DOPPIOZERO

Scarabocchi. L’arte dei bambini

Simonetta Nicolini

18 Settembre 2021

A Oslo in Norvegia c’è il Museo internazionale per l’arte dei bambini che raccoglie una ricca collezione di arte di giovanissimi da 180 paesi (Det internasjonale barnekunstmuseet); fu fondato nel 1986 grazie a una coppia di origine sovietica Rafael e Alla Goldin Venne. La scheda del museo, che si può trovare in rete, dice che nell’“*Al Lille Frøens vei di Oslo puoi vedere il mondo attraverso gli occhi dei bambini e capire come l’arte dei bambini sia portatrice di valori estetici. Il museo riguarda l’arte dei bambini come parte viva dell’arte popolare e anche come un elemento importante nella nostra cultura nazionale e universale*”.

Che le opere dei bambini trasmettano valori estetici e siano parte di un patrimonio culturale popolare universale non è sempre stato scontato. Ma oggi, in alcuni musei, si possono ammirare anche i fanciulleschi tentativi di artisti del passato. Al Carnevalet di Parigi, per esempio, Gustave Courbet è rappresentato anche quindicenne da un minuscolo olio su carta incollata su tavola (*Portrait de jeune garçon*, 1834). In questo caso non si può parlare di “capolavoro”, se non nel senso letterale di “prima opera”.



Al Carnevalet, però, il pubblico è avvertito che il genio si annida già nell'infanzia dell'artista e che la prima giovinezza è il momento magico e primigenio della creazione. Un'idea che ha una lunga storia raccontata da George Boas in *Il culto della fanciullezza* (1966): a partire dall'antichità cristiana attraversando la filosofia del Settecento fino ad arrivare agli artisti che, tra Otto e Novecento, si innamorano dei disegni dei bambini, il libro ripercorre un mito che ancora ci riguarda. Come ha scritto Marco Belpoliti, per Boas come per Norman O. Brown ciò che si afferma nel tempo è l'idea che: "*Ogni fanciullo è in una certa misura un genio, e ogni genio è in una certa misura un fanciullo. L'affinità tra i due si manifesta anzitutto nell'ingenuità e sublime semplicità che è caratteristica del vero genio*" (Doppiozero, 7 Luglio 2019).

Con il Novecento si apre la discussione sul valore estetico dell'arte infantile, ma anche sul rischio di confondere bambini e artisti. Nel 1955, presentando una mostra itinerante di disegni infantili promossa dall'I.N.A. Casa, un contesto in cui i

disegni dei ragazzi sono esposti e pubblicati in catalogo secondo i criteri delle mostre d'arte, Mino Maccari ripensa la distinzione tra facilità del segno e consapevolezza artistica: "*Non bisogna* […] *nell'entusiasmo dimenticare che la grazia che ci incanta nella pittura infantile è appunto condizionata all'infanzia, e nella maggior parte dei casi destinata a svanire* […]*. Quando il "divertimento" – se così si può chiamare il piacere di esprimersi direttamente e liberamente – vien meno, perfino l'opera del grande artista risulta faticata e spenta; figuratevi quella d'un principiante ingenuo, che non ha neppure il conforto dell'abilità tecnica, del virtuosismo, della letteratura, dei "trucchi"* […]*. Ma soprattutto bisogna astenersi dalla caccia al genio precoce e dall'allevamento artificiale dei ragazzi prodigio, non tanto per evitare delusioni a noi stessi quanto per non far vittime senza colpa* […]"*.*

Nei disegni dei bambini resta però qualcosa di potentemente suggestivo, la forza di dare un'immagine sempre rinnovata del mondo e di realizzare l'immediata fusione tra l'azione della mano e l'ideazione. Dalle parole di Maccari trapela il sentimento di ammirazione che, nella stagione delle avanguardie, lo aveva fatto cedere al fascino dell'immediatezza grafica dei bambini: "*Mettete una matita in mano a un bambino* […] *quel che può sembrare miracoloso è che pur restando immutabili i protagonisti del mondo figurativo essi appaiono sempre nuovi e come nati nell'atto stesso del disegno, e interessano e incuriosiscono come se li vedessimo per la prima volta*"*.*



CAMPANELLA Tommaso - (anni 7) *C.E.A. - Concorso I.N.A.*

« Ma la trovata di maggior effetto sta nella nuvola bianca dentro la quale è involta la casa rosa. E' una nuvola di temporale? E' una nuvola di polvere che si leva dalle rovine? E' una valanga che trascina la casa? Non si sa. E' però uno sfondo che dà a tutto il quadro un'aria d'incombente e raffrenata tragedia ».
(P. Bargellini)

