

IL FIORE INGENUO

Le cromostorie di Marinka Dallos

Una selezione dei dipinti della collezione dell'Associazione Gottifredo
a cura di Giovanni Fontana

È ben noto che nella sfera dell'arte il ruolo dell'artista non è mai legato alla sola produzione dell'opera. È un fenomeno che si affaccia nella storia con regolarità, secondo caratteri e modalità di volta in volta differenti. Oggi l'opera d'arte è l'elemento su cui convergono, intrecciandosi saldamente, talora con spiccata reciprocità funzionale, le componenti di un sistema complesso che coinvolge competenze professionali sul piano artistico, lavoro critico, padronanza del mercato, sostegno mediatico, attenzione da parte delle collezioni private e delle istituzioni museali pubbliche, con l'intento di analizzare, valorizzare, tesaurizzare e storicizzare. Giusta o non giusta che sia – nonostante l'opposizione di alcuni gruppi e correnti artistiche (un esempio su tutti quella del Situazionismo) – la realtà è questa, seppure indiscutibilmente carica di contraddizioni, paradossi e provocazioni, giunte al gesto estremo della banana di Cattelan all'Art Basel di Miami.

In questo quadro, all'artista non si richiedono solo competenze sul piano creativo e tecnico, ma anche spiccatamente culturale, in ragione della sua qualità di osservatore del mondo, sul quale agisce in termini linguistici, intermediali, ma anche sociali e/o filosofici o politici, secondo una sua precisa Weltanschauung. Ecco, pertanto, che alla qualità estetica, agli aspetti teorici, compositivi e semantici del prodotto artistico si aggiunge la necessità promozionale proveniente da figure specializzate in altri settori (economici, finanziari, gestionali, tecnico-legali, mediatici, ecc.): comparti, questi, che sembrano estranei all'arte quando si ha una visione riduttiva del fenomeno, ancora legato ad un sentire idealistico elementare, se non addirittura semplicistico, che intende il gesto artistico come personale occorrenza di espressività da condividere in un ristretto ambito relazionale, come avviene nei cosiddetti pittori della domenica e in molti artisti naïf.

Dopo il caso del Doganiere Rousseau, che si impone al Salon des Indépendants di Parigi nel 1886, a partire dai primi decenni del secolo scorso si comincia a parlare diffusamente di Art naïf con riferimento a quella produzione artistica svincolata dalla riflessione teorica, priva di solide premesse tecniche, praticata per lo più da autodidatti, che non hanno cognizione del dibattito in corso, né legami con la realtà culturale, se non quella di ridottissime nicchie, né relazioni col sistema dell'arte, tantomeno con l'accademia ed altre istituzioni del settore. Si parla di spontaneità, genuinità, di candore che traspare da forme elementari definite con ridotta abilità tecnica, con difetti di prospettiva, con tavolozze cromatiche piatte e sgargianti, caratterizzate da visioni principalmente legate ad ambienti fantastici agognati o scavati nella memoria di un mondo scomparso per il quale si prova nostalgia.

Marinka Dallos abita questo territorio dell'arte e si distingue ricercando un'immediatezza comunicativa attraverso il racconto. La sua è un'espressività diretta, alimentata soprattutto dalla passione per la sua terra d'origine, l'Ungheria, di cui ricorda e mitizza usi e costumi, conscia del fatto che quella civiltà contadina va scomparendo. Le antiche tradizioni sono cancellate dai nuovi processi di consumo, frutto dei sopravvenienti sistemi produttivi e di mercato, e di un'evoluzione del pensiero che comporta altre abitudini di vita. Marinka Dallos

mostra un forte attaccamento a quella realtà che svanisce, probabilmente senza rendersi perfettamente conto del fatto che, perdendo di vista lo spessore della vita reale e delle relative complessità, le sue nostalgie possono pericolosamente glissare sul folklore.

Ciò che la rende naïve è soprattutto la sua distanza dal dibattito relativo alla ricerca artistica in atto. Non ha continuità nei rapporti con critici o artisti contemporanei. Non ha una conoscenza scientifica e sistematica dell'arte contemporanea, né una cognizione tecnica professionale approfondita. Ha piuttosto degli input casuali, legati ad impressioni momentanee, a fascinazioni, a folgorazioni visive, a incontri occasionali, anche se vive in un ambiente d'eccellenza. Lavora all'Accademia d'Ungheria, si occupa di traduzioni letterarie e, in questo settore, rappresenta un pilastro d'eccellenza per suo marito Gianni Toti, nel lavoro di traduzione su autori come Sandor Petöfi, Endre Ady, Attila József, Miklós Radnóti. Tuttavia l'artista ha consapevolezza della dimensione creativa che sta vivendo e crede fino in fondo nella validità della sua scelta, tanto che sul piano professionale ricerca un rapporto privilegiato solo con artisti naïf. È nel giro e non le interessa uscirne, tant'è che costituisce addirittura un gruppo all'insegna dell'arte naïve: *Romanaïf*.

