

Orneore Metelli

Presentazione alla mostra – Galleria Galatea, Torino – 1957

Nella vita di Rousseau, il doganiere, c'è una serata memorabile: quella in cui un gruppo di artisti e di curiosi celebrarono con molta enfasi il suo trionfo. Ne parlano Gertrude Stein e gli altri biografi di Picasso, perché Picasso, genio nascente, faceva parte del gruppo. Quella sera in casa Rousseau, vecchio, insonnolito, stordito dall'improvviso rumore intorno alla sua persona ed ai suoi casi, si mangiò, si bevve, si cantò, o si gridò molto. Rousseau che si diletta di musica oltre che di pittura fu pregato a gran voce di imbracciare l'amato violino e di suonare. Bacchanale e arcadia nello stesso giro. In quella serata, che era carica di tutte le gentili follie del principio del secolo e che rischia di concludersi male perché a un tratto la grande corona di carta collocata sul capo di Rousseau prese fuoco alla fiamma di una candela, l'irriverenza si mescolò sfacciatamente alla tenerezza. Per Picasso e per i suoi compagni quel vegliardo che lacrimava per la commozione con assoluto candore; così staccato, materialmente e spiritualmente dai valori dell'attualità, del buon senso comune, del gusto e delle opinioni correnti, significava soprattutto, e sia pure nel gioco di una sera, un forte atto di accusa contro l'accademia e il conformismo. La pittura di Rousseau, così incongruo nei tempi e nei modi della rappresentazione, sembrava fatta apposta per dimostrare le felici possibilità dei poveri di spirito e del caso, e per aggiungere energia selvatica alla protesta contro le pesanti, complicate e stanche elaborazioni delle accademie. Occasione di divertimento e di scandalo; e ancora nel 1921 una mostra di dipinti di Rousseau organizzata a Düsseldorf ottenne soltanto un successo di scandalo.

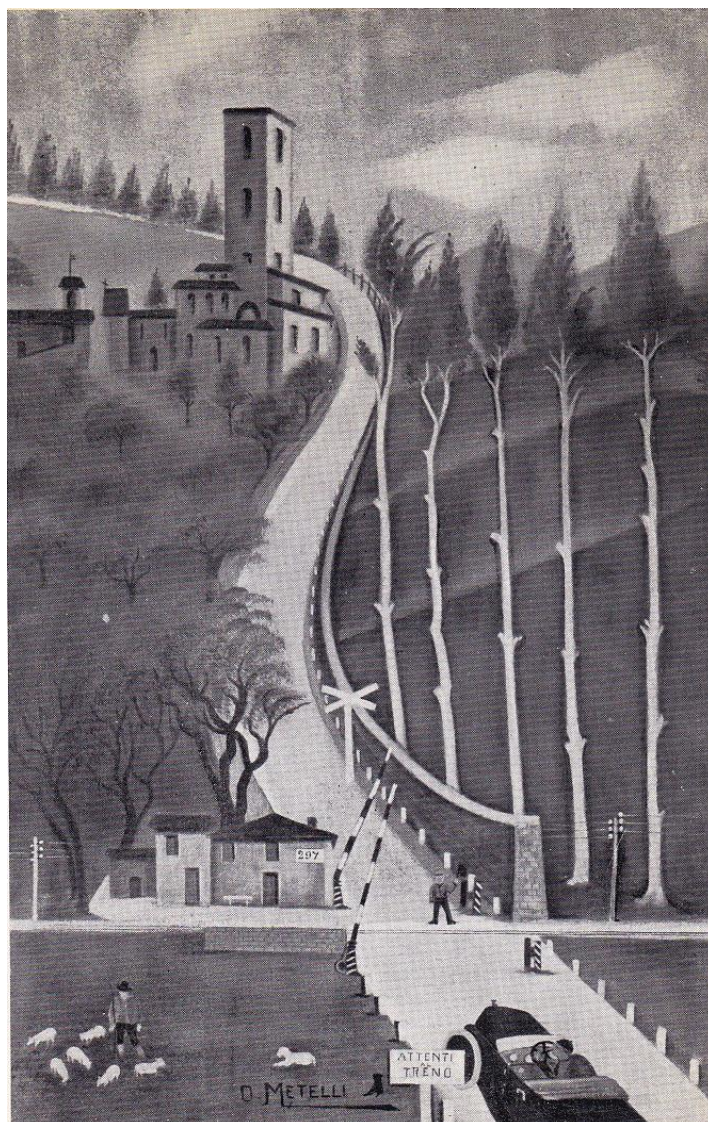
Il caso dei *pittori della realtà popolare o primitivi o canditi o pittori della domenica*, come di volta in volta e si sono chiamati, prende consistenza assai più tardi. Le idee mosse dagli artisti che insieme con Kandinsky formarono il gruppo del *Bleu Reiter*; le illustrazioni che comparivano nei loro "quaderni", scelte sovente e deliberatamente nel repertorio vastissimo della *imagerie populaire* sacra e profana, del folklore e dell'artigianato rituale delle tribù dei vari continenti perduti, contribuirono a diffondere anche sul piano dell'intelligenza critica la simpatia per le opere dell'arte che nascono in una situazione di verginità, di innocenza, quasi in uno stato di grazia. Poco a poco si configura sempre più intimamente una zona dell'espressione artistica nella quale il motivo dominante era costituito dalla energia attiva di una vera *protestation de l'instinct et du coeur*.