All’estero, dalla fine dell’Ottocento l’attività grafica infantile era entrata nella riflessione sui fondamenti estetici e psicologici dell’arte e aveva accompagnato le peregrinazioni di alcuni intellettuali attorno al fascino dell’arte antica, primitiva ed extraeuropea, dell’arte naïf e popolare, come l’archeologo Emanuel Loewy (*Die Naturwiedergaben in der älteren griechischen Kunst*, 1900) che procedeva al confronto tra arte arcaica e scarabocchi. La critica italiana, invece, si era mostrata ostile all’idea che l’arte potesse essere associata ai disegni dei bambini, sebbene, proprio in Italia, uno storico dell’arte, Corrado Ricci, avesse pubblicato *L’arte dei bambini* (1887), libro pionieristico e di successo internazionale. Nonostante quelle pagine fossero condite di affettuosa ironia, alcuni paragrafi dovevano irritare chi nel disegno infantile vedeva solo scarabocchi divertenti, ma privi di qualità artistiche: “*Pochi lavori hanno la firma dell’autore* – scriveva Ricci – *cosicché si dovrà sempre lamentare una grave lacuna nella storia dell’arte e della letteratura italiana. Quei versi e quei disegni sono quasi sempre ispirati dal più largo naturalismo, e al loro confronto certi sonetti del Marino e certe novelle del Casti possono sembrare trattati di morale*”.

Nel 1917, in una recensione a *Children’s Drawings* di Roger Fry, Roberto Longhi metteva i puntini sulle “i” e chiudeva la questione su possibili paragoni: “*Il confronto* […] *tra l’arte dei fanciulli e dei primitivi è cosa vecchia; ma ciò non importerebbe troppo se non fosse superficiale. I disegni degli scolaretti* […] *non hanno nulla o quasi nulla di primitivo. D’altronde voler a priori scoprire l’arte nei disegni dei bambini è cosa molto pretestuosa e lungi parecchio da una retta comprensione del fatto figurativo*”.

Le autorevoli voci di Roberto Longhi e, poi, di Cesare Brandi, contrari all’idea che il disegno spontaneo potesse essere parte della sensibilità artistica, contribuirono a irrobustire un preconcetto che per lungo tempo attraversò la letteratura critica nostrana su questo aspetto della formazione del gusto. Nella sostanza gli storici dell’arte tenevano la distanza rispetto a un’importante declinazione della poetica di artisti e scrittori del Novecento: “[…] *L’errore*, – scrive Brandi nel 1960 – *in definitiva, sta nel voler vedere la genesi stessa dell’arte nella primaria attività pittografica del bambino come in quella delle civiltà primitive, mentre bisogna limitarsi a conoscervi un aspetto dell’ambiguità iniziale fra segno e immagine.* […] *l’interpretazione del segno pittografico infantile nei termini dell’immagine, come si fa e si deve fare quando è assunto da K1ee o da Dubuffet, è interpretazione lecita solo come designazione di gusto ma non come giudizio di valore. Fra la*

raffigurazione infantile e quella di Klee correrà la stessa differenza che passa fra l'Ah! di dolore e l'Ah! interiezione che sia passata in poesia […]*. Dal sofisma dell'arte presente in ogni atto piacevole, si trapassa allora ad una concezione estetica della spontaneità, e finalmente al valore educativo di questa spontaneità estetica* […]*. Così la ingiustificata sopravvalutazione pedagogica dell'utilità del disegno per sviluppare la spontaneità del bambino, nell'equazione del disegno infantile all'arte, è trapassata dal bambino all'artista e sta diventando dogma* […] *per l'arte contemporanea* […]*".*

Le cose presero una strada diversa nelle gallerie d'arte, dove artisti e galleristi si muovevano in quegli anni con più disinvoltura. All'Obelisco di Roma, nel dicembre del 1952, Irene Brin e Gaspero Del Corso organizzano una mostra provocatoria ed esilarante, che, come altre pensate per quella sede espositiva, crea aspettative e e sconcerto nel pubblico. Si intitola *I Gatti*. Infatti, il giorno dell'inaugurazione, nelle vetrine sulla strada, sono esposti "i più bei gatti di Roma", mentre dentro la galleria si possono vedere opere di Bonnard, Picasso, Chagall, Clerici, Colombotto Rosso, Caruso e Steinberg accanto ai disegni realizzati dai bambini della Scuola di Bornancino: un'azione di sapore dadaista che finisce con il fare scandalo sulle pagine della stampa.

Alcuni scatti del 1955 dall'Agenzia fotografica V.E.D.O rappresentano bambini intenti a preparare ed esporre le loro opere alla mostra libera annuale di Via Margutta, nata nel 1953 per iniziativa di alcuni pittori romani. L'entusiasmo dei piccoli espositori, che si affaccendano attorno ai disegni e sulle pareti, sembra uguale se non più grande di quello degli adulti. Il pubblico è interessato.



