlichkeit, pur essendo stato definito come il Rousseau tedesco. È a partire dalla sua partecipazione alla grande esposizione "Les Maîtres populaires de la réalité", tenutasi nel 1937 a Parigi e a Zurigo, che Dietrich incomincia a essere riconosciuto come una delle figure più rilevanti dell'arte naïf a livello internazionale. Figlio di un contadino, Adolf Dietrich nasce nel 1877 a Berlingen, sulla sponda svizzera del lago di Costanza. Dopo aver lavorato per quattordici anni in una fabbrica di maglierie, ritorna al suo paese dove diventa taglialegna. Fino alla sua morte, nel 1957, abita nella sua casetta coltivando l'orto e allevando conigli. Appassionato fin da bambino al disegno, diventa amico nel 1903 dei pittori Voellmy di Basilea e Goldschmitt di Monaco, incontrati nel suo villaggio. Grazie a loro inizia a dipingere a olio. Nel 1916, in un volume dedicato al lago di Costanza, pubblica alcuni suoi disegni che il direttore del museo di Baden apprezza ed espone. Nel 1917 il mercante monacense Hans Goltz gli organizza una mostra e tre anni dopo inizia la collaborazione con l'importante gallerista di Mannheim Herbert Tannenbaum, che vende sue opere a musei tedeschi e francesi. È così che avviene la sua definitiva valorizzazione. I temi dei suoi quadri sono legati naturalmente alla sua esperienza di vita: paesaggi lacustri, scene di vita di campagna, scorci di boschi, composizioni di frutta e fiori, ritratti e soprattutto bellissime raffigurazioni di animali, di cui era appassionato.

Emerik Feješ

Emerik Feješ nacque il 3 novembre 1904 a Osijek, Croazia. Frequentò quattro classi della scuola elementare. Successivamente imparò il mestiere di commerciante e, dal padre, quello di artigiano: la trasformazione di ossi animali e di conchiglie in pettini e bottoni. Fra le due guerre mondiali lavorò come pettinaio e bottonaio in varie città del regno di Jugoslavia. Dopo il 1945 trovò lavoro come fresatore e tornitore. Si stabilì definitivamente a Novi Sad, Serbia, nel 1949, anno in cui realizzò i suoi primi dipinti. Nel 1952 gli fu concessa la pensione di invalidità e da allora si dedicò con passione e ininterrottamente alla pittura. Dall'inizio degli anni sessanta fu indicato come uno dei più caratteristici artisti naïf sul piano mondiale, tuttavia continuò a vivere modestamente e appartato. Morì il 9 luglio 1969 a Novi Sad. Emerik Feješ è il pittore delle città. Nei suoi dipinti presenta palazzi e chiese, piazze e vie, teatri ed edifici di parlamenti, file di case e ponti, per lo più costruzioni celebri. Ovunque, infatti, si sofferma davanti a monumenti architettonici tipici, famosi e a spazi urbanistici altrettanto rinomati in Europa e nel mondo. Nelle sue opere tutto è per lo più riconoscibile, l'artista presenta situazioni concrete; e tuttavia, poiché ricorre a foti semplificazioni, concedendosi libertà compositive e puntando a una prospettiva disinvolta (spesso priva di logica), i risultati sono uno sconvolgimento delle forme architettoniche e determinate trasformazioni, cambiamenti, nell'ordine delle grandezze. Si manifestano ovunque un accentuato appiattimento, una sottrazione di voluminosità, forti stilizzazioni e rapporti coloristici completamente liberi (*San Marco, Venezia*, 1956). E qui scopriamo l'affascinante fantasia dell'artista. Concentrandosi sulle vedute delle città, e per la natura stessa di quanto ci presenta, Feješ ricorre alle forme geometriche; per mezzo di linee orizzontali e verticali, di cerchi e semicerchi che si intrecciano ininterrottamente, egli crea specifiche reti ornamentali. E giustamente, per questo, è stato definito uno "strutturalista". Ricorrendo a stilizzazioni aprioristiche e schematismi, disegna innumerevoli minuscoli campi simili a favi, formando quasi un mosaico, li delimita quasi sempre con sottili linee nere, quindi colora l'interno con le tinte più svariate (*St. Chapelle, Paris*, 1958 circa). In tal modo trasforma il mondo reale e lo rappresenta in un modo del tutto personale: edifici grigi, dalle fredde facciate di pietra vengono trasformati in magiche fantasmagorie e in fuochi d'artificio di colori. Costruzioni tetre, decrepite e spesso anemiche si trasformano sotto il pennello di Feješ, emanando la gioiosità di spazi urbanistici appena nati. Vie e piazze deserte diventano luoghi di bellezza e di vita. Nei quadri di Feješ, dunque, la città è tutto ciò che non è né può essere nella realtà quotidiana: dimora di bellezza e di quiete, magia di colori, luogo d'aria pura, di totale armonia e di cristallina serenità. Pertanto anche i principali impulsi spirituali di quest'arte sono la gioia, l'ottimismo e la felicità. Vivendo per gran parte della sua vita ai limiti della miseria, in una piccola stanza, Feješ dipingeva quello che gli mancava: la luce e la serenità. Vivendo alla periferia della città gli piaceva viaggiare con l'immaginazione e nella sua arte attraverso le più belle città del Grande Mondo. Dipinse quasi tutte le opere sulla base di cartoline illustrate in bianco e nero; sicché ignorava, o non se ne curava, i colori fondamentali delle vedute che raffigurava. Stabiliva altezza e larghezza del quadro (carta, legno, compensato) moltiplicando l'altezza e la larghezza alla cartolina. Ingrandiva successivamente ogni particolare del modello tante volte quante volte aveva ingrandito l'intera cartolina; in questo procedimento di misurazione si serviva di fiammiferi come unità di misura, ma nel far ciò rimpiccioliva o ingrandiva deliberatamente alcuni elementi, così come si divertiva a mettere sottosopra i ripiani o addirittura a eliminare ovvero aggiungere interi complessi architettonici. È interessante e al tempo stesso paradossale il fatto che, nonostante egli sia pittore di complessi architettonici, Feješ è completamente privo del senso dello spazio e della profondità; tutti i suoi edifici sono architetture piatte, in essi manca perfino l'illusione della tridimensionalità (*Duomo di Milano*, 1966). Al tempo stesso l'artista dipinge con eguale

chiarezza e intensità coloristica ciò che è vicino e ciò che è lontano. Le sue forme architettoniche risplendono intensamente perfino negli scuri cieli notturni (*Vienna, Duomo di Santo Stefano*, 1967). In molti dettagli le opere di Feješ evidenziano spesso le parentele con alcune soluzioni pittoriche moderne: dalle sue rappresentazioni di città l'artista ha eliminato quasi tutti gli alberi e i fiori, auto e tram, uomini e animali. In esse, perciò, la pittura prevale sulla narrazione. Creando panorami architettonici depurati e semplificati, Feješ si è accostato al limite del metodo figurativo all'avanguardia. Nelle sue forme geometriche ci sembra di intravedere la prassi del metodo dei cubisti con i loro spigoli aguzzi, così come "leggiamo" in esse un'accentuata ritmicità, compositiva e coloristica, delle immagini quel conseguenza di una forte e totale stilizzazione. Lo confermano anche i numerosi intrecci di linee orizzontali e verticali che intensificano l'impressione di un peculiare "ornamentalismo" onnipresente. L'argomento più solido a favore della modernità di Feješ nel colorito sta nella tavolozza pressoché fauvistica dell'artista. Egli usa quasi i colori spremuti dal tubetto senza mescolarli, senza sfumature e progressive gradazioni, intensi e lucenti; mentre la "calligrafia" è evidenziata e pastosa. Quando comincia a dare i colori, Feješ "dimentica" e ignora completamente il modello, il vero colore locale, abbandonandosi al personale istinto creativo (*Duomo di Milano*, 1966). Dei fiammiferi poi oltre che a costruire le composizioni e misurare i rapporti di grandezza, si serviva come di pennelli, immergendoli nei colori, per tingere le fitte reti dei minuscoli parallelogrammi. L'incandescenza dei colori di Feješ fu a suo tempo paragonata con le vernici a smalto. Sin dalla seconda metà degli anni cinquanta del suo secolo, Emerik Feješ fu riconosciuto come un artista molto particolare. Fra i suoi successi più notevoli va evidenziata la partecipazione a numerose storiche mostre internazionali dell'arte naïf: "La peinture naïve du Douanier Rousseau à nos jours", Knokke-le Zoute (1958); "Das naïve Bild der Welt", Baden-Baden (1961); "De Lusthof der Naïeven", Rotterdam (1964); fino alle edizioni della triennale "Insita" di Bratislava del 1966, 1969, 1997. Nell'anno 2000 i quadri di Feješ sono presenti nella Collezione retrospettiva di questa grande mostra internazionale, suscitando una notevole impressione fra le opere di una ventina dei più rinomati artisti del naivismo mondiale. Nel corso della sua vita e dopo la morte furono allestite numerose mostre personali di Feješ, fra le quali meritano particolare menzione quelle organizzate presso la Galleria La Feluca di Vittore Querèl a Roma nel 1963, la grande retrospettiva allestita a Hlebine nel 1970 nell'ambito della mostra internazionale "Naivni '70", un'esposizione a Düsseldorf presso Elke e Werner Zimmer nel 1975, e una mostra monografica al Museo croato dell'arte naïf di Zagabria nel 2001.

