

Siena ♦ Israele e Palestina

Raccontare le ferite di una terra divisa



Repubbliche dell'arte
Siena
Palazzo delle Papesse
fino al 18 giugno

VINCENZO TRIONE

Nel 1998 si tenne, nelle Scuderie di Palazzo Reale a Napoli, una mostra intitolata «Arte in guerra». Vi presero parte alcuni artisti slavi che, sorretti da una forte tensione morale e civile, costruirono installazioni composte da mattoni, da schegge di vetro, da stracci e da lattine, intenti a evocare il volto di Sarajevo, violentata da una spietata guerra durata dal 1993 al 1996, impegnati a cogliere, al di là di ogni mediazione concettuale o poverista, le voci di un reale rappresentato attraverso i «rest» di un naufragio, di un presente indagato con uno sguardo teso a «correggere» il percorso della storia.

Il medesimo sguardo è all'origine delle opere degli artisti israeliani e palestinesi, cui è dedicata un'esposizione - curata da Sergio Risaliti - ora allestita al Palazzo delle Papesse di Siena, che rientra nell'ambito delle rassegne dedicate alle «Repubbliche dell'arte» (fino al 18 giugno). Una ricognizione volta a riscoprire aree che, anche se ricche di «voci» originali, sono state a lungo escluse dai principali circuiti museali internazionali; diretta ad allargare la geografia dell'arte, a portarsi al di là delle tradizionali «barriere» recuperando territorio che, in futuro, potrebbero divenire nuovi epicentri.

È profondo l'influsso di modalità stilistiche, di matrice statunitense sulla maggior parte degli artisti in mostra, i quali compiono un'attenta analisi del

vero, delineando un'audace forma di realismo. Privi di disincanto, raffigurano in modo drammatico le vicende vissute dal loro popolo nel corso dei secoli, in interventi che hanno il valore, spesso, di «testimonianze emblematiche» di una storia che, tragicamente, si ripete. Vogliono esprimere l'identità di «nazioni» - Israele e la Palestina - dimidiata tra la gioia per una faticosa rinascita e l'ossessione per un passato pesante, tra la paura della diaspora e la necessità di far convivere, all'interno della stessa zona, popoli di culture diverse.

Gli artisti delle ultime generazioni si fanno interpreti di tale contesto segnato da ferite che bruciano, pronti a innestare su un substrato ricco di memorie la loro sensibilità contemporanea, puntando a «internazionalizzare» il loro lin-

guaggio.

All'origine delle loro opere vi è il bisogno di confrontarsi con consapevolezza con le tragedie che hanno stravolto la Terra promessa. Vi sono alcuni artisti che alludono a questo «dolore» in maniera diretta ed esplicita. Illustrano l'evoluzione della vicenda del popolo israeliano dopo l'Olocausto, confrontando le ombre del ricordo con le ragioni della modernità. I loro interventi si configurano come uno «spazio obliquo», in cui convivono riferimenti ai miti e ai contesti sociali e politici. In possesso di una notevole abilità tecnica, adoperando diversi media, indulgono, talvolta, in creazioni eccessivamente legate al piano della cronaca e del documento di sapore autobiografico. Illuminati, da questo punto di vista, i lavori

di Shvilv che, nelle sue fotografie in bianco e nero, immortala la Gerusalemme dei quartieri nuovi; di Meromi, che ritrae le periferie di Tel Aviv; di Ninio che parte da alcuni fotogrammi televisivi e li rielabora in scene «finte»; di Kratsman, che documenta con fedeltà la crudezza dell'Intifada; di Frydlander, che, nei suoi scatti, «ferma» i volti di masse di giovani, mettendo in rilievo alcuni dettagli e oscurandone altri; di Bauer, che offre panorami di architetture suburbane, in istantanee prive di prospettive; di Reeb, che stravolge «tasselli» tratti dai «reportages» delle agenzie giornalistiche con una pittura veloce; di Rabah, poeta di una Palestina alla ricerca di nuova coscienza nazionale.

Altri artisti, invece - da Na'aman a Lavie, da Kupferman a Ulman, da Robinowicz ad Abu-Shakra - preferiscono alterare e sublimare i riferimenti politico-sociali; si portano al di là della mera narrazione svolta in chiave soggettivistica. Si ispirano alle inquietudini che opprimono la loro terra: ma lo fanno con

intensità lirica, definendo una visione indipendente e autonoma. Trasfigurano allegorie sacre che «travalicano il tempo» e danno senso all'esistenza umana, elevando il «presente» nell'alchimia di colori, di segno essenziali e di icone semplici in bilico tra un minimalismo severo e un espressionismo esuberante, tra chiusure compositive e una imprevedibile crudezza.

Ad accomunare la maggior parte delle opere esposte è il tentativo di «sentire» la memoria come un patrimonio cui attingere ininterrottamente. Gli artisti israeliani e palestinesi non definiscono mai «edifici» astratti: hanno un segreto rapporto con l'universo che li avvolge, con le cose che li circondano, stimolando odori, sapori, umori...

