

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS

SPECIAL ISSUE

NOVEMBER 2018



5 800130 379381

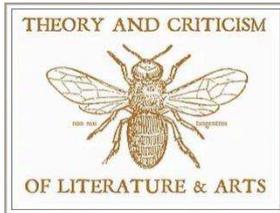
Special Issue | November 2018

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

SPECIAL ISSUE

Edited by Sergio Rossi

NOVEMBER 2018



Copyright © 2018 TCLA

ISBN 5 800130 379381

TCLA, Academic Journal,

digital version-ISSN : 2297-1874,

printed version-ISSN : 2504-2238

THECLA Academic Press Ltd

20-22, Wenlock Road,

Islington, London, N1 7GU

United Kingdom

www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

Cover : Graphic reworking by Carla Rossi of the back cover
of the Carolingian *Lindau Gospels*, 8th century

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. Carla Rossi

University of Zurich

EDITORIAL STAFF

Prof. Dr. Johannes Bartuschat, *University of Zurich*

Prof. Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Prof. Antonio Lanza, *Università degli Studi dell'Aquila*

Prof. Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Prof. Carme Narvaez, *Universitat de Barcelona*

Prof. Betül Parlak, *University of Istanbul*

Prof. Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Prof. Emeritus Luciano Rossi, *University of Zurich*

Prof. Emeritus Sergio Rossi, *Sapienza, Università di Roma*

Prof. Joan Sureda, *Universitat de Barcelona*

CONTENTS

DEBATES

Le rivoluzioni tradite. Considerazioni su due mostre bolognesi

Sergio Rossi, 7-21

INSIGHTS

Muralismo in Sardegna

Luigi Agus, 22-42

Salisburgo e Bayreuth 2018. Anna Boghiguan ed Eric Isenburger: cronaca di due mostre nel segno della diaspora

Sergio Rossi, 43-51

Il rapporto tra visuale e verbale nell'opera di Silvana Weiller

Carla Rossi, 52-64

INTERNATIONAL FOCUS

A Family Mission in the Land of the lost God Shalim

A talk with Kobi Farhi

Carla Rossi, 65-72

PROFILES

Bernarda Visentini e la sostenibile leggerezza delle pietre

Sergio Rossi, 73-81

BOOK REVIEW

Stefano Valeri (a cura di), *La fucina di Vulcano*

Studi sull'arte per Sergio Rossi, Roma, edizioni Lithos, 2016

Beatrice Riccardo, 82-90

VISUAL ARTISTS

Andrea Pinchi: un cantiere inesauribile da arte ad arte

Alessandra Bertuzzi, 91-103

Le rivoluzioni tradite. Considerazioni su due mostre bolognesi

Sergio Rossi

Sapienza, Università di Roma

In Italia troppo spesso anche i dibattiti su problemi “alti” come quello della tutela e valorizzazione dei nostri beni culturali si trasformano in una sorta di derby tra differenti fazioni in cui i contendenti, più che argomentare le proprie posizioni, sembrano interessati a fare la caricatura di quelle dell’avversario che, a sua volta, pur di comparire in T.V. o sui giornali, finisce suo malgrado per assomigliare sempre più pericolosamente alla caricatura medesima. E così, tanto per non fare nomi ma solo cognomi (come diceva un comico qualche anno fa) l’ex ministro dei Beni Culturali Dario Franceschini ha finito per essere classificato come colui che per qualche migliaio di visitatori in più da sventolare nelle solite classifiche trimestrali è stato anche disposto a mettere a repentaglio l’integrità dei nostri musei e siti archeologici; e in effetti la disinvoltura con cui ha acconsentito che un capolavoro unico come la *Madonna dei Pellegrini* di Caravaggio (solo per fare un esempio tra tanti) se ne sia andata in giro per l’Italia sembrerebbe avvalorare questa tesi. Mentre dal lato opposto il professor Tomaso Montanari, pur essendo giovane e molto di sinistra potrebbe essere scambiato per uno snob parruccone che odia le masse ed ha un’ a visione elitaria della cultura e dell’arte.

Ora, come dicevano i saggi di una volta, la verità sta (o dovrebbe stare) nel mezzo, per cui valorizzazione e tutela dovrebbero procedere di pari passo e nel caso specifico delle mostre, qualità scientifica e successo di pubblico possono benissimo coesistere, come è accaduto a Bologna in due belle esposizioni: *Revolutija. Da Chagall a Malevich, da Repin a Kandinsky*, tenutasi presso il Museo d’Arte Moderna di Bologna dal 12 dicembre 2017 al 13 gennaio del 2018 e *La mostra sospesa. Orozco, Rivera, Siqueiros* tenutasi a Palazzo Fava dal 19 ottobre 2017 al 18 febbraio del 2018. Ed entrambe, pur trattando argomenti molto diversi tra loro, potrebbero recare come sottotitolo quello delle “rivoluzione tradite”: ovviamente la “rivoluzione d’ottobre” nel primo caso, quella cilena di Allende nel secondo.

Infatti la mostra di Palazzo Fava riprende nelle linee essenziali quella dal titolo *Orozco, Rivera, Siqueiros. Pintura mexicana* che doveva inaugurarsi presso il Museo Nacional di Bellas Artes di Santiago del Cile il 13 settembre del 1973, cioè due giorni dopo il terribile colpo di stato di Augusto Pinochet che di fatto rese impossibile l’apertura della mostra stessa. Fu quello un evento che ebbe un’enorme eco anche in Italia, non solo nell’immediato, ma anche negli anni subito a seguire, i cosiddetti “anni di piombo”, come posso testimoniare io stesso, a quel tempo giovane professore di Storia dell’arte moderna presso “La Sapienza” di Roma. Senza voler naturalmente paragonare le mie piccole esperienze personali alle tragedie dei protagonisti cileni

e messicani posso dire di aver vissuto, da docente allora ostinatamente di sinistra e che aveva, sia pure in posizione defilata, “fatto il Sessantotto”, qualche momento di amarezza. Essa derivava soprattutto dal fatto che noi allievi di Giulio Carlo Argan venivamo contestati non dai fascisti, in quei tempi quasi scomparsi, ma dagli “autonomi” che poi si è scoperto essere stati, inutile negarlo, brodo di cultura del terrorismo nascente.