Ivan Generalić

Ivan Generalić nacque a Hlebine, Croazia, il 21 dicembre 1914 in una famiglia di contadini poveri. Dopo la licenza elementare, aiutò i genitori nei lavori dei campi e in casa. Cominciò a disegnare e dipingere con sistematicità nel 1930, nell'anno successivo iniziarono le esposizioni. Verso la metà degli anni trenta lo stile e la poetica di Generalić assunsero una loro precisa fisionomia: fino ad allora i suoi quadri erano stati contrassegnati da un "primitivismo elementare" che si manifestava in severe composizioni ridotte all'essenziale, in una piattezza massiccia e rudimentale, in stilizzazioni e ritmicizzazioni; in quei quadri si poteva seguire il passaggio dal colore locale ai rapporti di tonalità. Quanto alla tematica, il pittore presentava i tipici motivi rurali, spesso scaturiti da un impegno sociale, critico: guardiani di porci, processioni di paese, funerali, danze zingaresche, manifestazioni di Carnevale, l'ingiustizia che perseguita i poveri, scontri fra contadini e gendarmi, sequestri per mancato pagamento delle tasse ecc. (*La requisizione*, 1934; *La sommossa di Djelekovec*, 1936). I personaggi erano raffigurati tipologicamente, privi di una caratterizzazione individuale, personale: meno esseri-individui e più rappresentanti di un ceto o classe sociale, figure quasi sempre grottesche e/o burlone. Nella seconda metà degli anni trenta si manifestarono cambiamenti nella tematica, nella poetica e nella tecnica pittorica: l'artista si concentrò sul paesaggio, dipingendo sempre più raramente figure, problemi esistenziali e momenti di lavoro dell'uomo e sempre più spesso impressioni e stati d'animo. Punti centrali diventarono boschi e alberi a sé stanti, erbe e fiori, campi coltivati, messi, acque straripate dai fiumi, cieli annuvolati. Generalić scoprì il paesaggio come motivo basilare e, talvolta, come unico motivo portante della tensione del quadro. Ricorse a dettagli realistici, ma trattandoli e disponendoli in maniera arbitraria, violando con ciò la visione realistica. Questi dipinti, perciò, non sono mai "ritratti" di paesaggi, perché tutto finisce per essere generalizzato, spersonalizzato. Nelle fantastiche sterminate lontananze dei secondi piani e degli sfondi, dove nessun elemento è saldamente fissato in linee o superfici compatte, ogni cosa svanisce e si trasforma in un gioco o macchia di colori. Questa fase dell'arte di Generalić è stata definita dalla critica l'epoca "belcanto", del suo primo "classicismo": nell'espressione il maestro continua a essere lapidario, crea una serie di opere equilibrate sul piano compositivo e coloristico, dai toni molto raffinati nei loro rapporti, impregnate di una luminosità peculiare, dai contenuti elegiaci. L'impegno sociale scompare, tutto accade in vedute idealizzate, i quadri sono stracolmi di lirismo e di scene bucoliche. Prevale la concezione romantica del paesaggio rurale (*Buoi nella foresta*, 1938; *Mietitori* 1939 circa). Da quest'epoca Ivan Generalić esprime nella maniera più consona la propria natura lirica. Sebbene il racconto non scompaia dal quadro, la narrazione lascia però completamente il posto alla rappresentazione dello stato d'animo, e quasi sempre vediamo illuminazioni crepuscolari o aurorali. L'artista raffigura spesso una vegetazione "corallina": alberi nudi con intreccio di rami e rametti disegnati con grande virtuosismo (*Buoi*

nella foresta, 1938). Per quanto riguarda le tecniche, dalla metà degli anni trenta Generalić cominciò ad abbandonare quella dell'olio su tela, su cartone e su tavole di legno, ricorrendo sempre più spesso alla tempera e all'olio su vetro. Dal concetto della piattezza passò via via rapidamente a quello della voluminosità. Nell'espressione rimase lapidario, dedicandosi alla globalità della composizione, annotando però anche molti dettagli. Pur dipingendo opere di piccolo formato, le figure e la vegetazione sono spesso monumentali. Dalla metà degli anni cinquanta il pittore introdusse nelle sue opere una serie di elementi simbolici, creando allegorie, visioni fantastiche, talvolta con connotazioni surreali. Dipinge non solo ciò che vede, ma anche ciò che sa della scena raffigurata: ispirandosi pur sempre alle cose viste, il mondo percettivo ricaccia sempre più quello visivo; comincia a prevalere l'immaginario. Il precedente concetto romantico lascia il posto al fantastico: nascono alcune delle più belle favole pittoriche moderne (*Le nozze dei cervi*, 1959; *Tagliaboschi*, 1959; *Unicorno*, 1961). Scopriamo il simbolismo pure nella scelta del colore: vediamo mucche verdi e azzurre, cervi bianchi, tori rossi ecc. Al tempo stesso l'artista ricorre sempre più insistentemente alla stilizzazione di quanto ci presenta. Con l'inizio degli anni settanta Ivan Generalić manifestò nuovi orientamenti nella tematica, nello stile e nella poetica: ricorse a una forte semplificazione, riducendo ogni cosa all'essenziale, e le sue opere più importanti furono realizzate in grandi dimensioni, dove tutto è monumentale. Condensando la composizione all'essenzialità, riassunse pure gli elementi cromatici: spari il fuoco di artificio dei colori, il quadro si ridusse a soli pochi toni fondamentali. Apparvero sfondi quasi astratti, si giunse a un minimalismo tutto generaliciano (*Autoritratto*, 1975). Peraltro le figure continuarono a essere caratterizzate tipologicamente. Quella fu anche l'epoca del bipolarismo: parallelamente ai quadri contraddistinti dalle suddette nuove connotazioni, nacquero opere caratterizzate dalla narrazione, con note descrittive nelle quali si susseguono svariati dettagli e predomina la ricchezza dei colori. Nel contempo l'artista ritrova certi motivi che lo avevano affascinato nella primissima fase, inserendoli però in un contesto nuovo: non dipinge, per esempio, le scene dei cortei carnevaleschi di villaggio, le maschere quale segno allegorico di un "altro volto", di un'"altra vita". È la conseguenza, questa, del porsi di fronte ai problemi esistenziali portati dall'esperienza, delle riflessioni di un uomo giunto alle soglie della vecchiaia: parla con frequenza della solitudine umana, della caducità della vita, della tragicità dell'esistenza, dell'inevitabilità della morte (*Autoritratto*, 1975). Ivan Generalić morì a Koprivnica il 27 novembre 1992. Fin dalla metà degli anni trenta, Ivan Generalić fu riconosciuto come un maestro eccezionale. Ricordiamo le entusiastiche valutazioni espresse dai critici sulla sua opera all'interno del gruppo Zemlja (1931-1935) nel quale fu scoperto e lanciato; la personale allestita alla Galerie Yougoslave di Parigi nel 1953, anno in cui ebbe inizio la sua trionfale affermazione internazionale; la partecipazione alla biennale di São Paulo "L'Ecole de Hlebine" nel 1955. Nel 1958 Generalić partecipò alle esposizioni mondiali "50 Ans d'Art moderne" a Bruxelles e "Le peintres naïfs du Douanier Rousseau à nos jours" a Knokke-le-Zoute, prima grande mostra naïf del dopoguerra. Ottenne prestigiosi premi alle grandi mostre triennali di Bratislava (alla "Insita" 1969 fu presente come l'unico pittore vivente dell'arte naïf classica mondiale); alla rassegna "Naivni 1970" di Zagabria ottenne il Grand Prix della giuria internazionale. Questo pittore-contadino fu inizialmente accolto come una curiosità, ma dopo pochi anni ci si rese conto, di fronte alla sua maturazione artistica, di avere a che fare con un autentico grande pittore. Grazie alla sua creatività e a un gruppo di altri pittori contadini raccolti intorno a lui, nel 1952 venne fondata a Zagabria una speciale galleria, oggi denominata Museo croato dell'arte naïf, il primo del genere nel mondo per la raccolta, lo studio, l'esposizione e la promozione di tale genere di arte figurativa. Grazie all'attività di questa istituzione sono stati scoperti, sostenuti e stimolati anche altri artisti autodidatti, pittori e scultori. Già nella seconda metà degli anni cinquanta si distinsero in particolare Emerik Feješ, Matija Skurjeni e Ivan Rabuzin che, insieme a Generalić, presero ben presto a occuparsi anche professionalmente di pittura.

Pietro Ghizzardi

"Pietro Ghizzardi ha una barba e un cappello in testa – ha detto Cesare Zavattini, nel 1976 in una conversazione radiofonica avendolo, insieme a Bruno Roventi, come interlocutore – che ricorda un sacerdote ebraico. Lui dice che vuole bene agli ebrei e, senza accorgersene, li ha imitati nella loro veste sacerdotale. Ghizzardi ha gli occhi molto, ma molto più giovani della sua età e con dentro un puntino di luce bianca che lui sempre mette nei personaggi, mi ricordo che li ha messi anche in un ritratto di Ligabue". Negli ultimi anni, si presentava, alto e magro, con il tabarro, la lunga barba inanellata come i profeti delle sculture romaniche e un cappello a spiovente da antico bandito di strada, da passatore, incoronato da piume lunghe e diverse, con occhi miti e ridenti. Mantovano di origine, nato a San Pietro di Viadana il 20 luglio 1906, figlio di contadini, si sposterà continuamente dalla riva sinistra alla riva destra del Po, seguendo la famiglia, il cui nomadismo sarà scandito dal rinnovo dei patti agrari, in poderi posti nelle province di Mantova, Cremona e Reggio Emilia. Nel 1932 è il periodo della massima agiatezza della famiglia, ma l'anno successivo il padre Antonio muore giovane di tumore e Pietro litiga spesso con il fratello Marino, pur rimanendo insieme fino al 1947, anno nel quale il fratello muore. Da allora inizia una lenta ma inesorabile decadenza. Nel 1949 il padrone gli sequestra animali e attrezzi. Alla fine rimarrà solo con la madre e si ridurrà al margine di quel mondo contadino, nel quale, del resto, non si era mai perfettamente integrato, intuendone la disgregazione culturale più che testimoniandolo. Nel 1951, durante la grande inondazione del Po, rimane isolato nella