Con le loro invenzioni, vogliono dischiudere la rinascita della Terra Santa, redimere, offrire - per servirvi di un'immagine di Walter Benjamin - un'altra possibilità ai vinti, agli oppressi, alle vittime di un destino imprevedibile.

Milano



Marc Quinn
Milano
Fondazione Prada
fino al 10 giugno

Fermare
Il tempo

■ Sono gli ultimi giorni di apertura della mostra di Marc Quinn, uno degli esponenti più interessanti della giovane arte inglese. L'artista aveva impressionato tutti nel 1991 quando in una galleria londinese aveva presentato un calco della propria testa realizzata con il sangue estratto nel corso di cinque mesi dalle proprie vene: un sangue reso fluido da un sistema collegato a una unità refrigerante che manteneva il liquido organico a una temperatura costante. Si trattava di una meditazione sulla mortalità, sul deperimento fisico, un tentativo estremo di fermare il tempo e la corruzione della materia. Ma l'artista deve essere un buon frequentatore di musei e il luogo della consacrazione del tempo suscita in lui ancora qualche fascino. Anche in questa personale l'artista ha elaborato un congegno che ha come riferimento lo scorrere del tempo: «Continuous present» (2000) è una bellissima «macchina del tempo» (o del ritratto) costituita da un cilindro specchiante sul quale, per anamorfosi, ci vediamo rappresentati con tutta la porzione di realtà che ci circonda. Gira il cilindro, gira il mondo, e porta con sé un curioso «memento mori»: un teschio che sembra rifarsi intenzionalmente a quello famoso in anamorfose nascosto nel dipinto di Holbein il Giovane, «I due Ambasciatori». Due prospettive coesistono nello stesso ritratto, la vita e la morte, come nel cilindro di Quinn che ribadisce: «mi interessa il fatto che la superficie di uno specchio rappresenta costantemente l'attimo presente: è sempre "ora", analogamente al modo in cui viviamo sempre nel presente». Il discorso di Quinn in questa galleria di ritratti è una risposta alla scultura antica che pur essendoci giunta frammentaria esprime un ideale di bellezza, mentre questi corpi deformi e frammentari per ragioni di vita, divengono assoluti sospesi in un'aura senza tempo attraverso la rappresentazione in marmo. Ma l'opera più impegnativa nelle sale della Fondazione Prada è senz'altro «Garden» (2000), un vero giardino botanico, ricco di piante e fiori provenienti da tutto il misero terrestre. Questa sorta di Eden non ha nulla di artificiale, ma è una natura vera mantenuta nello stato di massimo splendore dall'immersione in venticinque tonnellate di olio silconico, trasparente come acqua, e dalla costante temperatura a meno venti.

P. Ca.

Un'antologica ricca e speciale quella che Busto Arsizio dedica allo scultore, che nelle sue opere rispecchiava le armonie di sodalizi importanti. Come quelli con lo scrittore e con l'editore Scheiwiller, volti alla produzione di libri d'arte

Quando il Minotauro di Melotti giocava con le Torri di Calvino

PAOLO CAMPIGLIO



Fausto Melotti con l'amico Italo Calvino

«Siedo inumano e ascolto / il verde muggito del padre, / le itineranti isterie della madre / fredde ombre sui muri della reggia. / E l'ira di Minosse. / (Dedalo lo so ha un progetto). / Sono tutti nemici / e la testa mi pesa / questa testa mi pesa». È il delirio del triste minotauro condannato al labirinto che con voce fioca, colma di malinconia, ci accompagna in un dedalo di segni, percorsi, suggestioni mitologiche, nel fervido immaginario poetico di Fausto Melotti. Che il maestro della scultura di fili e delle ceramiche a gran fuoco abbia nutrito interessi letterari fin dalla giovinezza è cosa nota e lo dimostrano i suoi libri di poesie e aforismi come, appunto, «Il triste minotauro» o «Linee», pubblicati rispettivamente da Scheiwiller e Adelphi, fino a qualche anno fa disponibili nelle librerie. Quello che non si conosceva, anche se si poteva desumere dall'ampiezza di interessi culturali dell'autore, era un fervido impegno nella realizzazione di libri d'artista, in edizioni a tiratura limitata, dove, sotto la geniale regia di un grande editore, l'amico Vanni Scheiwiller, si attuavano fecondi incontri fra scrittori e artisti. L'edizione de «La canzone del polistirene» di Raymond Queneau, ad esempio, pubblicato nel 1985 per i tipi dell'editore milanese, contiene la traduzione di Italo Calvino e un'acquaforte di Melotti rappresentando una sorta di opera d'arte collettiva, dove i singoli apporti si equilibrano in armonie simpatetiche. È nota infatti la predilezione di Calvino per «Queneau» (il testo è del 1957), di cui ha tradotto i romanzi, meno nota la sua ammirazione per Melotti, di cui parlò nel 1971 e nel 1985, ma i tre autori sono legati da affinità che solo un animo come Scheiwiller seppe cogliere e valorizzare.