Ora, una mattina, mentre tenevo una visita guidata alla Galleria Borghese, mi sono trovato in tasca un biglietto che recitava più o meno così: «a te brutto maiale, che vai in giro con in tasca il Capitale, prima o poi finisce male». Io ho dato una scorsa al foglietto e cercato di mantenermi impassibile, finché uno studente “gruppettaro”, ma buontempone e figlio di papà, forse deluso per la mia mancata reazione, mi si è avvicinato dicendo che la poesiola l’aveva scritta lui per farmi uno scherzo. Questo tanto per dire del clima di allora anche da noi. Clima che l’esposizione, nella parte documentaria, in qualche modo rievoca, con le vecchie foto in bianco e nero, le pagine dattiloscritte e corrette a penna, i ritagli ingialliti dei giornali.

Ma venendo alla parte che più ci deve interessare, cioè quella dei dipinti, il primo merito di questa mostra credo sia quello di avere fatto toccare con mano le profonde differenze esistenti tra i tre grandi muralisti messicani, troppo spesso considerati da noi come un’entità quasi unica. Tutti e tre certo su posizioni che oggi definiremmo di estrema sinistra ma anche questo in maniera molto articolata. Più defilata e critica quella di Orozco; al contrario estremamente impegnata quella di Siqueiros, coinvolto tra l’altro in un fallito attentato a Trockij nel 1940, mentre è noto come fu proprio Diego Rivera ad aiutare il rivoluzionario russo a rifugiarsi in Messico nel 1937 e fu Frida Kahlo ad ospitarlo per un breve periodo nella propria abitazione di Coyoacán.

Differenze che poi troviamo anche nello specifico della loro pittura, e a questo proposito niente potrebbe essere più illuminante del confronto tra l’autoritratto che Orozco si è dedicato nel 1946 (fig.1) e il ritratto del pittore che Siqueiros ha eseguito un anno più tardi (fig.2). Il primo si ritrae in una posa molto ravvicinata, tutta concentrata sul volto fiero e inquieto, con gli occhi che per quanto nascosti sotto lenti spessissime riescono egualmente a “bucare” la tela e dipinge per campiture larghe e masse avvolgenti con la sua solita tavolozza impostata sui bruni, sui grigi, sui rosa carne e appena ravvivata da qualche squarcio di bianco. Il secondo inserisce il collega al centro di un vorticoso turbino di forme e colori, quasi sperduto sulla sua poltrona, ritratto a figura intera, col braccio sinistro monco (in seguito ad un incidente giovanile con la polvere da sparo) impietosamente messo in evidenza; lo sguardo sempre fiero sì ma come abbacinato da quelle sagome bianche che incombono su di lui.

Di Josè Clemente Orozco (Zapotlán 1893-Città del Messico 1949) la mostra espone alcune drammatiche tele che partono dal 1925-28, prima cioè del suo viaggio negli Stati Uniti proprio di quest’ultimo anno: *Il morto*; *Il combattimento*; *Il bambino morto*. Tre opere giocate sui neri,

sui bruni, sugli ocra, con pochi bagliori di bianco o blu intenso, dolenti come un requiem funebre e profondamente legati alla cultura e religiosità latino americana. Giunto negli U.S.A. la sua tavolozza si schiarisce appena; i soggetti sono meno drammatici, vedute urbane, ponti, edifici in costruzione, come ne *Il marciapiede* proprio del '28, o ancora gente che passeggia frettolosamente avvolta in pesanti cappotti come nel bellissimo *L'inverno* del 1932. Il successivo (e unico) viaggio in Europa influenzerà molto l'artista negli anni avvenire, come dimostrano alcune tele espressioniste e satiriche degli anni '40: *Pomata e profumo*; *Don Juan Tenorio*; *Piccola nazione*; *El gran pato* (fig.3). Ma nello stesso tempo egli non abbandona i temi drammatici e cruenti delle origini, anche se la pennellata è ora più impastata e veloce e la sua tavolozza più chiara, già da *Colline messicane* del '30 e *Marcia zapatista* dell'anno successivo fino a *Cabaret popolare* del '42, *Martirio di Santo Stefano* del '43, *Rissa in un cabaret* del '44 (fig.4), tanto per fare qualche esempio.

Venendo a David Alfaro Siqueiros (Camargo 1896-Cuernavaca 1974), l'aggettivo che meglio può definire la sua personalità e la sua arte è quello di "esplosiva". Quanto al primo aspetto il pittore ha partecipato (anche militarmente) alla Rivoluzione messicana ed alla Guerra Civile spagnola. Stalinista convinto e polemista indefesso, è stato anche arrestato più volte per motivi politici.; fervente stalinista; polemista indefesso. Mentre la sua arte è esplosiva sia in relazione alla potenza della forza espressiva, sia per le tecniche sperimentali da lui usate. Le opere presenti in questa mostra, tranne *Esplosione in città* del 1935, che già contiene comunque molte delle caratteristiche peculiari della sua produzione successiva, appartengono quasi tutte al periodo 1946-48. Esse ci colpiscono innanzi tutto perché i soggetti rappresentati sono un puro pretesto per il dispiegarsi di un gesto pittorico poderoso e avvolgente. Così, si tratti di *Tre Zucche*, del *Nudo di donna* (fig.5) visto di schiena, di un *Paesaggio roccioso* (fig.6), i confini tra figurativo e astratto sono molto labili, anche se i riferimenti realistici sono sempre presenti, come nel dipinto appena citato, tutto grumi di ocra, di grigi, di neri e di blu, o nel potente *Maclovio Herrera* raffigurato morente su un cavallo bianco che spicca contro un fondo scurissimo (fig.7); o ancora in *Canyon*, pura gestualità e che ci fa ben capire il senso dell'*Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Techniques* tenuto da Siqueiros già nel 1936 a New York e che ebbe fra i suoi allievi Jackson Pollock. Due vigorosi studi per murales di un ventennio successivo chiudono la parte dedicata al nostro artista e cioè un *Zapata* che quasi ci viene incontro su un cavallo lanciato al galoppo e un gruppo di rivoluzionari anch'essi tutti protesi verso di noi nel primo bozzetto per *Chapultec*.