Nel 1937 e nel 1938 alcune grandi mostre di maestri popolari della realtà furono allestite nei musei di Zurigo, Grenoble, Parigi, Londra e New York. subito dopo la guerra Wilhelm Uhde fece uscire il libretto che è quasi il vangelo dei pittori primitivi: *Fünf primitive Meister. Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine*. Nel luglio del 1949 la Kunsthalle di Berna riprese questo tema per una grande esposizione, ma già il titolo suona diversamente, e più esattamente: *Moderne primitive Maler*.

Sulla copertina azzurra del catalogo di Berna una grande graffa aritmetica abbraccia nel nome di Rousseau una rosa già vista: André Bauchant, Camille Bombois, Adolf Dietrich, Séraphine de Senlis, Paul Bertheau, Paul Peyronnet, Adalbert Trillhause, Louis Vivin, Narcise Belle, Rosina Viva e il nostro Orneore Metelli. Basterebbe aggiungere a questi nomi quello di Morris Hirshfield e quello di Anna Mary Robertson Moses, la *Grand'ma Moses* della Virginia, per avere delimitata con buona approssimazione, in un campo in cui la sorpresa e la scoperta sono pur sempre possibili, l'antologia dei primitivi moderni.

Che cosa bisogna intendere per pittori primitivi moderni? Il giudizio più comune è che essi escono dalla schiera dei dilettanti; che della schiera infinita dei pittori d'occasione essi rappresentino le punte fortunate, le avanguardie che arrivano al traguardo sulla strada dell'arte: che è una strada "che porta a quel certo paese chiamato l'irraggiungibile", come l'ha definita una volta Rosai.

Sono invece pittori in senso assoluto, i quali percorrono strade irripetibili; strade che non è facile rintracciare perché ognuna di esse ha un suo punto segreto di inizio. Per questo gli effetti che essi raggiungono nella rappresentazione del mondo, nelle cadenze e nelle armonie che lo regolano, sono singolari e ogni volta ci sorprendono, imprevedute. Una parte della loro autentica grandezza sta proprio nella impossibilità di confonderli, nel fatto che ognuno di loro è un maestro.



Orneore Metelli – Passaggio a livello

La rivelazione dell'arte li raggiunge quasi sempre assai tardi, appunto perché è un segreto e perché in quel segreto c'è una tentazione alla quale resistono, quasi intuiscono con molta ingenuità, ma anche con assoluta purezza di spirito, che quel richiamo li attira in un mondo di difficoltà di cui avvertono oscuramente tutta la terribile grandezza. Resistono quasi sapessero che l'arte li divorerà spietatamente non appena si saranno arresi ai suoi appelli, disponibili alle sue esigenze. Così, tutta la vita di Séraphine fu spesa modestamente, a servizio nelle famiglie piccolo borghesi di Senlis e si spese umilissima nell'Ospizio dei vecchi del paese, perché grandi mazzi di fiori fantastici si potessero aprire e colorire come code di pavone e costituire una favola perenne. La favola che una servetta racconta ogni giorno a se stessa, senza stancarsi, senza rendersi conto di invecchiare. non tanto per tracciare una via di evasione dal grigiore quotidiano, quanto per intravedere in quei mazzi di fiori improbabili, eppure presenti, riflessa, almeno come su uno schermo lontano, l'altra parte della vita: la parte bella, la parte vera, libera, lieta, odorosa; la parte al cui richiamo è difficile sottrarsi assai più di quanto sia difficile sottrarsi alla propria condizione umana. Così Metelli, il nostro calzolaio pittore, muore in un'ora mattutina, al termine di una notte, ancora sua, passata davanti al cavalletto; inchiodato da una necessità che non era più possibile eludere e che dolcemente lo tiranneggiava, da quando era stata ammessa nel recinto della sua esistenza.

Nell'opera di questi primitivi c'è qualcosa di ossessivo; quasi il sospetto di un meccanismo azionato da energie egocentriche ed egoiste. Ciò dipende in gran parte dal fatto che essi costruiscono, tecnologicamente è il caso di dire, il loro stile; secondo un modulo pedante, esclusivo; prendendo alla lettera, come forma assoluta, il modello delle cose riuscite bene, delle piccole definizioni

fortunate. Sono proprio loro che realizzano col massimo rigore quel principio dell'arte per cui, secondo Alain, la natura è il modello dell'opera d'arte, ma il modello dell'arte può essere soltanto l'opera.