Una notevole mostra organizzata a Busto Arsizio dalla Fondazione Bandera per l'Arte, a cura di A. Fiz, con la collaborazione dell'Archivio Melotti, oggi presenta anche questi materiali, praticamente inediti, in un percorso che vuole porre l'attenzione in generale sul rapporto di Melotti con altri linguaggi: la musica, componente imprescindibile nella formazione dell'artista e ricorrente, si può dire, in ogni sua concezione plastica: la poesia, la prosa come luogo della meditazione filosofica, alle quali s'intre-

Fausto Melotti
Segno, musica e
poesia
Busto Arsizio (Va)
Fondazione
Bandera per
l'Arte
fino al 29 ottobre

ciano dialoghi con altri poeti, come Ezra Pound, Raymond Queneau, Eugenio Montale, William Butler Yeats, arricchiti da disegni, grafiche; il segno, inteso nel senso della invenzione di una grammatica cifrata, fatta di echi e suggestioni, come un alfabeto primitivo, che conduce l'artista a introdurre, in tempi non sospetti, alcune scritte nelle proprie concezioni plastiche e a pensare ai suggestivi Alfabeti in splendide tavole di grafica. «La torre di Babele» (1968), posta come introduzione poetica al percorso,

è una scultura emblematica da questo punto di vista, dove una serie di scale appoggiate a una impalcatura di fili di ottone conduce al cielo e fanno da corollario a una grande scritta - sipario che cala dall'alto, crocevia di tanti linguaggi: «demande moi une chose hi deme todo forse if i see you». Scriveva infatti Melotti: «La parola, immateriale, potrebbe essere un segnale di verità nell'inganno del creato. Simboli intrecciano parate, dietro alle quali si spono ai battoni in giochi d'equilibrio per ingannarti, prenderti

in ostaggio e poi ricattarti. Così, abbinati da segni sbagliati, troviamo rifugio in parole - ombra, causa dei nostri fallimenti» come si legge nel prezioso catalogo (Skira). Di fronte a «Le torri della città invisibile» (1976), una installazione in ottone esposta per la prima volta dopo vent'anni e formata da quattro alte sculture, non si può fare a meno di pensare al modello a cui lo scultore s'ispira. E sarà lo stesso autore a dedicargli una copia del proprio volume scrivendo: «A Fausto Melotti, le "città sottili" e tutte le altre

di questo libro che è anche suo».

In questo capolavoro di fili d'ottone forse vi è la sintesi tra ispirazione musicale, contrappuntistica, suggestioni letterarie, rigore geometrico dell'invenzione, cifra iterata a scandire la partitura dello spazio. Con una sorta di regressione all'infanzia, all'abecedario ricorre la fortunata serie degli «Alfabeti su carta», inventati inizialmente in tecniche miste, poi rievocati in acquaforte, dove le lettere diventano un pretesto per una «variazione» formale di elementi ricorrenti nella produzione scultorea: l'alfabeto appare così uno spunto per modulare una sorta di grammatica cifrata delle proprie invenzioni artistiche. «Ancora vorremmo trovare nelle nostre opere la eco dell'antico contrappunto, la modulazione» affermava nel 1967, come se la sua ricerca iniziata negli anni Trenta necessitasse, dopo svariate decenni, di continue conferme, di nuove indagini in senso musicale.

L'aspetto legato alla musica è imprescindibile nella genesi delle sue opere, così come la cultura letteraria e poetica, al punto che è difficile distinguere e prediligere una composizione rispetto a un'altra. Non vi è dubbio tuttavia che le opere di più netta suggestione musicale, siano quelle basate sul concetto di «contrappunto» e di «variazione» appartenenti alla seconda stagione creativa dell'artista, come dimostrano sculture in acciaio come «Contrappunto XI» (1974) e una versione della famosa «Arte del Contrappunto plastico n.1» (1969) che sarà riprodotta poi in dimensioni «ambientali», o la rara e suggestiva installazione del «Canone variato n.1» (1967), presentata raramente nelle mostre. Con queste prove magistrali degli anni Sessanta sviluppa in senso «ambientale» e con materiali «industriali» come l'Inox l'idea della partitura ritmica, evocando nelle superfici specchianti e nell'alternanza delle figure geometriche, le coeve ricerche sperimentali di musica elettronica e d'altro canto offrendo una alternativa «architettonica» alle dure forme del Minimalismo americano ed europeo. Non è quindi un'antologica come tante, la mostra di Busto Arsizio, ma solo un ottimo spunto per ripensare, da inedite angolazioni e a quasi cent'anni dalla nascita, a uno dei protagonisti indiscussi dell'arte del Novecento.

Martedì

Lavoro.it

COME TROVARLO, COME DIFENDERLO

Quotidiano di politica, economia e cultura l'Unità