Quanto a Diego Rivera (Guanajuato-Città del Messico 1957), l'esposizione presenta 5 tele cubiste dipinte a Parigi tra il 1916 e il '17 e che mostrano come la sua adesione a questo movimento artistico sia stata molto personale, caratterizzata com'è da una pittura per campiture larghe e colori vivaci che lo distinguono dal cubismo "ortodosso" di Picasso o Braque. In *Frutta*,

anch'esso del '17, Rivera inizia a recuperare le sue origini figurative, rivolgendosi a Cézanne pur in una evidente semplificazione delle forme. Semplificazione che ritroviamo, oltre un decennio dopo, nel delizioso *Pico e Iniesta* del '28 (fig.8) o in *Contadino che porta un tacchino* del '44, il più vicino al Diego muralista che noi conosciamo meglio. Ma in mostra vi sono anche due belle litografie degli anni '30 con scene di mercato popolare e soprattutto lo splendido ritratto a matita di Maria Asùnsiolo, del 1948, che non ha niente da invidiare, per la purezza e nettezza del segno grafico, al miglior Picasso.

Per concludere, questa di Palazzo Fava è un'esposizione ricca e articolata, che ricostruisce attraverso dipinti e testimonianze uno spaccato di vita, arte e storia che noi "anziani" abbiamo conosciuto di persona e su cui è bene che i giovani siano adeguatamente informati. Ed è stato sicuramente opportuno che essa si sia svolta in contemporanea con quella, prima citata di *Revolutija*, che tratta di argomenti geograficamente molto lontani, ma cronologicamente, politicamente e in parte anche esteticamente assai vicini e che mi inducono a qualche osservazione preliminare.

La prima delle quali è che la teoria del cosiddetto "realismo socialista", diventata soffocantemente egemone nella Russia staliniana, sia stata un colossale fraintendimento, per non dire tradimento, dell'essenza stessa del pensiero marxiano relativo al concetto dell'arte come "rispecchiamento" della realtà sociale. Infatti, una volta accettato il principio che le categorie di sociale ed estetico non vadano considerate come qualcosa di separato o incommensurabile, va pure precisato che esse non sono meccanicamente derivanti l'una dall'altra, ma piuttosto reciprocamente interconnesse. E una volta che si sia riconosciuto il carattere non autonomo e astratto dell'opera d'arte resterà però da analizzare in concreto attraverso quale codice semantico essa è stata realizzata e quali sono le sue specifiche qualità estetiche. In Italia, uno dei primi, e secondo me più riusciti, tentativi di sottrarre l'estetica di tendenza marxista dalla sudditanza alle teorie del 'realismo socialista' si deve a Galvano della Volpe, che ebbe il merito di dimostrare come si potesse essere fini e acuti indagatori delle forme, degli stili, dei linguaggi artistici colti nel loro specifico valore poetico senza per questo dover rinunciare al postulato teorico del rapporto *struttura-sovrastuttura*, cioè dell'influenza che i fattori sociali determinano su quelli estetici.

Valga per tutti, a mo' di esempio, questo breve passaggio della *Critica del gusto* dove, con quel suo stile denso e inimitabile pieno di parentesi, trattini e virgolettati, a proposito dei *Promessi Sposi*, egli ritiene del tutto ingiustificabile la «condanna passionale - pronunciata da un noto romanziere borghese¹ - del realismo cattolico di un Manzoni (di cui ad es. si sottolinea con unilaterale ed astratto compiacimento-nel suo famoso passo sul primo incontro di Egidio con la

¹ Così egli definisce, con un linguaggio tipico da guerra fredda, Alberto Moravia.

monaca di Monza - la seguente caratterizzazione del contegno del seduttore, che sarebbe mera rappresentazione di “sadismo” e di “lussuria profanatoria”: «[...] *allettato anzi che atterrito dai pericoli e dall’empietà dell’impresa*, un giorno osò rivolgerle il discorso» e si sorvola nientemeno su la “sventurata” in “la sventurata rispose”, culmine poetico di tutto il passo come ad un tempo culmine di giudizio etico-religioso, cattolico)». ² Osservazione a mio parere assolutamente pertinente perché dimostra come qualsiasi altra parola Manzoni avesse qui usato: “sciagurata”, “disgraziata”, “ninfomane”, quel “culmine poetico” sarebbe miseramente crollato. E viene dimostrato, al contempo, come l’artisticità di un brano letterario, musicale, pittorico non abbia nulla di misterioso o ineffabile ma risponda anche a precisi criteri tecnico-semantiche e comunicativi.