propria casa con la madre. Sarà allora che, da autodidatta, incomincerà a dipingere – riprendendo una passione giovanile che era stata a lungo frustrata dai famigliari – cartoni con immagini di donna che sogna, di attrici di cui ruba i volti dai manifesti e giornali per attaccarli nei suoi collage. A questo tema erotico si collegano le figure dei santi, dei personaggi della storia, di figure più o meno leggendarie filtrate da un'invenzione povera, che viene riscattata dal suo segno, dalla sua passione che usa carbone, fuliggine, tizzoni e colori naturali ricavati con una modesta alchimia domestica, misture di bacche colorate; da terre ed erbe, al di fuori di qualsiasi sapere codificato, neppure dal folklore popolare, in una solitudine affabulatoria. La necessità che i colori fossero *naturali* faceva parte della sua filosofia di vita che ha anticipato, in lui mite dolce e quieto, temi di rispetto per l'ambiente e la natura che si ritrovano anche nei suoi scritti. Solo verso la fine qualche cattivo consigliere lo spinse a usare l'olio e l'esito fu negativo. Ciò che rende singolare Ghizzardi è tuttavia il suo essere un artista per vocazione. Le prime suggestioni gli erano venute dal mitizzare la figura di un cugino decoratore di pareti, che “è stato *chapace* di dipingere una *chochumera* aperta ... che a vederla sembrava proprio un naturale” e da un vecchio girovago che disegnava lettere e motivi ornamentali da ricamare sui corredi delle contadine. Si tratta di una incantata vocazione per la bellezza. La sua prima mostra fu in un caseificio: “In quei tempi avevo disegnato dei quadretti e poi li avevo portati al *chazificco* perché la gente li vedesse”. Cercava il suo primo pubblico nei passanti che transitavano nei pressi della corte rurale, dove viveva: “ Facevo delle donne di mia *invensione* e poi li *attachavo* ai muri della nostra *chucina* e poi ne *attachavo* nell'andito e poi *chon* una seggiola le andavo a *ritochare* e poi ne avevo *attachate* altre due donne *attachate* alla finestra della mia *chamera* da letto facevo in modo che i passanti che passavano per la strada vedessero i miei primi lavori”. Sempre Ghizzardi amò le esposizioni, amò stendere le proprie opere per terra, appoggiarle ai muri, porle sui mobili per rivederle o meglio farle vedere, perché l'opera realizzata richiede un giudizio, che, per Pietrone, non poteva che essere positivo, non per mancanza di modestia o per un eccesso di ipervalutazione, ma perché gli è inconcepibile che lo sforzo fatto per trasformare un oggetto quotidiano, altrimenti non degno d'attenzione se non per l'uso, non venga percepito come un fatto di per sé valido. Così lui stesso ritrovava i propri dipinti con stupori di bambino, con meraviglie come se non fossero stati suoi. Per lui l'artista aveva una funzione alta, doveva raccontare eventi importanti, rappresentare uomini e donne importanti. Non è un caso che il contadino Ghizzardi non abbia mai rappresentato una scena di Lavoro bei campi e descritto sie, corti, cascate. Nel 1957 si dedicherà completamente alla pittura, raggiungendo la fama con fatica, nonostante fosse inserito tra gli esponenti del naïfismo che in quegli anni riscuoteva un successo che sembrava inarrestabile. Il suo sapere è senza tradizioni, quasi senza radici, proprio perché egli è stato contadino atipico, che, fuori dal guscio protettivo della famiglia, non ha saputo mantenere legami vitali con la classe alla quale avrebbe dovuto appartenere. In lui il mondo contadino e la sua particolare visione si esprimono per stereotipi, per scaglie fossili, sclerotizzate e incoerenti, per sopravvivenze lacerate. Del 1961 è il primo riconoscimento a Guastalla. Nel 1968 riceve la medaglia del Presidente della Repubblica al Premio delle Arti Naïves di Luzzara, fondato da Cesare Zavattini. Nel 1977 vince il premio Viareggio con l'opera prima *Mi richordo anchora* edita da Einaudi, che interessa critici come Angelo Guglielmi, che ne scrive nel 1981 inserendolo nella *letteratura selvaggia*. Nel 1978 viene inciso su disco e nel 1984-1985 diventa una rappresentazione teatrale con la riduzione di Enzo Robutti e Gustavo Marchesi, che con la Compagnia del Colettivo di Parma e la regia di Gigi Dall'Aglio viene presentata nei maggiori teatri italiani. Nel 1969 ha dipinto con i suoi colori naturali e con pastelli a cera pareti di casa Falugi-Soliani a Boretto facendone una specie di cappella Sistina che univa in una contemporaneità in anditi padani Carlo Magno e papa Gregorio, con Vittorio Emanuele II e la bella Rosina, il brigante Musolino con la fidanzata e attrici come Anna Magnani, Sofia Loren e Gina Lollobrigida. In fondo all'andito d'ingresso il suo autoritratto e quello della proprietaria, Fauzia Falugi, nel posto deputato per presentare i signori della casa. L'opera è destinata a scomparire, poiché è stata dipinta sul ducotone, senza alcuna forma di attenzione. È nata da una *fuga da casa* di Ghizzardi che aveva acquistato la “casina nuova” di via De Rossi 11 a Boretto, un rustico quasi, dove viveva con la madre, da tre anziane sorelle, che si erano ritirate in ricovero. Si erano pentite e volevano indietro quello che ormai non era più loro. Il pittore, di fronte a questa difficoltà insormontabile, “fuggì” e fu accolto da Fauzia Falugi nella sua grande casa. Innamorato di lei, dipinse le pareti come gesto d'omaggio. Fu allontanato quando incominciò a usare il colore a olio. Qualcuno sciaguratamente gli aveva detto che il vero artista usava l'olio e la parola stessa sembrò al pur attento Ghizzardi naturale e accettabile. Nel 1980 Vanni Scheiwiller pubblica *A Lilla Quattro pietre in mortalate*, un lungo testo dedicato a una delle sue cagnette morta travolta da un camion, che diventa una grande invettiva contro la meccanizzazione e il progresso insensato. Muore a Boretto, Reggio Emilia, il 7 dicembre 1986, e come aveva scritto la bara doveva essere posta su di un carro trascinato da un cavallo, come avveniva un tempo, come avveniva in un passato che per Ghizzardi rappresentava sempre la stagione più felice. L'opera di Ghizzardi, se in una categoria deve essere ristretta, appartiene all'Art Brut, naturalmente non nell'accezione dell'arte dei folli o degli alienati, ma di coloro che al margine di ogni cultura si sono dovuti reinventare il linguaggio per recuperare una dignità propria e alle proprie opere. E come tale è conosciuto all'estero, dove è molto famoso per diverse mostre internazionali, ultima quella di Vienna KunstHaus, conclusa il 3 febbraio 2002, ma che sarà itinerante in Germania, durante quest'anno, presentando duecento opere naïf e d'Art Brut del museo di Charlotte Zander a Bönningheim presso Stoccarda, dove Ghizzardi, come del resto in altri musei europei, è ampiamente rappresentato.

Morris Hirshfield

Morris Hirshfield rappresenta un caso assolutamente straordinario nell'ambito dell'arte naïf americana data la qualità e l'originalità della sua pittura, caratterizzata da un gusto molto accentuato per schemi compositivi dominati da linee e arabeschi decorativi e da una figurazione sintetica, istintiva, con valenze primitive, ma allo stesso tempo di estrema intensità e raffinatezza. Si considerava un realista, ma in effetti è un creatore di realtà fantastiche e oniriche, il cui contenuto erotico e leggendario è in stretto collegamento con una letteratura ebraica. Le sue opere più famose sono quelle incentrate sui nudi femminili, in particolare con figure allo specchio, come nel caso del quadro della collezione Peggy Guggenheim, uno dei capolavori dell'artista di lui ci rimangono pochissimi quadri, non più di ottanta, perché il periodo della sua produzione è limitato agli ultimi dieci anni della sua vita, e cioè dal 1936 al 1946.

Nasce in Polonia, nella parte russa, nel 1872, in un piccolo villaggio vicino alla frontiera tedesca. Da giovane realizza oggetti cerimoniali in legno per la sinagoga, ma dopo questa produzione artistica artigianale, secondo quanto dichiarato da lui stesso, non farà più nulla di creativo fino a quando non andrà in pensione. Hishfileld emigra a diciott'anni a New York (Brooklyn) dove si mette a lavorare per una fabbrica di vestiti da donna. Questa esperienza è molto importante, perché molte delle trame e delle strutture decorative nei dipinti hanno un rapporto diretto con i disegni delle stoffe industriali. Il suo scopritore è il critico e gallerista Sidney Janis (che diventerà tra l'altro uno dei principali mercanti dell'Espressionismo astratto). Mentre stava organizzando una mostra di arte popolare al Museum of Modern Art, nel 1939, Janis vede dei quadri di Hirshfield in uno spazio espositivo. Ne sceglie due per la mostra al MoMA e poi, successivamente, nel 1943, gli organizza una personale nella propria galleria.

Nikifor (Epifan Drowniak)

Scoperto verso il 1930 da un gruppo di artisti polacchi, che risiedevano a Parigi, Nikifor è uno straordinario personaggio che ha tutte le caratteristiche per essere definito come pittore per eccellenza. Assolutamente autodidatta, affetto da un grave difetto nel parlare (essendo sua madre sordomuta), pressoché analfabeta, visse per moltissimi anni come un mendicante. La pittura rappresentò per lui l'unico mezzo di comunicazione col mondo esterno e anche una, sia pur misera, fonte di guadagno. Nato nel 1895 a Lemkowszeryzna, un villaggio ruteno in Polonia, passa la sua vita a Krynica Gorska, una nota stazione termale sulle montagne di Cracovia. Qui lavora per strada e vende a pochi soldi i suoi disegni e acquerelli (quasi sempre di piccole dimensioni e realizzati su carta, cartoni di recupero, scatole di sigarette ecc.) ai clienti delle terme. Sul retro dei lavori spesso si trova la scritta "Souvenir da Krynica" e la firma "Nikifor Artista". Amava definirsi "San Nikifor" oppure "Nikifor-Matejko", unendo significativamente il suo nome a quello del famoso artista polacco dell'Ottocento Jan Matejko. La sua arte unisce in modo originalissimo il primitivismo e una ingenuità autentica alla tradizione folklorica, basata soprattutto su temi e immagini religiose, in particolare di origine ortodossa. Nelle sue opere di carattere religioso, realizzate soprattutto nel primo periodo, appare evidente una influenza delle icone bizantine. Anche nei ritratti si ritrovano somiglianze con le figure sacre. Altrettanto affascinanti sono le vedute della sua città e le scene di vita quotidiana, in particolare le scene di interni, per esempio interni di chiese, negozi di sarti o barbieri e cucine. Per la definizione dell'identità degli edifici spesso utilizza figure di fantasia come decori, come per esempio una corona di candele per le sinagoghe, piccoli animali sullo studio di un veterinario, una coppia danzante su una scala di musica o l'aquila su uffici e altri luoghi pubblici. Nikifor muore nel 1968.

Niko Pirosmani

È difficile trovare in Georgia un pittore più famoso di Niko Pirosmani. È un personaggio leggendario, che ci ha presentato il mondo così come i suoi occhi ingenui lo hanno visto. Uesto genio è nato nella parte più bella della Georgia orientale, nel piccolo villaggio di Mirsaani, Kakheti, dove sembra che la vista delle montagne non finisca mai. Questa zona è caratterizzata da campi sterminati, boschi, monumenti storici, chiese, greggi, un ambiente dorato. Utilizzando tecniche semplici, Pirosmani rappresentava nelle tele la sua terra. Niko nacque il 5 maggio 1862 nella povera famiglia di contadini di Aslan Pirosmashvili. Sua madre, Tekle Toklikishvili, era nata a Zemo Machkhaani, Kakheti. Questa donna mite era famosa per i suoi ricami e per i tappeti fatti a maglia. I soggetti dei suoi ricami erano scene georgiane di vario genere. Le sue opere sono attualmente conservate nel museo del pittore. Il piccolo Niko osservava la madre mostrando grande interesse. La varietà dell'arte popolare, la natura esotica – le montagne verdi e gialle, un panorama pittoresco di Alazani, le bianche montagne di Kavkasioni – sono alla base del suo grande amore per l'arte e lo hanno spinto a eseguire i primi schizzi. I genitori di Niko Pirosmashvili morirono quando era ancora piccolo. A otto anni iniziò a lavorare come domestico a Tbilisi, presso la famiglia Kalantarov, che si prese cura della sua istruzione e della sua preparazione culturale facendogli studiare il russo e apprezzare gli scrittori classici georgiani. A quanto dicevano i Kalantarov, Niko si interessava di tutto, dipingeva molto, imparava versi e scriveva poesie. Sfortunatamente il suo quaderno di poesie è andato perso. In seguito Niko