Nello stesso anno, altri scatti realizzati dalla Dial-Press ritraggono impeccabili signori ed eleganti signore mentre scrutano con attenzione da arte e anche con divertimento i disegni esposti in un’altra mostra tutta dedicata alle prove artistiche dei bambini.



Anche presso i critici, però, il clima sta cambiando. Nel 1952 il giovane storico dell'arte Corrado Maltese traduce dall'inglese *L'arte infantile* di Wilhelm Viola (1942), che dedica molte pagine alla trascrizione dei dialoghi tra l'austriaco Franz Cizek – alla guida di una "Classe d'Arte per Bambino" dal 1898 al 1938 - e i suoi allievi. Sono cronache del libero esercizio quotidiano dei racconti dei fanciulli sulla loro vita e i loro miti: "*30 novembre 1935: Cizek:* […] *Che aspetto ha Santa Claus?* […] *– Un bambino: Porta una mitria. – Un bambino: E un lungo cappotto.* – […] *Cizek: Che aspetto ha la sua testa? – Un bambino: è come la testa di un uomo. – Cizek: Che specie di testa ha? – Un bambino: Una testa molto buffa.* – […*] Cizek: […] Che cosa viene sotto il collo? – Un bambino: il corpo e le braccia. – Cizek:* […]

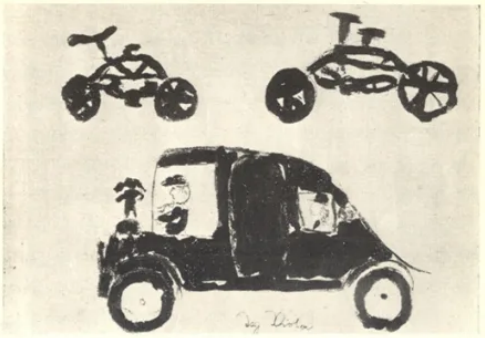
Adesso li faremo. Che cos'altro è unito al corpo? – Un bambino: Le gambe. – Cizek: le mani. Prima le braccia poi le mani. E le mani hanno sei dita. – Un bambino: Cinque. – Un bambino: Sette. – Un bambino: Ogni mano ha cinque dita. – Cizek: Bene, cinque dita. Se qualcuno ne fa uno in più, non importa. Dato che Santa Claus dona tante cose, forse ha bisogno di più dita. Che fanno le braccia? – Un bambino: Stanno appese […]*".*

L'anno dopo gli italiani accorrono in molti alla retrospettiva dedicata a Pablo Picasso nelle sale di Palazzo Reale a Milano: l'artista catalano traeva vitalità anche dalla naïveté del tratto grafico dei bambini e dall'arditezza inconsapevole delle loro mani che ordiscono senza esitazione trame di linee e colori.

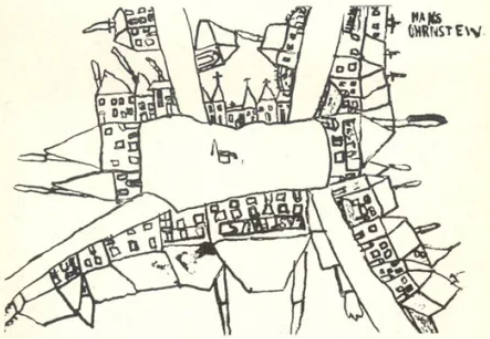
Il silenzio della critica d'arte su un aspetto essenziale per la maturazione della consapevolezza estetica è interrotto da alcune voci disposte a confrontarsi. Carlo Giulio Argan firma la prefazione a Herbert Read (*Educare con l'arte*, 1954), accogliendo la proposta di un'educazione al disegno non più segregata nel ruolo di ancella pedagogica, ma partecipe pienamente dell'educazione estetica. Anche Carlo Ludovico Ragghianti coglie il significato di questo fenomeno, ormai esteso e importante: "*Il problema del disegno o dell'arte infantile* – scrive nel 1960 – *è ancora da elaborare per gran parte, causa la deficienza analitica e le schematizzazioni prevalenti nell'interpretazione del fenomeno* […]. *Tuttavia non può cadere dubbio sulla positività del disegnare e del dipingere per l'ampliamento delle facoltà mentali del fanciullo*".

Disegno infantile, educazione artistica ed educazione al vedere stavano uscendo dalla sterile discussione su ciò che è o non è arte per essere finalmente collocati a pieno diritto nel campo della riflessione sul rapporto tra visione e facoltà immaginative, tra verità e immaginazione artistica.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



19. – Ragazzo di 7 anni.



20. – Ragazzo di 10 anni.



21. – Incisione su zinco (tecnica piuttosto rara fra i bambini). Bambina di 8 anni.



22. – Bambina di 10 anni (con qualche influsso di adulti).