In tempi a noi più vicini, due autori tra loro lontanissimi se non opposti, come Brecht e Montale raggiungono entrambi il loro culmine poetico introducendo semplicemente nei loro versi un *non* quando meno te lo aspetti. Ecco Montale: «codesto solo oggi possiamo dirti/ciò che **non** siamo, ciò che **non** vogliamo». Abbiamo qui, come osserva ancora della Volpe la «perdita della certezza del reale e di ogni fede, l’aridità del puro esistere, la stessa natura decomposta in allusioni, intellettuali, ironiche, e quindi un pathos secco e gelido eppur sottilmente “straziante” testimonianza di una poesia “autentica *patita*” della crisi». ³ Circa un decennio dopo, in pieno “terrore e miseria del terzo Reich” Brecht esprime come meglio non si potrebbe il senso di smarrimento ed angoscia di fronte al possibile tradimento di tutti contro tutti in *Questo mi dissero*: «Se incontri i tuoi genitori nella città di Amburgo o altrove/passagli accanto da estraneo/volta l’angolo, **non** conoscerli [...] **non** mostrare, oh **non** mostrare il tuo viso/ma invece cancella le tracce!». ⁴

Venendo al campo delle arti figurative e concentrandoci ora su due opere dal più evidente messaggio politico, iniziamo con la celeberrima *Morte di Marat* di Jacques Louis David che, come lucidamente osserva G. C. Argan: «non commenta il fatto, lo presenta; produce la testimonianza delle cose. Marat nella tinozza: la forza di volontà del tribuno, che vinceva la sofferenza fisica per servire il popolo. La cassa che fa da tavolino: la povertà, dunque l’integrità del tribuno. Le pagine scritte: gli atti dell’amore dell’eroe verso i concittadini e il tradimento dell’assassina. L’arma della rivoluzione, la penna, l’arma della reazione...E giungiamo così a

² G. della Volpe, *Critica del gusto* (1960), ora in *Opere*, vol. VI, Roma 1973, p.12.

³ *Ibidem*, cit., p. 59. I versi di Montale sono tratti, come è noto dalla raccolta *Ossi di seppia*, edita per la prima volta a Torino nel 1925.

⁴ In *Poesie e canzoni*, Torino 1961, p. 64. Per *Terrore e miseria del Terzo Reich*, (1939) si veda *Tutto il teatro*, I, Torino 1960, p. 565 e sgg.

quella che è la grande novità di David: non è storico il quadro, è storico il pittore che lo dipinge, l'osservatore che lo capisce. Non è dunque eccessivo affermare che la *Morte di Marat*, dipinto nel momento cruciale della rivoluzione francese, è il solo quadro che si possa chiamare veramente rivoluzionario, che abbia operato nella storia della pittura una rivoluzione simile a quella che si era compiuta o si stava compiendo nell'ordine sociale e politico».⁵

E se si deve trovare un dipinto simile nel XX secolo, non dal punto di vista della forma e dello stile ma dal punto di vista del valore ideologico assoluto non si può non pensare a *Guernica* (1937) di Pablo Picasso, ora al Centro de Arte Reina Sofia di Madrid: qui, seguendo un percorso inverso a quello di David, si può dire che la storia ridiventa cronaca, perché l'evento tragico della distruzione di un'intera città è narrato in bianco e nero, come una qualsiasi pagina di un quotidiano o un qualsiasi *flash* di un'agenzia di stampa, tanto più atroce e terribile quanto più dimesso e antiretorico è il modo in cui ci viene rappresentato.⁶ La sofferenza della popolazione civile è nella logica brutale di ogni guerra ma lo è ancor più nelle guerre contemporanee per cui il quadro di Picasso è di un'attualità assolutamente sconvolgente, potrebbe benissimo intitolarsi "Pyongyang" (completamente rasa al suolo dagli americani durante la guerra di Corea anche se non se ne parla più) o "Beirut", "Mosul" o "Aleppo" e nessuno potrebbe stupirsene.

Per quel che riguarda i tempi più recenti, sono a mio avviso le tele "tagliate" di Lucio Fontana le più autentiche "patite della crisi" dei nostri giorni. Il grande artista, infatti, porta alle estreme conseguenze tutta l'arte gestuale, che come abbiamo visto aveva in Orozco un suo antesignano, perché il taglio della tela ne costituisce il gesto estremo e definitivo. Ma, paradossalmente, non vi è nulla di istintivo o casuale, insomma di pollockiano, in esso. È un gesto ponderato, che vuole restituire alla superficie mutilata una sua virgineale e classica bellezza. È, in qualche misura, una negazione della negazione. Perfetto pendant e insieme perfetto opposto, e così torniamo finalmente in Russia, delle opere suprematiste di Malevich. Quest'ultimo infatti non mutila, aggiunge; non distrugge, crea: e la sua opera più assoluta, mistica e definitiva, *Il quadrato bianco su fondo bianco* (nelle sue varie versioni) ci riporta indietro fino al Beato Angelico, così come i "tagli" di Fontana, prima di diventare speculazione di mercato, ci riportano al Brunelleschi. D'altra parte niente come la vicenda umana ed artistica di Malevich, il più rivoluzionario dei pittori russi del Novecento, prima incoraggiato e apprezzato, poi ostacolato e infine arrestato, sia pure per un breve periodo, sono la

⁵ G. C. Argan, *Da Hogarth a Picasso*, Milano 1983, pp. 189-190.

⁶ Cfr. di chi scrive, *Arte come fatica di mente. Da Leonardo al Novecento*, Roma 2012, p. 125.

testimonianza più tragica ed evidente del “tradimento della rivoluzione” che la mostra bolognese illustra alla perfezione. Essa si snoda all’incirca lungo trent’anni, dal 1905 al 1935, tra i più drammatici per la Russia e per l’Europa intera, fatti di speranze, illusioni, crisi, fame, guerre e ancora progetti, opere d’arte straordinarie fino ad una progressiva, grigia, inesorabile e spietata “normalizzazione” di ogni velleità rivoluzionaria.