iniziò a dipingere su tela. I suoi quadri erano appesi alle stanze dei Kalantarov, orgogliosi di mostrarli ai loro ospiti. Osservando l'opera creativa di Niko Pirozmanashvili si può chiaramente vedere che conosceva bene la letteratura, le opere teatrali di quel periodo (per esempio Fratello e sorella di V. Guniya) e la realtà musicale del suo paese. All'età di ventidue-ventitré anni iniziò a vivere da solo. Nel 1882 conobbe, presso i Kalantarov, un pittore autodidatta, Giga Zazashvili, divennero amici e decisero di aprire un negozio di quadri a Tbilisi. Ma non aveva la stoffa del commerciante e, come tutte le sue altre iniziative commerciali, anche questa fallì, anche perchè la richiesta di quadri era scarsa. Quindi Niko iniziò a lavorare alla stazione ferroviaria, da quel che sappiamo, nel 1890. Tuttavia lo storico M. Chorgolashvili ha scoperto, con l'ausilio del materiale di archivio, che Pirosmanni lavorò alla stazione già nel 1888, lasciando però ben presto questa attività e iniziando a lavorare per la seconda volta alla stazione come addetto al controllo dei freni nel 1890, all'età di ventotto anni. Tuttavia nel 1894 dovette abbandonare anche questo impiego a causa della sua salute cagionevole. Lavorando alla stazione ebbe occasione di vedere molte parti del Caucaso. Dal suo pannello nacque un'intera galleria di dipinti: *Ferrovia Musha*, *Batumi*, *Caccia sulla Costa del Mar Nero*. Con i soldi guadagnati alla ferrovia, Pirosmanni aprì un negozio a Tbilisi in Olgha S. Zemel (una traversa di melik-Kazariants). Due anni dopo si trasferì a Larmuka dove, insieme al padrino, Dimitre Alughishvili, divenne commerciante di prodotti caseari. I muri dell'osteria (Dukani) erano dipinti da Pirozmanashvili. Era l'inizio del suo lavoro creativo. Dipingeva molto ed era solito offrire i suoi dipinti a conoscenti e amici. La sua vera vocazione era però quella del pittore e non fu dunque strano che poco dopo lasciasse le attività commerciali in precedenza intraprese. Le sue opere sono state create nell'arco di venti anni. Sfortunatamente i suoi primi quadri sono andati persi, ma è chiaro che la sua formazione creativa iniziò ben prima del periodo a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Concordiamo con quanto afferma il critico d'arte G. Khoshtaria: "Pirosmanni è un pittore geniale, ma è impossibile che un sistema artistico di tale perfezione e originalità sia nato immediatamente". Le opere di Pirosmanni divennero sempre più famose, attirando l'attenzione dell'intera città di Tbilisi che ben presto si riempì di suoi dipinti, insegne, murali per osterie. È paradossale, ma Niko Pirozmanashvili venne scoperto non da un pittore georgiano, bensì da un francese, M. Le Dantu (1891-1917), il quale in visita in Georgia, entrò nel pub "Variag" nei pressi della stazione. Un dipinto di Pirosmanni affascinò il pittore francese che esclamò: "C'è un moderno Giotto georgiano". I fratelli Ilya e Kiril Zdanevich, che vivevano a Tbilisi, si interessarono alle opere di Pirozmanashvili tanto da collezionarle. In seguito divennero seguaci del futurismo, una in letteratura e l'altro in arte. I primi articoli su Pirosmanni, pubblicati nel 1912 e nel 1913 in "Zakavkaskaia Rech" recavano proprio la firma di Ilya Zdanevich. Le Dantu e i fratelli Zdanevich erano studenti all'Accademia d'Arte di San Pietroburgo ed erano appassionati di arte popolare nazionale di cui cercavano esempi tipici anche in Georgia. Fu grazie a loro che le opere di Pirosmanni vennero presentate alla società russa. I suoi quadri *Ritratto della poetessa Ilya Zdanevich*, *Donna con un bicchiere di birra*, *Natura morta* e *Cervo venenno* mostrati a Mishen, Mosca nel 1913. Il 5 maggio 1916, Ilya Zdanevich espose i quadri di Niko Pirozmanashvili nel suo studio. Questa mostra durò solo un giorno, ma vi furono inviati famosi scrittori, pittori, statisti. Benchè con diverse motivazioni, l'intelligemtia dimostrò un autentico interesse per la sua arte. Fra di essi si trovavano noti pittori, Lado Gudishvili e David Kakabadze, celebri poeti, Titsian Tabidze, Kolau Cherniavski, Giorgi Leonidze e molti altri. Dimitri Shevardnadze (1885-1937), famoso pittore e statista georgiano, fondatore del Museo di Belle Arti in Georgia, rese un valido servizio al popolo georgiano ed è grazie al lui che Niko Pirozmanashvili è apprezzato come grande pittore. Nel 1916 D. Shevardnadze il quale si definì ammiratore dei quadri di Pirosmanni, che vide per la prima volta nelle osterie antistanti la stazione ferroviaria. Fu sorpreso quando apprese che l'autore di questi capolavori era un pittore autodidatta che, grazie al suo interessamento, venne introdotto nella Società sopra menzionata. Egli invitò Pirosmanni a seguire uno dei suoi primi incontri, incaricando i pittori Lado Gudishvili e Giga Zaziashvili di portarlo con loro. Ma non fu impresa facile: Niko infatti non possedeva un'abitazione propria e a causa della sua indigenza cambiava continuamente dimora. Tuttavia L. Gudishvili e G. Zaziashvili riuscirono a trovarlo e invitarlo. Il pittore ne fu ben lieto e si recò all'incontro della Società. I pittori membri della Società mostrarono interesse per Pirosmanni come persona e per i suoi quadri, tanto che alcuni di loro eseguirono persino uno schizzo del suo volto. Si trattava di Sh. Kikodze, A. Mrevlishvili, lo scultore I. Nikoladze e M. Chiaureli, scultore e in seguito regista cinematografico, i cui schizzi sono conservati nel Museo delle Belle Arti Sh. Amiranashvili in Georgia. Va ricordato che dopo l'incontro Pirosmanni ricevette del denaro con cui acquistò il materiale necessario per dipingere un quadro di grandi dimensioni, Matrimonio nella vecchia Georgia, con il quale si presentò alla Società e che pose le basi per la collezione delle sue opere. Il 10 luglio 1916, la vignetta di Pirosmanni e un articolo a lui dedicato apparvero su un giornale georgiano, "Sakhalkho Purtseli", con la firma in caratteri cirillici "G. S.", le iniziali di un giovane critico che suggeriva al pittore come prima cosa di studiare poi (dopo vent'anni) di partecipare alle mostre. I rappresentanti della pittura accademica, realistica georgiana non consideravano Pirosmanni come pittore professionista. Non erano interessati a lui. Questo dileggio crudele e offensivo amareggiò profondamente Pirosmanni, che dopo di ciò divenne molto intransigente nelle sue relazioni con la Società dei Pittori. La sua estrema sensibilità era stata ferita dal disinteresse dei suoi colleghi che non lo ritenevano loro pari. Ritornò quindi a condurre una vita da bohémien ed evitò sempre di incontrare pittori. L'opera di Niko Pirosmanni si distaccava dalle regole accademiche, in quanto egli non sapeva nulla di tecnica pittorica, rimanendo quindi in disparte rispetto all'arte georgiana a lui contemporanea. La sua era un'arte profondamente radicata in

quella popolare, genuina della Georgia medievale da cui poi traeva origine. Pirosmani era un pittore realista, però non dipingeva attenendosi a regole prestabilite. Trovò un modo di ritrarre del tutto personale, creando così uno stile pittorico proprio. Le sue opere non si conformano a quelle dei pittori professionisti georgiani dei suoi tempi, bensì si basano sulla sua visione vivida e acuta del mondo circostante e su una sincera interpretazione della vita. Molti pittori non compresero Pirosmani, al quale si deve in un certo senso la creazione di un nuovo mondo artistico, una nuova pittura e una nuova era artistica. Grazie a lui l'arte georgiana medievale e moderna si avvicinarono e in questo connubio egli rappresentava il ponte fra arte antica e moderna. Pirosmani è diverso e unico nelle sue tecniche artistiche. I suoi quadri si distinguono per il blu, il verde e il nero e per le composizioni perfette. Sarebbe interessante conoscere il luogo dove il pittore trascorse la sua esistenza. Da una parte c'è un villaggio con il suo vecchio mondo feudale, dall'altra la vecchia Tbilisi con la sua graziosa realtà borghese scandita dai ritmi della vita cittadina. Pirosmani mostrò i suoi quadri alle persone che vivevano nel suo stesso ambiente sociale e ritrasse il villaggio nei secoli XIX e XX. I suoi dipinti sono la Georgia, i suoi paesaggi, la sua gente, le sue tradizioni, ritraggono persone con diverse occupazioni e di diversi stati sociali: ricchi e poveri, spazzini, mercanti, contadini al raccolto o a un matrimonio. Amava riempire i suoi quadri con gente in festa. Oggi non si vedono più per le strade di Tbilisi spazzini barbuti o un dottore con l'ombrello a dorso di un asino. La campagna georgiana è cambiata tanto da essere irriconoscibile. Agli occhi degli osservatori moderni, i quadri di Pirosmani possiedono un altissimo valore come testimonianza storica. Gli avvenimenti passati della lotta eroica del popolo georgiano contro gli invasori stranieri conquistarono l'immaginazione del giovane pittore che predilesse come soggetti dei suoi quadri la saggia regina Tamara (1166-1209), il prode re Irakly II (1720-1798), il grande poeta del XVII secolo Shota Rustaveli, il celebre guerriero Georgy Saakadze (1580-1629) e l'eroe nazionale Shamil (1797-1871), capo nella lotta contro lo zarismo nel caucaso settentrionale nel XIX secolo. A proposito di Pirosmani il famoso pittore Ciril Zdanevich scrive: "Per i suoi quadri di regola sceglieva un panno oliato nero su cui dipingeva il contorno dell'oggetto. Poi applicava colori tenui, bianco, rosa e blu sulle zone chiare: facce, mani, nuvole o dettagli del paesaggio. Dipinse un quadro all'istante non ritoccando mai i dettagli in seguito". L'interpretazione della natura di Pirosmani è costruttiva. Studia e semplifica la forma, organizza la composizione del suo quadro e lo bilancia. Eppure i suoi quadri erano in un certo qual modo schematici. Era attento alla pura forma, la sua tavolozza è formata da colori primari in combinazioni armoniose. Amava i colori puri che utilizzava con gusto ineccepibile. Usava l'oro e il verde, il nero e il bianco, il rosso e il marrone. "Il colore, specialmente il rosso, è il complemento principale dei quadri di Pirosmani così come lo è per quelli di Matisse e Léger". I dipinti *Pescatore con la camicia rossa*, *Donna che munge una mucca*, *Cervo*, *Caprioli in primavera*, con i loro bianchi e rossi e le loro forme prominenti si avvicinano molto al periodo Gauguin. Il verde è il colore preferito di questo artista. Il nero è il simbolo del male, il bianco dell'amore, della luce, della purezza. Bianco e nero aiutavano il pittore a esprimere la sua visione del mondo. Pirosmani usava anche il giallo, però il "suo" differisce da quello di Gauguin. I quadri, *Kalo*, *Leone giallo*, *Giorno di San Giorgio a Bolnisi* sono inondati di morbida luce solare. Non ha mai dipinto il sole direttamente nei suoi quadri, ma i suoi raggi sono sempre presenti. I nessi che collegano Pirosmani all'arte popolare sono tutti rintracciabili nel costante interesse del pittore per argomenti e temi di vita contadina: *Vendemmia*, *Matrimonio a Kakheti*, *Epos Kakhetiano (Valle di Alazani)*, *Festa durante la vendemmia*, *Giorno di San Giorgio a Bolnisi* ecc. Pirosmani non si è mai dimenticato di queste scene e sono proprio questi vividi ricordi e impressioni a rendere i suoi quadri così sorprendentemente realistici. Malgrado certe peculiarità del suo linguaggio artistico, ogni suo dipinto impressiona l'osservatore perché vero fin nei dettagli. Il pittore vedeva la Georgia con affetto, sentiva il suo spirito, la sua originalità e il suo carattere nazionale. I paesaggi di Pirosmani mostrano quanto sia sorprendentemente ricca e varia la natura della Georgia. Tuttavia per questo pittore il paesaggio molto raramente rappresenta il soggetto principale, esso funge più che altro da sfondo per i personaggi nella loro vita quotidiana, al lavoro, a caccia o nei momenti di festa. Le scene di natura eseguite con una tavolozza misurata e laconica non eclissano mai i personaggi e gli animali che sono l'elemento primario dei dipinti. I clienti di Pirosmani appartenevano all'apiccola borghesia, erano proprietari di osterie e cantine. Sfortunatamente la sorte dei suoi quadri dipendeva da queste persone poiché il bisogno di guadagnarsi da vivere con la pittura lo costringeva a piegarsi ai loro gusti e opinioni. Nonostante Pirosmani provenga dallo stesso ceto sociale, si trovava in una posizione di superiorità grazie al suo genio. Per questo motivo la gente lo chiamava "Conte". Molte leggende sono legate alla realizzazione dei quadri di Pirosmani. Un osteria raccontava che una volta di fronte alla sua osteria si trovava una carriola con una ragazza al suo interno che teneva fra le braccia un agnello. Un cane era fissato sul retro della carriola. Il proprietario dell'osteria, Bego Lakiev, apprezzò questa scena e chiamò Pirosmani, che viveva lì vicino, chiedendogli di dipingere la carriola. Il pittore osservò tutti gli elementi, andò a casa e dopo un'ora ritornò con il quadro. Questa è la storia del famoso dipinto *Teletoba*. Anche la genesi del suo secondo dipinto è interessante. Potrebbe essere definita quasi una leggenda. Si tratta dell'amore tra Pirosmani e Margherita. Nel 1905 una ballerina francese di nome Margherita si trovava a Tbilisi per lavoro (si conserva ancora la locandina, pubblicata nel 1988 dal ricercatore Alexander Chkheidze). Il pittore se ne innamorò e le si presentò con una carriola piena di rose rosse. Si dice che fallì per questo. Nel 1969 si tenne una mostra a Parigi, al Louvre. Da quanto affermato dal direttore del museo, Shalva Amiranashvili (1899-1975), un'anziana signora era solita recarsi alla mostra quotidianamente e prima che terminasse andò da lui dicendogli con orgoglio: "È il mio