Nelle sue tele sceglie i temi che le stanno a cuore. Forme e modi provengono dalle sue passioni, dai suoi gusti, da interessi e suggestioni che scaturiscono dal suo mondo interiore, costruito in gran parte lontano dalla sua terra, in una Roma che, comunque, la coinvolge quasi per incanto. La sua percettività coordina le forme del pensiero artistico, così come governa l'esplorazione del mondo, ma si connette sia ai processi di conoscenza, sia alle conoscenze acquisite. Ed è su questa base che spesso rappresenta ciò che sa e non ciò che vede. Aveva conosciuto Gianni Toti a Budapest nel 1949 e aveva lasciato l'Ungheria l'anno dopo, poco più che ventenne.

Comincia a dipingere nei primi anni Sessanta e, fin dai primi passi, nei suoi quadri predilige narrazioni pervase dal colore che ne diventa elemento peculiare: i pomi rossi dell'albero della vita e l'abito bianco del "Divin Gentiluomo", in "Adamo ed Eva" (1980), il blu cupo del fiume in "Le streghe del Tevere / La notte di San Giovanni" (1990), l'arancio e il giallo in primo piano delle "Ragazze scalze" (1992), i bianchi di "Passi nella neve" (1980), il giallo e il rosso della "Donna con i girasoli" (1988), i bianchi dei "Panni al vento" (1991), i bruni delle facciate di "Tor di Nona" (s. d.), la gamma dei rossi de "La crocchia" (1991). Tutto si svolge in una cromosinfonia spesso animata da temi festosi, come in "Danza propiziatoria" (1989), "Danze ungheresi in piazza S. Ignazio" (1986), "Danza della vendemmia" (1991-92), ma anche in "L'ultimo giorno di Carnevale" (1980), "Fontana delle Tartarughe" (1985), "Le streghe del Tevere" (1990). A caratterizzare gli spazi: gli alberi e i fiori. Il glicine incornicia la scena delle danze ungheresi in Piazza S. Ignazio, i fiori ne circondano il palco, la lavanda invade i campi, i girasoli giganteggiano, come pure papaveri e crisantemi che sfidano il primo piano, e ancora fiori che trapuntano la campagna e le rovine dell'antica Roma: un'abbondante profusione floreale che sembra incarnare il simbolo del candore naïf. Ma può mai un fiore interpretare l'ingenuità? Il fiore, dietro la sua apparente immobilità, è là che pulsa e assolve la sua fondamentale funzione naturale. Dietro di lui si celano i segreti della natura. Endrigo, in una canzone per bambini, ma quanto mai edificante per gli adulti, cantava: «Le cose d'ogni giorno / Raccontano segreti / A chi le sa guardare / Ed ascoltare // Per fare un tavolo ci vuole il legno / Per fare il legno ci vuole l'albero / Per fare l'albero ci vuole il seme / Per fare il seme ci vuole il frutto / Per fare il frutto ci vuole il fiore / Ci vuole

un fiore, ci vuole un fiore / Per fare un tavolo ci vuole un fiore», e così via, fino a concludere che «Per fare tutto ci vuole un fiore». Il fiore è dunque una forza della natura che è lì a mostrarsi in tutto il suo splendore.

Sia pure naïve convinta, Marinka, con tutta la forza di un fiore, assegna alle sue rappresentazioni un preciso ruolo contro culturale, legato alla potenza dell'immaginazione. A chiare lettere afferma: «NON SONO UN'INGENUA, dico. E questa è un'ingenuità lo so. Voglio dire comunque: chi si chiama naïve non ingenuamente lo fa. È un evasore e vuole, disperatamente vuole, credere alla possibilità di un mondo naïve, magari ridotto soltanto al quadro appeso alla parete, in casa come il fiore all'occhiello. Ma io sono contro le riserve indiane, i ghettarelli, i paradisi perduti, l'archeologia del fiabesco, la favolosità, la fuga nell'esotico, la falsa candidezza... Non sono né semplice, né "rustica", né primitiva, né credo a un ritorno impossibile nella pre-natura. Credo fermamente e utopicamente alla poesia e quindi alla pittura potenziale dell'intera collettività, alla sua coraggiosa autoeducazione alla visione del possibile. Quindi niente bamboleggiamenti, niente vagheggiamenti, niente disarmamenti dell'immaginazione. Le arti non sono offensive, non sono innocenti. Sono le armi più potenti dell'uomo. Ecco io combatto. Nei miei quadri "ingenui" non c'è nostalgia di passato... Ma no. Forse nostalgia sì: nostalgia di futuro...»¹.

E inoltre, in un'intervista del dicembre 1985 rilasciata a Domokos Moldován, fondatore del Museo degli artisti naïf ungheresi (Magyar Naiv Művészek Múzeuma), Marinka Dallos, nel sostenere di aver formulato il suo pensiero in modo del tutto spontaneo e per questo di considerarsi una pittrice naïve, dichiara di non essere «innocente e neppure incolta. L'arte naïf è anche un'ideologia, perché appartiene alle classi subordinate. Il pittore naïf conserva la visione naturale delle cose»².

Giovanni Fontana

¹ In Domokos Moldován, *Magyar Naiv Művészek Nyomában*. Gondolat, Budapest 1987, p. 241.

² In Barbara Vistarini, *Appunti Ungheresi, 2013 – 2014*, Magalini Editrice, Brescia, 2015, p. 186.