Come scrive Evgenia Petrova nel bel Catalogo che accompagna la mostra: «Alla metà del primo decennio del Novecento, quando si compì la prima Rivoluzione in Russia (1905), i futuri artefici delle correnti estremiste erano ancora alla ricerca della propria forma di espressione degli stravolgimenti che si stavano avvicinando. D’altronde i “vecchi” Il’ja Repin (1844-1930) e Valentin Serov (1865-1911), leader del realismo, intervennero in modo coraggioso ed aperto in difesa delle trasformazioni rivoluzionarie nel Paese, dipingendo *17 ottobre 1905* il primo, e *Soldatini, bravi ragazzi, dov’è ora la vostra gloria?* il secondo. Anche alla metà degli anni dieci del Novecento, quando si compì la Rivoluzione d’Ottobre del ’17, l’eco diretto su quanto accaduto non era legato all’opera degli artisti dell’avanguardia che, però, allora occupavano già un posto stabile sulla scena artistica. *Bruciano le aquile* di Aleksandr Vachrameev (1874-1926), sia per il soggetto che per la data esprime gli stravolgimenti sociale che avevano toccato il Paese; sebbene anche questo quadro, come le opere di Repin e Serov, sia eseguito con uno spirito figurativo del tutto tradizionale».⁷

In particolare, i dipinti di Repin e Vachrameev risentono dell’influenza della pittura francese di fine Ottocento, sia pure rivisitata in chiave russa, con pennellate rapide e sempre più sfumate verso lo sfondo, mentre quello di Serov è fulminante nell’asciuttezza della descrizione della carica della cavalleria sulla folla inerme. Dello stesso pittore è anche presente in mostra il bellissimo *Ritratto di Ida Rubinstein* del 1910 (fig.9), dove la celebre ballerina compare completamente nuda, arcaica e flessuosa come un rilievo assiro (secondo la definizione dello stesso autore). Altro splendido ritratto in esposizione è quello che Natan Altman (1889-1970) ha dedicato nel 1915 ad Anna Achmatova, altera, ossuta e sognante e insieme e nello stesso tempo delicata e tagliente come un prisma di cristallo.

Ma non è su un’analisi dettagliata di tutti i dipinti in mostra che, anche per motivi di spazio, voglio ora soffermarmi, quanto sullo sviluppo artistico e sul destino umano (a volte tragico) di quei pittori che per scelta o per necessità hanno finito per rimanere per tutta la loro vita nell’Unione Sovietica, tralasciando appunto chi, da Chagall a Maljavin, da Grigorev a Larionov alla Gončarova ha invece scelto la via dell’abbandono della madre patria. Inizierò da Boris Kustodiev (1878-1927), divenuto celebre per le sue scene di provincia e le sue immagini nostalgiche di una piccola borghesia e di una classe di mercanti in via di estinzione, dipinte con

⁷ E. Petrova, *Revolutija*, Catalogo della mostra, Milano 2017, p. 13.

un senso pastoso del colore e un gusto per le forme rotonde e l'esaltazione di una bellezza muliebre quasi rubensiana, nonostante il pittore visse gli ultimi quindici anni della sua vita su una sedia a rotella in seguito ad una grave forma di tetraplegia.

Ed ecco allora *La moglie del mercante* e ancor di più il voluttuoso *Moglie del mercante che prende il tè*, con la coloratissima natura morta in primo piano che quasi gareggia con la turgida bellezza della giovane donna protagonista del dipinto, con la ricchezza del suo vestito, con i gustosi dettagli (il samovar, il gatto quasi più goloso della padrona, la città di Astrahan sullo sfondo) che completano l'opera. Ma il registro cambia completamente nel *Bolscevico* del 1920 (fig.10), ovviamente sfuggito alle autorità, che è, per dirla con la Petrova, «una metafora brutale della forza minacciosa e rozza che ha preso il sopravvento nel Paese» e costituisce il lato privato e segreto di questo artista. Di un rapporto ambivalente e conflittuale con il potere si può parlare, in modo anche più esplicito, per Pavel Filonov (1882/83-1941). Amico di Majakovskij ed inizialmente attivo partecipe della Rivoluzione bolscevica egli fu ben presto emarginato e ridotto in miseria, anche perché si rifiutò ostinatamente di scendere a compromessi e tradire quella che egli riteneva fosse la sua missione artistica e morì letteralmente di fame durante l'assedio nazista di Leningrado il 3 dicembre del 1941. Inizialmente attratto dal cubismo, anche se già nel 1912, fondando il "realismo analitico", si proclamava "anticubista", Filonov esegue in quegli stessi anni opere dalla forte impronta satirica ed espressionistica, curiosamente vicine, pur nella loro totale indipendenza, a quelle di Orozco, come *Il banchetto dei re*, mentre ne *La guerra germanica*, cui egli stesso aveva partecipato, sa rendere come pochi l'angoscia di un'umanità frantumata in schegge visive che si ricompongono come in un inquietante caleidoscopio. Il registro cambia poco dopo (1914-15) in *Fiori della fioritura universale*, dove l'autore abbandona i toni tragici e sembra finalmente aprirsi alla speranza di un futuro radioso, migliore. In mostra vi è poi un salto di una ventina d'anni con due autentici capolavori che testimoniano tra l'altro l'ostinazione di Filonov a non scendere mai a compromessi. Si tratta infatti di due commissioni ufficiali che gli amici erano riusciti a procurargli ma che vennero ovviamente rifiutati per come furono interpretati dall'artista. Infatti sia ne *L'officina dei trattori della fabbrica Putilovo* che ne *Stakanoviste della fabbrica Alba Rossa* del 1931 vi è un'analisi spietata, quasi dolente e certo priva di ogni enfasi della vita di fabbrica, dove gli strumenti (pezzi meccanici, ruote, ingranaggi, macchine da cucire) sono trattati con la stessa asettica precisione dei volti degli uomini e delle donne impegnati in un lavoro alienante. Niente di più lontano, insomma, dalla goffa e volgare retorica dei muscolosi operai di Kuzma Petrov-Vodkin o dei giovani membri del komsol militarizzato, ridicole marionette, di Aleksandr Samochalov, o ancora nelle statue grondanti del peggiore "realismo socialista" della premiatissima Vera Muchina, come *L'operaio e la kolkhoziana* del 1936. Ma è nel *Ritratto di Stalin* (fig.11), dello stesso anno, che Filonov dimostra tutta la sua allergia alla retorica di regime: il lavoro doveva infatti servire a togliere

l'artista dalla miseria, ma non ostante che il dittatore appaia decisamente più giovane, il suo volto astuto, freddo e crudele che campeggia su di un anonimo sfondo grigio è quanto di più lontano da quello che i committenti desideravano.