ritratto, mi faccia fare un a fotografia con *Margherita l'attrice*". Nonostante l'età di madame De Sebris, la somiglianza con il dipinto e la modella era molto evidente. Shalva Amiranashvili fece una fotografia con Margherita, che però è andata persa. Il quadro Margherita, l'attrice è considerato il capolavoro di Pirosmani. Lo scrittore e politico francese I. Argon scrisse un articolo sulla mostra Niko Pirosmanashvili tenutasi al Louvre, nel 1969, in cui si occupava dell'impressionismo in Francia e dei suoi seguaci, poi a proposito di Pirosmani, scriveva: "Sono sicuro che Pirosmani sarà considerato un pittore naïf, ma non è così. Possiamo dire lo stesso di Courbet e Gauguin perché non disegnavano secondo le regole di una scuola precisa. Pirosmani non ha ricevuto una formazione artistica ma ha visto molti esempi d'arte georgiana. Riconosciamo nelle sue opere l'origine dell'arte georgiana nonostante egli contemporaneamente la evitasse. Questo è il motivo per cui lo considero vicino a Giotto". Nel 1984 i principali pittori di maggior spicco di cinquanta nazioni vennero inseriti nell'elenco dell'Enciclopedia Mondiale, pubblicata a Belgrado. Pirosmani figurava fra loro. Natalia Shkvarovskaia si occupò del materiale del pittore georgiano. Secondo lei Pirosmani si differenzia dagli altri pittori per la sua vita, la sua natura e umanità, il suo senso patrio. Secondo diverse fonti, Pirosmani eseguì circa tremila quadri, molti dei quali dipinti sui muri delle osterie. Sfortunatamente molte di esse sono state distrutte, i muri imbiancati a calce e i dipinti verniciati. Circa duecento quadri si sono conservati fino ai nostri giorni; centocinquanta si trovano attualmente nella collezione del Museo d'Arte di Tbilisi. Il celebre pittore Pirosmani è morto purtroppo così come è vissuto, solo e ignorato, in uno scantinato buio, umido e freddo. Accanto a lui si trovavano quadri incompleti e colori. Era il 1918. La Georgia ha visto nascere molti maestri di architettura, pittura d'affreschi e arte dell'intaglio ornamentale. Non conosciamo i loro nomi, tuttavia le loro opere sono arrivate fino a noi. Come loro, Pirosmani è arrivato in punta di piedi, è passato come una meteorora alla velocità della luce bruciando di passione per la sua terra e la sua arte. Pirosmani è stato un vero e pittore nazionale. Non sappiamo dove sia la sua tomba. A. Keim, un critico d'arte francese, afferma che "il nome di Pirosmani supera i confini della Georgia in virtù del suo genio e della sua umanità. Appartiene all'arte globale e la Georgia è il suo monumento". Dopo la sua morte l'artista è diventato sempre più famoso e i suoi quadri hanno iniziato a essere collezionati. Niko Pirosmanashvili e la sua opera creativa continua a ispirare pittori, poeti, scrittori, compositori, registi cinematografici e teatrali di tutto il mondo.

Ivan Rabuzin

Ivan Rabuzin nacque a Ključ, nei pressi di Novi Marof, Croazia, il 27 marzo 1921. Frequentò la scuola elementare, quindi imparò il mestiere di falegname. Concluso il ciclo per maestri artigiani presso l'Istituto di Artigianato di Zagabria nel 1947, lavorò dal 1950 al 1963 presso un mobilificio di Novi Marof. Rabuzin è un artista autodidatta, i suoi primi disegni risalgono al 1944, i primi quadri al 1945, periodo in cui manifesta un *traitment* accademico/realistico e lo sforzo di seguire le conquiste dell'postimpressionismo. Dopo essersi dedicato per diversi anni alla pittura, nel 1959 scoprì un'atmosfera specifica (paesaggi lirici), forme e colori originali, in altre parole uno stile proprio e, soprattutto, una personale poetica. Avendo trovato come segni-archetipi l'albero, il bosco, la collina, la casa, la nuvola, la flora in genere (l'erba, i fiori, il grano ecc.), comincia a creare singolari opere paradigmatiche (*Foresta vergine*, 1960). Giunge a ciò mediante un procedimento di astrazione e di snellimento, di semplificazione sistematica, di stilizzazione e uno sforzo di avvicinare le cose alle forme geometriche più immediate: dipinge serti di nuvole a mo' di globi, alberi dalle chiome rotonde, colline a cupola, fiori e soli sferici, individuando nella sfera ovvero nel cerchio quanto vi è di più semplice, essenziale, conciso, perfetto. La sfera e il cerchio sono i suoi segni dell'assoluto, i simboli dell'interezza. Con la sua prima personale, allestita nel 1960 nella Galleria di arte primitiva a Zagabria (oggi Museo Croato d'Arte Naïve), Rabuzin attestò di appartenere alla più esclusiva arte naïf e nel 1961 – quando il gruppo di avanguardia Gorgona allestì una mostra personale dell'artista – approdò all'arte moderna dell'epoca e si confermò un eccelso maestro dell'arte figurativa. Nel 1963, dopo l'allestimento di una personale alla Galleria Mona Lisa di Parigi, Rabuzin cominciò a conquistare il più ampio spazio europeo e mondiale. In quell'epoca divenne un pittore professionista. I paesaggi e i fiori sono le principali preoccupazioni tematiche dell'artista. Con l'annotazione, però, che Rabuzin accomuna quasi inscindibilmente gli uni con gli altri. Con operazioni di composizione, attraverso la dimensione delle forme e il colorito, l'artista suggerisce i punti essenziali di accentuazione del quadro. La grandezza del paesaggio dipinto non dipende mai dalla prospettiva ma dall'importanza della raffigurazione emersa dalla coscienza del pittore. In tal modo i giganteschi fiori rabuziani assumono valori specifici, simbolici, a confronto con le dimensioni degli altri elementi della scena dipinta e in rapporto al posto da essi occupato nel quadro (*Il mio paese*, 1961). Il fiore, per Rabuzin, è non soltanto simbolo del Sole ma anche della vita, attributo del perpetuo nascere, dell'eterna giovinezza, della generale armonia. Di per sé il fiore è pure simbolo del paradiso terrestre ed è questa la ragione per cui i paesaggi dipinti da questo artista sono stati definiti edenici, paradisiaci (*Grande foresta*, 1966). I quadri di Rabuzin sono paradisi inebrianti di una totale armonia, di pace e silenzio; esprimono ottimismo e serenità assoluta, sono apoteosi della vita e un'ode alla gioia, ricolmi di spirito apollineo. Nell'opera di questo artista tutti gli elementi sono perfettamente riconoscibili: prati, fiori, boschi, colline, nuvole; ma il modo in cui egli organizza tali elementi, disponendoli in diversi rapporti e relazioni fra di loro, ingrandendoli o riducendoli, il modo in cui suggerisce e stimola il concetto della loro strutturazione, rendendo simboliche tutte queste forme e l'opera nel suo insieme, può essere definito a-