Però quella punta ossessiva nasce anche dalla curiosa dimensione che il mondo assume nella loro pittura. Le proposte che essi fanno in tal senso e l'idea immediata dell'arte danno origine a un contrasto pungente, insoluto. Per consuetudine antica siamo portati a cercare nell'opera d'arte l'eroe, il protagonista, una misura fisica e morale fuori del comune ed ad individuare le ragioni logiche di tali misure e i nodi armoniosi che esse allacciano tra tutte le singole parti dell'immagine pittorica. I primitivi invece ci costringono a prendere coscienza della piccolezza talvolta grottesca e risibile dell'uomo, soprattutto rispetto all'ambiente naturale in cui si muove; oppure ci convincono dei possibili incanti di un universo dove la legge fondamentale è un puro vaneggiamento folle. Insieme con questi pittori percorriamo una strada affatto apposta a quella delle nostre convinzioni; essi ci invitano ad abbassare lo sguardo, a cercare quasi ai piedi di un mondo inanimato, intuito e figurato come qualcosa di immenso, le piccole cose animate che si chiamano uomini; piccole, minute, insignificanti e fragili, come formiche.

Questo modo alogico di esprimersi ha una ragion plastica: i primitivi moderni ignorano come gli antichi la prospettiva, eliminano con disinvoltura la partizione e la giustificazione razionale dello spazio e appunto per questo sono profondamente, anche se innocentemente, moderni. ha anche una ragione spirituale: i pittori che adesso chiamiamo primitivi, riconoscono la presenza di un mondo *altro* e diverso, soltanto come una rappresentazione della loro propria presenza.

Quando non è un sogno o favola, l'*altro*, il diverso, è soltanto materializzazione di un giudizio, occasione della coscienza; così che il pittore primitivo muove la sua immaginazione fantastica secondo la presunzione di un atteggiamento morale, o moralistico. La sua attività risponde a una missione, che è di rendere migliore la società, il mondo; o risponde ad un incarico di provenienza arcana, che è di prender nota delle cose del mondo come stanno, di stabilire il repertorio esatto, curarne il catalogo, lo schedario; quasi per preparare il materiale di controllo per un demiurgo pignolo.

Il nostro Metelli è di questo giro di impegni, seppur assai bonariamente. Ha dipinto molti paesaggi deserti, o attraversati soltanto dal treno, o abitati da figure retoriche. Qualche volta li ha dipinti con fantasia di secondo grado, trasportandoli da altre immagini consuete; da cartoline e stampe o da memorie residue di beni rapidamente. Ma in quindici anni ha dipinto soprattutto il ritratto di Terni, della sua gente, del paesaggio umbro nelle sue linee essenziali, come se ubbidisse appunto ad una missione che deve essere rigorosamente condotta a termine; anche se talvolta lo spirito sembra incerto se cedere alla tenerezza o se invece irrigidirsi nell'obiettività del rapporto, quando non addirittura avviarsi alla puntura ironica, alla satira grossa. Il ritratto di questa città di provincia, imprigionata o libera secondo il punto di vista dal quale la si osserva, si puntualizza lentamente, ora calcando i lineamenti con le grazie di una fantasia che rievoca quasi per opera di magia un'immagine di beatitudine suprema, come nella veduta dei *Giardini pubblici* all'ora del passeggio; ora con la vigorosa e sapida evidenza della cronaca, come nel *Cortile* con l'alterco di donne. Poco alla volta la vita di una città di provincia, cominciando dalla bottega del pittore e da lui, appunto, dalle sue passioni, si avvolge allargando il giro sino a comprendere nello stesso gomitolo le strade, le piazze, la gente diversa, le chiacchiere, le risse, le rivolte, le sbornie, le moralità e i vizi, le apparenze e gli umori segreti, il bello e il cattivo tempo; come se tutto accadesse nel giro di un giorno e di una notte, tutte le stagioni in una e tutti gli anni in un attimo solo.

C'è in questa rappresentazione l'unità di tempo di luogo e di azione oscuramente intuita e tradotta sulle indicazioni del gusto per il teatro e per la musica di un semplice artigiano, suonatore di bombardino e di trombone nella banda municipale prima di essere pittore. Ma c'è anche la spontanea adesione a un'idea del mondo unitaria e invisibile anche nell'atto continuato con cui se ne prende coscienza, e l'adesione sincera ad una semplice moralità popolare, solitamente informata alle regole della compartecipazione e della solidarietà tra gli umani.

Così in tutta questa allegrezza di colori e gaiezza di architetture e frivolezze quasi formicolante di cose di personaggi illustri e meschini, il *perpetual dimanche* che Courthion ha intraveduto nell'opera di Orneore Metelli è, in fondo, una domenica severa, con una punta amarognola. Ma da questa severità di fondo, gli incanti dell'arte di Metelli risultano soltanto accresciuti.

Luigi Carluccio