Destino ancora più tragico fu quello di Aleksandr Drevin (1889-1938), arrestato durante le purghe staliniane nel gennaio del 1938, fucilato vicino Mosca un mese più tardi e riabilitato alla memoria nel 1957. E certo a rivedere con gli occhi di oggi la sua pittura sfuggono i motivi di tanto accanimento (anche se naturalmente nulla può giustificare un omicidio di stato) e tanto meno la generica accusa di “formalismo” riservata alla sua produzione. Forse furono proprio l'assoluta mancanza di ogni retorica, l'ostinata rappresentazione di donne meste e dolenti come le tre protagoniste della bellissima *Cena* del 1915 esposta a Bologna, triste metafora della Russia del suo tempo, a determinare la sua condanna.

Naturalmente non tutti gli artisti che non erano in linea con le direttive del regime subirono queste tipo di persecuzioni, ma rimane indubbio che «la libertà e la varietà che erano state dominanti nell'arte russa dall'inizio del Novecento e nei primi anni venti vennero definitivamente cancellate verso il 1932. Le opere d'arte, comprese quelle di letteratura, musica, teatro, venivano sottoposte a severissima censura. Tutto ciò che non corrispondeva ai principi del realismo socialista non aveva diritto di essere presentato ufficialmente a spettatori, lettori, ascoltatori. Nascoste in famiglia, nei fondi dei musei, in alcune collezioni private, le opere di molti pittori, scrittori e poeti che avevano lavorato con entusiasmo negli anni 1910-30 sono state aperte al pubblico soltanto in tempi recenti (negli anni ottanta). E allora è risultato del tutto evidente che i sogni di un futuro migliore, non soltanto nel proprio Paese ma anche nel mondo, della fioritura mondiale in cui avevano creduto ciecamente molti pittori e molti scrittori, si erano rivelati un miraggio, un mito».⁸

Il caso più emblematico in questo senso è quello di Kazimir Malevich (1879-1935), cui giustamente la mostra dedica ampio spazio. Si comincia col *Ritratto perfezionato di Ivan Kljum* del 1913, ancora debitore nei confronti di Braque, Picasso, e Léger ma nel quale sono già contenute in nuce alcuni degli elementi fondamentali del Suprematismo, il movimento fondato dallo stesso Malevich appena più tardi e che ritroviamo nella *Composizione con la Gioconda* dell'anno successivo: qui il tema delle figure geometriche primarie, rettangoli, quadrati, triangoli, ancora si intreccia con suggestioni “francesizzanti” come la chiave di violino o il collage della Gioconda, ma acquista sempre maggior peso. Esso diventa finalmente esclusivo, a partire dal 1915, nella celebre serie dei *Quadrati e dei Cerchi, rossi, neri, bianchi*, sempre su sfondo bianco. «Disegnate nei vostri studi un quadrato rosso come simbolo della Rivoluzione» scriveva il nostro artista proprio nel '15. Ma sarebbe molto errato definire “astratta” la sua

⁸ Ibidem, p. 30.

pittura, ch , al contrario,   estremamente concreta. Certo, per comprenderla, bisogna distinguere tra realismo e figurazione. E infatti l'arte di Malevich non   "realistica" nel senso di una riproduzione mimetica e fotografica della realt , ma   "figurativa", perch , specie a partire dalla fine degli anni '20 e in quella fase che egli stesso definiva "supronaturalista" i suoi quadri sono pieni di figure. Figure, perch , che mirano a cogliere l'essenza stessa dell'umanit  filtrata nella sua purezza assoluta e che per questo io ho prima paragonato a quell'altro capolavoro assoluto che sono gli affreschi del Beato Angelico nel Convento di S. Marco a Firenze. E che capolavori indiscutibili, e indiscutibilmente rivoluzionari, come *Casa rossa*, *Presentimento complesso*, *Cavalleria rossa*, tutti del '32 possano essere stati cambiati dalle autorit  sovietiche come opere formalistiche e decadenti   innanzi tutto una grave offesa alla nostra intelligenza prima ancora che ad ogni principio estetico.