reale. Sebbene orientato alla figurazione, Rabuzin ha seguito un graduale corso evolutivo fino a raggiungere soluzioni sempre più a-reali, radicali, al limite dell'astrazione; tende al rifiuto sempre più totale della narrazione; partendo da forme sminuzzate, va verso immagini sempre più globali, verso sintesi sempre più ampie, verso forme sempre più semplificate e monumentali. Nel farlo, depura ogni cosa, stilizza, riduce agli aspetti elementari, inserisce il tutto nell'ordine assoluto, lo definisce per mezzo della simmetria e dell'armonia, con valori simbolici. Col tempo tutto procede sempre più rapidamente verso uno stato d'animo cosmico: l'artista ottiene una suggestiva spazialità, quasi un'infinità, una calma totale, realizzando una condizione senza tempo, abolendo qualsiasi precisazione topografica; non ci sono più un luogo e un tempo determinati (*Boschi verdi*, 1965). Tendendo a una forma slegata dall'oggettività/individualità, Rabuzin respinge pure il colorito individuale a beneficio di un equilibrio generale. Anche il colorito, infatti è spesso dettato dal ritmo: gli elementi perdono il colore reale, oggettivo, per riceverne uno nuovo a beneficio di un ritmo coloristico e di un equilibrio dell'intera superficie. Perciò talvolta anche il colore assume valori a-reali e perfino astratti, cessando d'essere meramente descrittivo: la ricchezza del colorito rabuziniano si manifesta nell'uso di un ridottissimo numero di colori, ma con un'ampia gamma di sfumature. I suoi colori sono sempre e accentuatamente tenui e delicati (*Aurora*, 1963; *Boschi verdi*, 1965). Rabuzin crea chiare visioni di un cosmo e di una vita armoniosi; dipingendo un paesaggio pulito, libero da uomini e animali, suggerisce un mondo così come dovrebbe essere, auspica una vita popolata unicamente dalla Bellezza e, in senso spirituale, dall'Armonia dalla quale nasce la Felicità. Tutto è luminoso e splendente, dappertutto regna il bene, predominano la Gioia, la Fiducia, la Speranza, l'Amore. Sono quadri di un meriggio eterno, dove ogni cosa emana un profumo inebriante e tutto è serenità (*Alba*, 1963). Tutto è un germinare, un rigoglio, una crescita, da ogni cosa sgorga energia e vitalità, come se l'estate su questo mondo durasse senza interruzioni; il cielo è dovunque di un azzurro lucente, il Sole illumina incessantemente ogni cosa. I quadri di Rabuzin perciò sono inni alla vita, celebrano la gioia dell'esistenza. Rabuzin è un vero alchimista, un mago che trasforma in perle gli oggetti semplici e quotidiani. Nelle sue opere tutto diventa astrale: ciò che è elementare viene trasformato dall'artista in qualcosa di eccelso, di misterioso. Fin dagli inizi degli anni sessanta, Rabuzin fu riconosciuto come un artista eccezionale. Fra i suoi maggiori successi vanno ricordati i numerosi scritti dedicatigli dalla critica in occasione delle mostre personali in Francia nel periodo 1963-1965 e alcuni dei più prestigiosi riconoscimenti internazionali: il Grand Prix alla II Triennale di Bratislava (1969), le alte valutazioni della critica alla mostra "I Grandi Naïfs Jugoslavi" al Palazzo Braschi di Roma nel 1970 e, nello stesso anno, il Primo Premio alla "Naivni '70" di Zagabria. Nel 1972 fu allestita una grande mostra retrospettiva delle opere di Rabuzin alla Galleria Nazionale Slovacca di Bratislava nell'ambito della terza edizione della "Triennale insitného umenia". Seguirono una retrospettiva al museo dell'Arte e Artigianato di Zagabria nel 1973 nell'ambito della mostra internazionale "Naivi '73", il Gran Premio d'Onore alla mostra "I Naïf" di Lugano (1973), la partecipazione alla grande mostra itinerante attraverso il Giappone (1987-1988), iniziata al Setagaya Art Museum, e la retrospettiva al Padiglione d'Arte a Zagabria (1992). Assai significativo è il cospicuo numero di monografie che gli sono state dedicate: tra le quattordici edite, risaltano quelle di Raffaele Carrieri (1972) e Giancarlo Vigorelli (*Il Paradiso di Rabuzin*, 1976). Merita inoltre citare la sua collaborazione con la Fabbrica di porcellane Rosenthal e la realizzazione del grandioso sipario del teatro Takaruzuka di Tokyo (1980). A più riprese Rabuzin ha operato come scenografo. Ha pubblicato, infine, numerosi testi autobiografici nei quali ha spiegato la poetica e i processi creativi della propria arte. Dal 1993 al 1999 è stato deputato al Parlamento della Croazia. Ivan Rabuzin vive a Ključ.

Henri Rousseau

Henri Rousseau nasce a Laval nel 1844 da una famiglia della media borghesia. Nel 1863 si arruola come volontario in fanteria, per evitare la casa di correzione in seguito al furto di pochi franchi nello studio di un avvocato, motivo per cui sconterà un mese di pena nella prigione di Pré Pigeon. Durante il servizio militare conosce alcuni soldati reduci dalla campagna francese in Messico, a sostegno dell'imperatore Massimiliano. Molto probabilmente furono le descrizioni di quel paese a ispirare in lui le vivide e lussureggianti raffigurazioni della giungla, uno dei suoi temi preferiti. Dopo aver lavorato a Parigi come scrivano presso un ufficiale giudiziario e come soldato semplice durante la guerra di Prussia, nel 1871 ottiene un posto all'ufficio comunale del dazio di Parigi (e non alla dogana come lascia intendere il suo soprannome), impiego che abbandonerà nel 1893. Nel 1884 ottiene l'autorizzazione a fare copie dei dipinti nelle maggiori gallerie statali di Parigi, fra cui il Louvre, e inizia anche a frequentare i corsi di pittura da Gérôme e Clément. Dal 1886 espone le proprie tele al Salone degli Indipendenti. Lì si presenta senza capacità professionali, ma con il fiero sentimento di essere pittore e di aver diritto di competere con qualsiasi autorità. Rousseau fu uno dei primi artisti di quella generazione a essersi reso conto dell'arrivo di una nuova libertà nell'arte, che consentiva di poter accedere al rango di pittore indipendentemente dal modo di dipingere e dal livello di formazione artistica. Le sue prime apparizioni al Salone degli Indipendenti, comunque vengono accolte con derisione dalla critica. I primi a capire quanto quelle visioni fantastiche e apparentemente ingenuie e incolte esprimessero una genialità fuori dal comune e la purezza del suo approccio alla pittura, saranno alcuni giovani artisti come Odilon Redon, Paul Gauguin, Robert Dalaunay, Picasso e il grande poeta Apollinaire. Un giorno Pablo Picasso fece visita a Soulier, un vecchio rigattiere nella via dei Martyrs, al quale vendeva

qualche tela, quando vide uno strano quadro: il brutto viso di una donna era dipinto con attenzione particolare e irradiava il profondo rispetto del pittore verso il modello. La donna vestita con un abito severo, rappresentata su una tela verticale, appariva davanti a un pannello reso con dettagli sorprendenti: uccelli si stagliavano sul fondo del cielo nuvoloso, viole del pensiero nei vasi sul balcone e nelle mani della donna qualche ramoscello. Il quadro era di Henri Rousseau e Picasso lo acquistò, per cinque franchi, per appenderlo nel suo studio. Picasso non fu certo il solo a interessarsi al lavoro di Rousseau, che aveva già venduto una o due tele al mercante Ambroise. Si contavano, fra i suoi estimatori, i due giovani artisti Sonia e Robert Delaunay. Anche Wilhelm Uhde, storico dell'arte tedesco, apprezzava Rousseau, al punto che gli organizzò nel 1908 la sua prima esposizione personale in una della sale di un venditore di mobili parigino. Suo appassionato sostenitore, Picasso, in quello stesso anno organizzò a Place Ravignan, nel celebre caffè Bateau-Lavoir, una festa in onore dell'amico artista a cui parteciparono più di trenta persone. Oltre agli amici intimi e ai clienti abituali del locale c'erano il critico Maurice Raynal e gli americani Gertrude Stein con suo fratello Leo. Nel 1960, il pittore Manuel Blasco Alarcon, cugino di Picasso, realizzò a memoria un quadro rappresentare il famoso "Banchetto Rousseau": Henri che suonava il violino su un palco con dietro una delle tele e gli invitati seduti a tavola, cioè Gertrude Stein, Picasso, Apollinaire e Marie Laurencin. Il vecchio pittore, troppo felice di tanta attenzione, si entusiasmò per questa gioventù e la sua gaiezza. Durante la festa comosero dei versi, dimenticarono la cena, danzarono al suono degli accordi di Georges Braque e del violino dello stesso Doganiere che suonò fino all'alba dei valzer e una sua personale composizione. Alla fine, ubriaco e assennato, Rousseau fu trasportato fino a una carrozza di piazza nella quale dimenticò gran parte dei versi che Apollinaire aveva scritto per lui. Gli altri continuarono la festa anche dopo che lui se ne fu andato. Nessuno allora poteva immaginare che questo ritrovo amichevole avrebbe significato qualcosa d'altro oltre al semplice piacere di ritrovarsi insieme. Di quella sera si ricorda la celebre frase detta da Rousseau a Picasso "Noi siamo i più grandi, tu nel genere egiziano e io nel genere moderno". Qualche tempo dopo ognuno ricordò i dettagli di questa serata e la presuntuosa dichiarazione di Rousseau non sembrò più tanto ridicola. Ogni partecipante raccontò la sua versione del Banchetto Rousseau: Maurice Raynal nel 1914 nella rivista di Apollinaire "Les soirées de Paris" e poco dopo Fernande Olivier e Gertrude Stein nelle loro rispettive memorie. Nei suoi *Ricordi senza fine*, André Salmon s'impegnò a provare che il banchetto del Bateau-lavoir non era stato una mistificazione e che essi non avevano avuto alcuna intenzione di prendersi gioco di Rousseau, come alcuni affermavano. Nell'animo dei suoi organizzatori, André Salmon, Picasso e Apollinaire, questa festa non ebbe che un solo obiettivo: testimoniare l'ammirazione sincera per l'opera di Rousseau. Certo, André Derain sotto il fardello del suo intellettualismo, dichiarò al giornalista Salmon: "E allora! È il trionfo degli sciocchi!". Anche se, in seguito, se ne pentì. Ugualmente la violenta lite che scoppiò tra Derain e il suo migliore amico Vlaminck fu per colpa di un giornalista che modificò un'intervista, lasciando credere che Derain denigrasse Rousseau quando invece, in cuor suo, lo ammirava. Qualche anno più tardi si aprì un nuovo dibattito: chi fu lo scopritore di Rousseau? Il critico Gustave Coquiott esprime la sua indignazione nel libro *Gli Indipendenti*: "Colui che è chiamato Wilhelm Uhde scoprì sette anni fa Henri Rousseau. Arrivato a Parigi per lavorare, questo tedesco fu scelto dalla Galleria Bernheim-Jeune per presentare al pubblico parigino Henri Rousseau, che noi conoscevamo, noi, in Francia, dal 1885!". Le opere di Rousseau danno vita a una figurazione primitiva ed esotica, priva di relazioni spaziali e prospettiche. Partendo da una descrizione minuziosa dei dati della realtà si arriva alla creazione di una dimensione irreali, magica e favolistica. I primi paesaggi hanno una fattura piuttosto secca e sintetica. Il primo di quelli che egli battezzò con il nome di "ritratti-paesaggi" sarà l'*Autoritratto-paesaggio* del 1889-1890 che comincerà a far discutere seriamente la critica. Nel 1893 conosce il poeta e concittadino Alfredo Jarry che lo mette in contatto con i letterati del "Mercure de France" e con i caffè letterari parigini. Il processo di astrazione dal reale sarà sempre più evidente e consapevole nei suoi ritratti, come quello bellissimo di Pierre Loti del 1891 e nelle sue opere più ambiziose come *La Guerra* che si distinguerà al Salone degli Indipendenti del 1894. Alcuni suoi dipinti influenzeranno la pittura metafisica e surrealista da de Chirico a Dalì, per le loro atmosfere immobili, l'illuminazione irreali, i colori decisi, ma soprattutto la tematica fiabesca e onirica presente in opere quali *Zingara addormentata* (1897) o *Il sogno* (1910): Quest'ultimo, in particolare, rientra nella famosa serie delle Giungle, attraverso cui Rousseau si inserisce nel genere esotico ottenendo un notevole successo. Queste opere saranno le più interessanti e originali perché, al di là della moda del tema, in linea con le conquiste coloniali francesi, verranno eseguite dal pittore, a partire dal 1904 circa, con una meticolosità da botanico che lo spingerà a uno studio dal vero del jardin de Plantes. Uno dei più enigmatici e misteriosi dipinti sarà *L'incantatrice di serpenti* (1907) dal sapore primordiale che ricorda certamente Gauguin. La presenza delle sue tele al Salone degli Indipendenti continuerà a fare scalpore. Tali opere consentiranno a Rousseau di essere anch'egli considerato a pieno titolo parte delle avanguardie di inizio secolo. Nel 1910, dopo aver esposto l'ultimo lavoro, *Il sogno*, agli Indipendenti, si ferisce a una gamba e il 2 settembre dello stesso anno muore di cancrena all'ospedale Necker di Parigi. Come racconta l'amico Delaunay, ai funerali parteciperanno solo sette persone. Quell'anno Picasso ritroverà nella bottega di un rigattiere l'opera *I rappresentanti delle potenze straniere salutano la Repubblica in segno di pace* realizzata da Rousseau nel 1907 ed esposta al Salone degli Indipendenti di quello stesso anno. L'opera ritrae una scena che sembra modellata su una fotografia di cerimonie ufficiali con l'intento di celebrare il giovane regime repubblicano francese (seguito al II impero e alla Comune del 1871). La volontà di pace della

nazione francese, è simboleggiata dai rametti di ulivo in mano ai vari capi di Stato e ulteriormente sottolineata da vasi in primo piano riportanti ciascuno la scritta: "Travail", "Liberté", "Fraternité". Tra i sovrani e i capi dei vari paesi, compresi quelli asiatici e africani, posti sotto un baldacchino imbandierato, si identificano lo zar Nicola II (in uniforme chiara), l'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe (il vecchio canuto alle spalle dello zar), il re d'Italia Vittorio Emanuele III (dall'inequivocabile bassa statura) mentre rendono omaggio alla figura della Repubblica francese, rappresentata con scudo e berretto frigio, nell'atto di incoronare uno dei personaggi (forse il presidente francese Armand Fallières, eletto nel 1906). Rousseau ricorda, nell'intervista ad Alexandre del 1910, che le persone che avevano visto il quadro esposto al Salone degli Indipendenti correvano a stringergli la mano: "E sapete perché? Perché era proprio il momento della conferenza dell'Aja (la conferenza per la pace del 1907) e io non ci avevo pensato". Quasi sicuramente Rousseau durante l'esecuzione di quest'opera tenne presente il quadro di Gérôme, in cui Napoleone riceve gli ambasciatori del Siam. Così come era accaduto per l'opera di Gérôme, anche Rousseau sperò per la sua tela in un acquisto da parte dello Stato francese. Cosa che non accadde. Il quadro dal 1910 andò ad arricchire la collezione personale di Picasso a ulteriore testimonianza del grande apprezzamento che il Maestro spagnolo provava per il Doganiere.

Séraphine Louis detta de Senlis

Séraphine Maillard Louis, detta de Senlis, nacque nel paesino di Arsy, nella regione dell'Oise, il 3 settembre 1864. Figlia di un improvvisato orologiaio e di una serva di fattoria, a quattordici anni lasciò il suo incarico di pastorella per iniziare a lavorare come domestica nel monastero di san Giuseppe dove rimase fino al 1902, quando si trasferì in una piccola camera presa in affitto a Senlis. Quando e perché si mise a donare forme e colori ai fervidi sogni che la inquietavano non ci è dato di sapere vista l'assenza di una biografia dovuta a un'esistenza passata quasi completamente nell'anonimato. Sappiamo che nella camera di Senlis Séraphine decorò con fiori e foglie tutte le superfici deimobili e delle pareti e iniziò a dipingere qualche piccolo quadro che vendeva agli abitanti del luogo per un tozzo di pane. Probabilmente non avremmo mai saputo niente su di lei se il caso non avesse voluto che la sua qualità di artista fosse scoperta dal critico e collezionista Wilhelm Uhde che, amico e scopritore di Rousseau, era dedito alla ricerca di altri primitivi moderni. Nel 1912 Wilhelm Uhde si era recato, per riposarsi, a Senlis, luogo ideale per poter godere di quella calma provinciale senza tuttavia allontanarsi troppo da Parigi. Ogni mattina riceveva la visita di una donna che gli faceva le pulizie e che Uhde aveva notato appena, fino al giorno in cui, in un'altra casa di Senlis, fu attratto da una natura morta: delle mele. Quando chiese al padrone di casa chi ne fosse l'autore si sentì rispondere "È la vostra donna delle pulizie: Séraphine!". Una realtà, fino ad allora chiusa in un profondo segreto, veniva così a svelarsi e Uhde iniziò a procurare a Séraphine le tele di grande formato e il materiale di cui aveva bisogno e soprattutto la incoraggiò nella sua opera. Uhde ricorda che la pittrice custodiva gelosamente i suoi lavori agli occhi più indiscreti, dipingendo in segreto senza consentire a nessuno di assistere né alla preparazione della tela né tantomeno alla miscela dei colori. Sarà grazie all'interesse di Uhde che nel 1928 Séraphine espose insieme a Rousseau, Bombois, Bauchant e Vivin, nella Galerie des Quatre Chemins, nella mostra ricordata con l'appellativo dei "Pittori del Coeur Sacré".

Pia e devota Séraphine, finito il suo lavoro di domestica, si ritirava in completa solitudine nella sua cameretta dove era solita giorno e notte tenere un lumino acceso sotto la statuetta della Vergine. Piccola di statura, con uno sguardo nero e luccicante che illuminava il suo viso pallido e minuto, Séraphine dipingeva in una sorta di trance i suoi cespugli ardenti, lavorando sulla tela come un giardiniere mistico, coltivando le sue piante di carne, i suoi frutti ornati di ciglia, le sue foglie piumate dalle spirali preziose, multicolori, tra le quali si nascondono inquietanti occhi aperti. La fonte d'ispirazione di Séraphine va ricercata nella sua follia, nel suo misticismo profondo, ma breve, nella sua piccola lampada accesa, in quei meandri reconditi laddove la psicoanalisi da sola non può condurre ad alcuna soluzione. Solo così possiamo tentare di comprendere il significato celato in quel groviglio di foglie-conchiglie, dove si indovinano con facilità la rappresentazione dei sessi, dei frutti che sembrano dei seni tagliati, dell'insieme delle membra mezze animali e mezze vegetali, insanguinate e martoriate, che altro non sono se non offerte appassionate ed estatiche del proprio corpo. Nell'opera di Séraphine tutto è esaltazione e tormento. Un fenomeno che si ritrova spesso, sebbene con minore intensità, nei lavori delle monache e dei prigionieri, che siano dipinti o ricami e negli ex voto di campagna. In una domenica di gennaio del 1932 Séraphine ebbe una crisi di allucinazioni e viene internata in un ospedale psichiatrico a 40 chilometri da Parigi, dove rimase fino al 25 febbraio. Séraphine dipingeva composizioni straordinarie, uniche e inimitabili: tuttavia la sua fervida immaginazione non fu altro che il frutto di un fragile equilibrio psicologico. Le sue opere riprendono, per ripetersi a un ritmo quasi maniaco, motivi decorativi di fiori e foglie. La sua pittura è frutto di una visione ideale, del tutto interiore. I suoi soggetti sono unici, raccolti in una specie di cespuglio ardente, del tutto immaginario, che brucia e si ramifica all'infinito, smaltato qua e là con colori traslucidi, e che per il suo aspetto stereotipato e decorativo che non si nutre di alcuna realtà ricorda certe tappezzerie medievali. Alcune sue opere sono state paragonate a delle vetrate che lei avrebbe contemplato nelle chiese dove andava a pregare. Ma un giorno le sue allucinazioni cessarono, le fiamme ardenti e luminose dei suoi sogni svanirono. Le estasi artistiche finirono. E la sfortunata Séraphine se ne andò vagando per le campagne e predicando la fine del mondo di porta in porta.

Il suo spirito si era svuotato e la ragione l'aveva completamente abbandonata. Morì a Clermont in un ricovero per anziani nel 1934.

Matija Skurjeni

Matija Skurjeni nacque il 14 dicembre 1898 a Veternica, Croazia. Frequentò quattro anni di scuola elementare. All'inizio fece il pastorello, poi apprese il mestiere di imbianchino. Nel corso della prima guerra mondiale fu soldato sui fronti russo e italiano, dopo la guerra lavorò come minatore e poi imbianchino. Dipinse i suoi primi quadri nel 1924; dal 1946 al 1950 frequentò i corsi serali della Sezione arti figurative della società artistico-culturale dei ferrovieri a Zagabria. Era l'epoca del metodo realistico-descrittivo accompagnato da qualche flusso impressionistico. Con il pensionamento, avvenuto nel 1956, si dedicò pienamente alla pittura. Inizialmente dipinse una serie di paesaggi lirici, poi la sensibilità e la ricca fantasia di Skurjeni si rivolsero al fantastico, al simbolico e all'aldilà. Nei suoi quadri cominciano a prevalere le scene metaforiche: molto spesso si vedono macerie di città antiche, passaggi segreti, labirinti, viadotti, piccole ferrovie, grotte, vari animali feroci, serpenti, pesci, insetti. Dal 1958 compaiono le opere paradigmatiche di Skurjeni che denotano uno stile personale assai riconoscibile. Con un'esposizione allestita alla Galleria la Nuova Pesa di Roma, nel 1960, cominciò il fruttuoso ingresso di Skurjeni nel vasto spazio europeo. Nel 1975 Skurjeni si ammalò gravemente e cessò di dipingere. Si spense a Zaprešić il 4 ottobre 1990. L'artista si lascia emozionare più fortemente dalle sensazioni dello spirito che dal mondo reale, lo coinvolge più pienamente il pensiero che un evento, più il mondo immaginato e sognato che non quello reale e possibile. Ecco perché egli non dipinge in maniera realistica, per lui dipingere non significa rappresentare le cose esteriori ma le dimensioni spirituali, privilegia la dimensione psichica piuttosto che quella fisica. Gli elementi della sua opera sono riconoscibili, ma il loro significato resta sempre "al di là della realtà". Rivolto al mondo segreto, fantastico, incantato, irraggiungibile, immaginario, irrazionale e dell'inconscio, Skurjeni è calamitato più da ciò che sa, pensa o percepisce che non dalla preoccupazione dell'autenticità visuale di ciò che esposto. Dipinge la realtà come se fosse un sogno e il sogno come realtà. Trasforma il reale e il razionale in irreal e irrazionale, l'impossibile diventa possibile e l'immaginario realizzabile. Questa pittura è la realtà dell'irreale (*La nascita di Eulalia*, 1959). Il pittore raffigura oggetti e figure al di fuori del loro spazio e tempo naturali. E li distribuisce sulla tela a proprio piacimento. Le proporzioni sono gerarchiche: qualcosa è più grande o più piccola a seconda del significato che l'argomento dipinto assume nella coscienza dell'artista e dipendentemente da ciò che egli intende suggerire. E poiché nei quadri spesso non una ma più azioni distinte nel tempo e nello spazio, ma fortemente collegate dai protagonisti o dall'idea, noi parliamo del predominio del tempo mitico invece di quello storico. I rapporti tra gli argomenti raffigurati diventano inattesi, sconcertanti, fantastici. Con questo suo modo del tutto specifico e "spregiudicato" di considerare lo spazio, e quindi le proporzioni, l'artista viola quasi tutte le norme radicate della fisica e della logica, della prospettiva e dell'anatomia (*Eclissi di sole*, 1961). Spesso raffigura in simultanea più fasi di un avvenimento: l'uno accanto all'altro pone il passato, il presente e il futuro. Mancando anche un'unità spaziale del quadro, egli allinea l'uno accanto all'altro gli elementi di località diverse (Gagarin ritorna dallo spazio, Titov parte per lo spazio, 1962). Sono tutte manifestazioni del "libero corso della coscienza" di Skurjeni. I simboli della sua pittura hanno origini diverse: derivano dall'iconografia cristiana, dalle leggende, dai miti e racconti popolari, spesso sono del tutto personali avendo radice in significati conosciuti soltanto dall'artista. I numerosi rettili e draghi, per esempio, non sono delle pure e semplici raffigurazioni decorative di animali, ma simboli del male, demoni dell'oscurità, in un significato più profondo simboli del mistero e del subconscio, forieri di incubi e traumi. L'aspirazione a liberarsi da essi viene spesso simboleggiata dalla lotta dell'uomo con mostri. La paura è una delle principali preoccupazioni di Skurjeni, essa è al tempo stesso il principale promotore dei viaggi immaginari del pittore pieni di angosce, i cui simboli sono treni, aerei razzi, strane leve per mezzo delle quali si viene sbalzati in mondi nuovi, sconosciuti (*Davide e Golia, il grande e il piccolo*, 1959). Skurjeni è in egual misura preoccupato del destino dell'umanità e dalla trascrizione di concetti quali sono l'umanizzazione, l'amore, la spiritualità, l'erotismo, mescolati a racconti autobiografici. Spesso, pertanto, Skurjeni risulta poco trasparente, ermetico. Ricorre anche alle parabole. Il concetto della narrazione, in questa pittura, non si esaurisce nella pura e semplice descrizione: l'autore invita a riflettere sull'origine dell'uomo, sul problema del bene e del, della felicità e dell'infelicità, dell'angoscia e della gioia, della guerra e della pace, della giovinezza e della vecchiaia, dell'amore e dell'odio (il rapporto fra l'uomo e la donna è una delle fondamentali preoccupazioni di questa pittura) e così via. Parallelamente, insieme a ciò che è onirico allusivo, inconscio, accanto a scene cariche di domande esistenziali e moralizzanti (suggestive raffigurazioni dell'angoscia e dell'alienazione), sulle tele di Skurjeni incontriamo anche il grottesco e il burlesco: si tratta spesso di una risata difficilmente riconoscibile, ma non per questo meno intensa e grassa, cupa e aspra; della comicità di fatti e di rapporti; dell'aspetto caricaturale di personaggi e di intere scene; di una risata suscitata dalla stupidità, dall'avventatezza e dalla superficialità umana o di parodie su tematiche di attualità ecc. Il senso dell'ironia è una delle componenti fondamentali di quest'opera. Nel decodificare gli assurdi fantastici di Skurjeni, si intravedono le dimensioni della sua immaginazione. Sin dalla fine degli anni cinquanta, Skurjeni fu riconosciuto come un artista molto originale. Fra i suoi successi maggiori spiccano: la partecipazione alla storica esposizione "Das naive Bild der Welt" del 1961 a Baden-Baden; le mostre personali alla Galerie

Mona Ilsa di Parigi nel 1962, alla Galerie Zwirner di Colonia nel 1963 e 1964 e alla Galeria für Naive Kunst di Bruno Bischofberger a Zurigo nel 1968. Seguirono la partecipazione alla mostra internazionale "Surrealism" a Stoccolma nel 1970 e alla Terza Triennale "Insita" di Bratislava nel 1972. Alla grande esposizione "Naivi '73" di Zagabria ottenne il primo premio della giuria internazionale per la pittura. Nel 1997 le opere di Skurjeni vennero esposte su invito della giuria internazionale alla grande esposizione "Insita '97" di Bratislava, ottenendo uno speciale riconoscimento. Nel 1998, nel centenario della nascita di Skurjeni, il Museum Charlotte Zander di Bönningheim allestì una vasta retrospettiva monografica del pittore croato.

Louis Vivin

Louis Vivin nasce nel 1861 a Hadol, un piccolo villaggio vicino a Epinal nella regione dei Vosgi e, seppur indirizzato dal padre verso studi commerciali, molto presto inizia a dipingere e a disegnare. Si impiega alle poste con un carico di basso livello e, solo dopo aver risalito con fatica tutta la scala gerarchica, diventa ispettore all'età di sessantadue anni. Nel 1882 si sposa e dopo un anno nasce la prima figlia che morirà prematuramente di parto nel 1904 lasciando a Vivin e alla moglie una bimba da crescere che i coniugi Vivin adottarono. Nel 1892 affitta un bilocale in rue Caulaincourt a Montmartre, dove conduce, con la famiglia, una vita molto abitudinaria che viene sconvolta da pochi eventi tra cui lo scoppio della prima guerra mondiale. Nel 1904 espone, in una mostra organizzata dall'Ufficio Postale, alcuni suoi dipinti e qualche fotografia di ritratti familiari. Nel 1923, a causa di un diverbio con i suoi superiori, decide di abbandonare il lavoro alle Poste e va in pensione dando inizio alla sua seconda vita, ritirata e solitaria, dedicata soltanto all'arte. Nel frattempo l'abitazione dei Vivin era diventata un vero e proprio museo degli oggetti ricordo, una specie di lenta stratificazione della loro vita. Vivin era attento affinché nulla venisse perso e affinché ciascuna cosa, che lo aveva un tempo commosso, fosse sempre davanti ai suoi occhi, così i paesaggi immortalati della sua pittura, come nel riflesso di uno specchio. Quei paesaggi che Vivin aveva visto viaggiando sul vagone postale e che fecero da sfondo alla minuziosa carta degli uffici postali francesi che egli stesso realizzò e che gli valse un avanzamento di grado. La sua pittura gli consentì di inventariare scrupolosamente tutti i suoi ricordi, ricercando i più piccoli dettagli del suo passato, rivisitando passo dopo passo, con il pensiero, tutti i luoghi dove era stato, rivedendo quella tal strada, quel tal ponte, quella tal piazza. Non una visione generale dunque, ma dettagliata, mattone dopo mattone se si trattava di case, foglia dopo foglia se si trattava di alberi. Willhem Uhde ricorda che Vivin aveva un'ammirazione particolare per il pittore Meissonier, del quale apprezzava soprattutto il modo di dipingere i dettagli. Vivin odiava le interpretazioni sommarie e le vedute d'insieme: nella pittura, sosteneva, niente della realtà deve andar perduto, tutto deve essere notato, registrato, riprodotto, portato a destinazione come si fa con le lettere sigillate della posta. Ed è proprio fissandole sulla tela che egli ha realmente catturato e immortalato tutte le immagini che hanno costituito il suo vissuto: ciò che ha conosciuto, che ha più amato e sognato. La sua vita sarebbe rimasta vana senza questa narrazione esatta e precisa, dettata dalla freddezza matematica del suo spirito. Così come San Geronimo nella sua cella, l'ex ispettore Vivin, chiuso nel suo modesto appartamento, giorno dopo giorno dipinge, alzandosi prestissimo al mattino, sotto la luce di una lampada a olio, in piedi davanti al suo cavalletto. Spesso, come Utrillo o come lo slavo Feješ, egli si serve di una cartolina, ma non sarà che un punto di partenza per ripensare all'immagine più concitatamente, per renderla più reale che in natura, con un coinvolgimento appassionato dello spirito: che si tratti di Venezia, del Trianon, delle strade o delle piazze di Parigi, la sua realtà assomiglia alla realtà, ma è mediata dall'architetto Vivin, dall'urbanista Vivin, che la marchia con uno stile particolare, contraddistinto da linee sottili e tremolanti rese dal suo fine pennello, dalle ossessive ragnatele e da una sorta di nudo ascetismo. Con ostinazione e rigore, una pietra sopra l'altra, Vivin ricostruisce il Sacré Coeur, la piazza dello Chatelet, il Jardin des Plantes, Notre-Dame, il Moulin de la Galette, il Leone di Belfort. "Il mondo creato con una tale mentalità presenta tutti i sintomi del reale; ogni pietra afferma energicamente che si tratta di una realtà banale. Ma dietro queste facciate regolari, in apparenza oggettive, c'è l'incertezza, il mistero, la tristezza. Questo pittore è tutt'altra cosa che il Canaletto della Parigi moderna". Parole di Wilhelm Uhde per il ritratto di Louis Vivin. Sconosciuto fin verso la fine della sua vita, Vivin fu scoperto dal critico Wilhelm Uhde, lo scopritore di Rousseau, che gli organizzò nel 1928 un'esposizione a Parigi insieme, oltre che allo stesso Doganiere, alla cameriera Séraphine Louis, a Camille Bombois e André Bauchant. Vivin non aveva, a differenza di Séraphine Louis, alcuna esperienza di estasi mistica; comunicava con l'aldilà praticando lo spiritismo. Ma davanti al suo cavalletto, chiuso nella sua stanza, non dipingeva che il mondo reale nella sua più ovvia quotidianità. Applicava sistematicamente il rosso mattone smorzato sui muri, il grigio cenere sui cieli e colori cupi sulle facciate. Come nella sua vita privata, dove era solito attaccarsi maniacalmente a tutte le cose, ugualmente ricercò nelle sue tele di rendere il più intensamente possibile tutto ciò che quotidianamente lo aveva coinvolto: lo splendore della pietra calcarea che si offre al sole (paesaggi di Montmartre e del Sacré-Coeur), i colori vivaci dei vestiti primaverili, il movimento delle strade in salita e in discesa, i fuochi d'artificio, i fiori dei giardini, i cieli di un blu veramente celeste e il topazio torbido delle acque della Senna. Dal 1930 al 1934 Vivin concentra la sua pittura sui paesaggi urbani, in particolar modo sugli edifici di Parigi, Nantes, Lione e Venezia. Nel 1934 un infarto lo priva dell'uso del braccio destro e gli rende difficile l'uso della parola. Due anni dopo, il 28 maggio 1936, muore nella sua amata casa di Montmartre.