CORREDO ICONOGRAFICO



Fig. 1. Orozco, *Autoritratto*



Fig. 2. Siqueiros, *Ritratto di Orozco*



Fig. 3. Orozco, *El gran pato*



Fig. 4. Orozco, *Rissa in un cabaret*

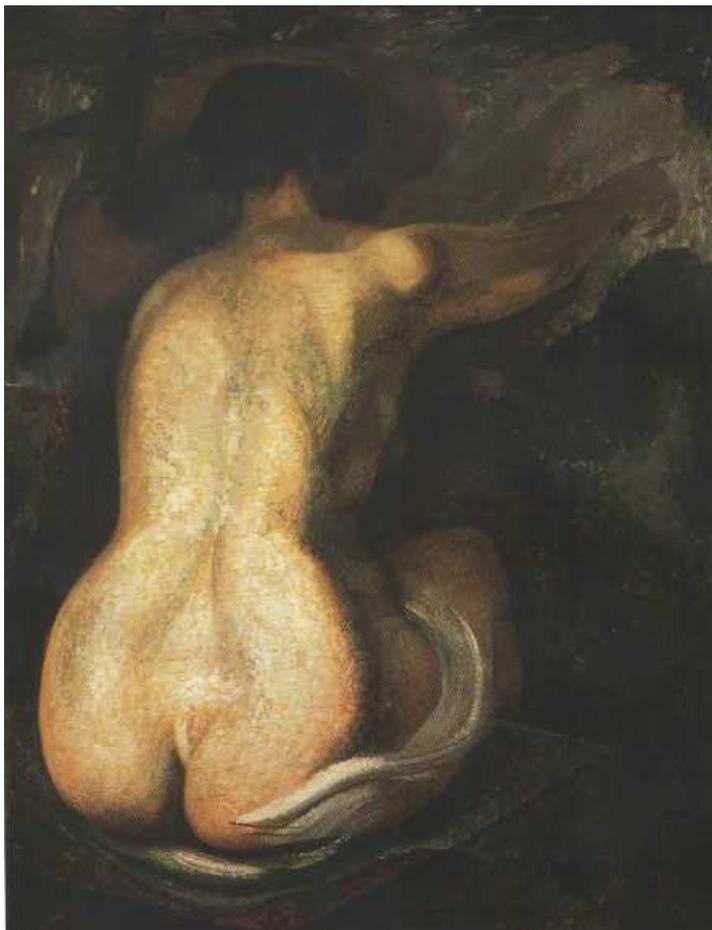


Fig. 5. Siqueiros, *Nudo di donna*



Fig. 6. Idem, *Paesaggio roccioso*



Fig. 7. Idem, *Maclovio Herrera*

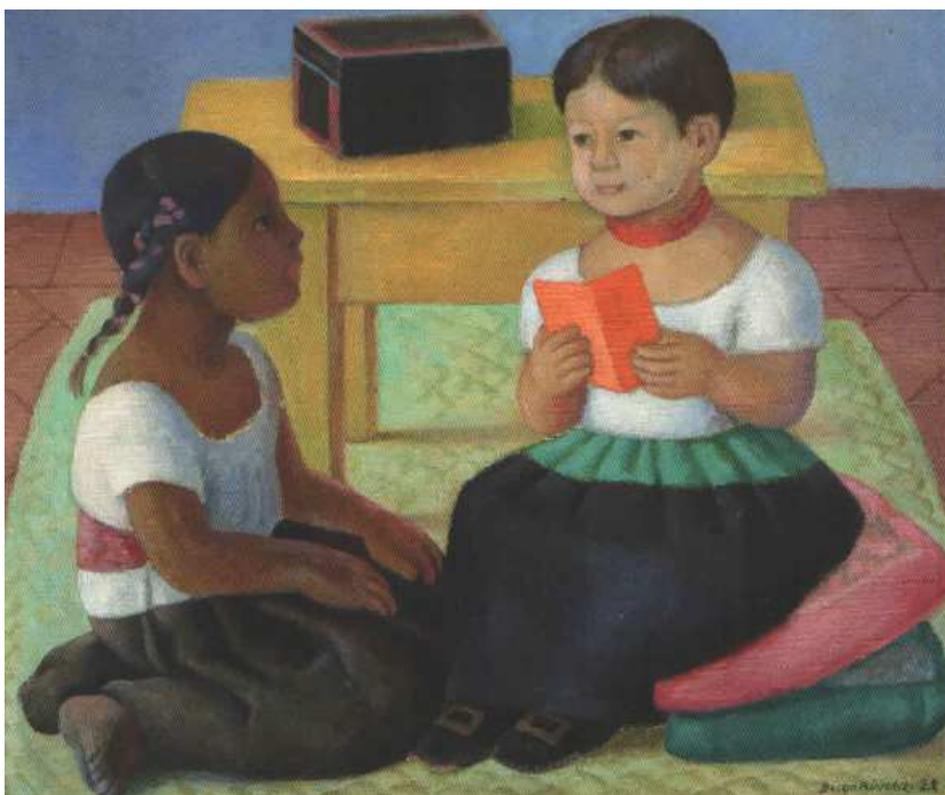


Fig. 8. Rivera, *Pico e Iniesta*

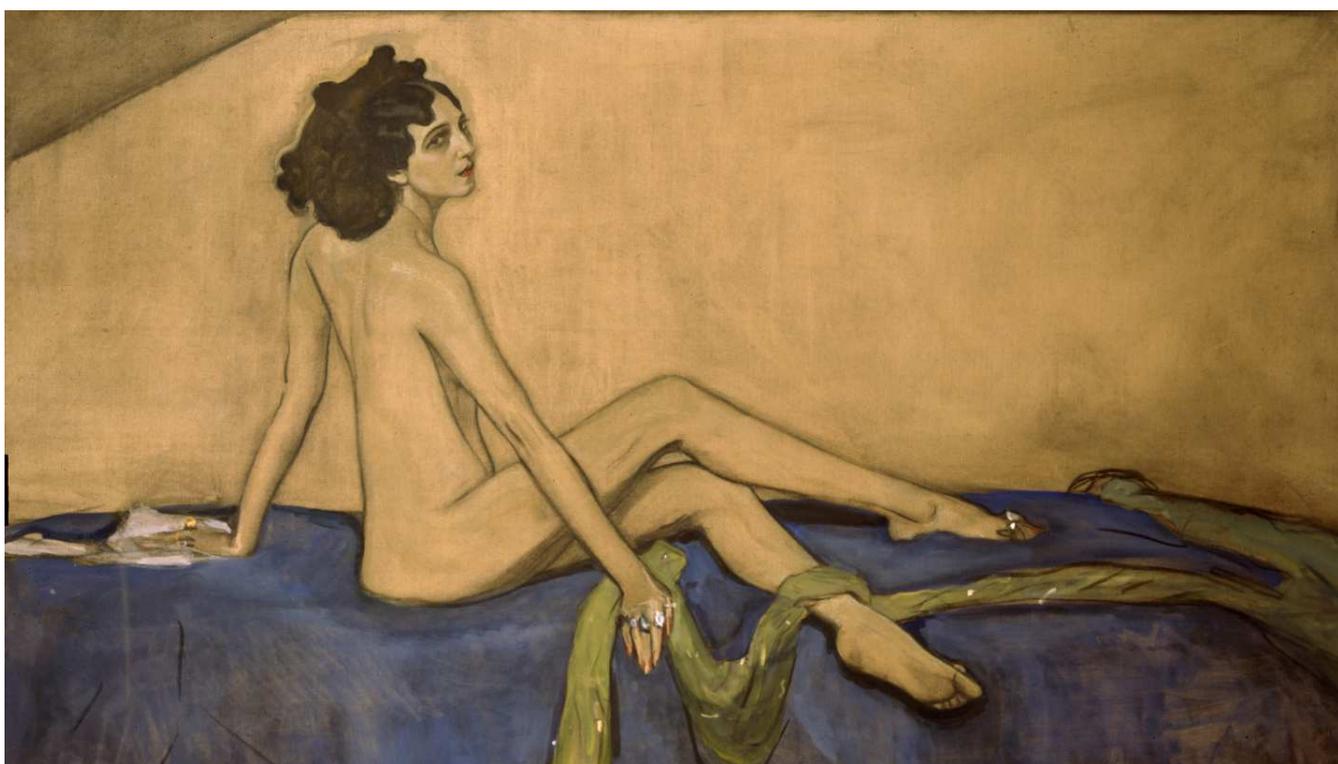


Fig. 9. Serov, *Ritratto di Ida Rubinstein*



Fig. 10, Kustodiev, *Bolscevico*

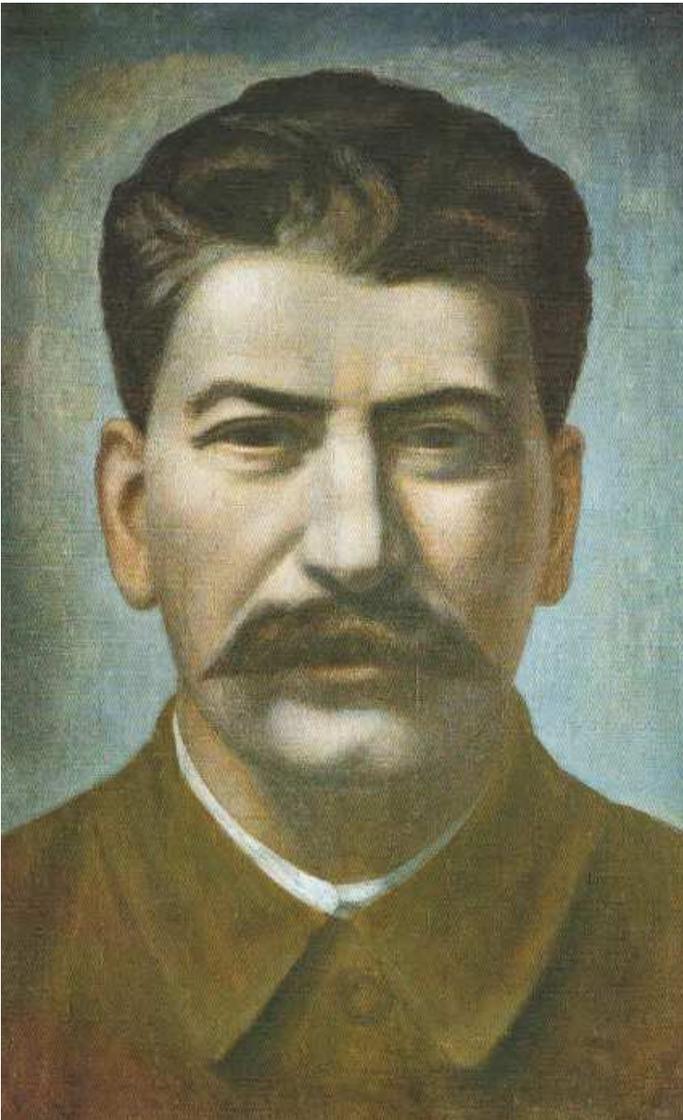


Fig. 11. Filonov, *Ritratto di Stalin*

Muralismo in Sardegna

Luigi Agus

Accademia di Belle Arti di Palermo

In una Italia scossa da profonde tensioni rivendicative studentesche, da una parte, e dall'inizio della cosiddetta "strategia della tensione" dall'altra, la Sardegna, tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo, viveva una stagione di relativo benessere e crescita economica, determinata, tuttavia, da decisioni centraliste, che mutarono per sempre e in modo radicale gli assi portanti dell'economia isolana.

Dopo l'eradicazione definitiva della malaria nel 1946, il terribile morbo che per secoli impedì la mobilità interna da sud a nord e viceversa a causa dell'insalubrità degli stagni a nord del Campidano, si pensò quasi subito ad una rivitalizzazione dell'agricoltura, attuata attraverso l'istituzione dell'ETFAS (Ente di Trasformazione Fondiaria e Agraria della Sardegna) nel 1951, per avviare immediatamente dopo il cosiddetto "piano di Rinascita", che prevedeva l'industrializzazione forzata della Sardegna. Piano che venne attuato a partire dal 1960 con l'istituzione dell'*Assessorato alla Rinascita* da parte della Regione Autonoma della Sardegna, quindi fattivamente dal 1962, con l'approvazione da parte del Parlamento della legge 588/62, con cui vennero poste in essere misure legislative speciali per il finanziamento dell'industrializzazione della Sardegna. Nacquero così i due grandi poli petrolchimici di Porto Torres a nord e Sarroch a sud, a cui seguì un processo più capillare di industrializzazione, culminato nella nascita del polo di Ottana, centro della Sardegna interna, negli anni '70.

L'intento era quello di spostare la popolazione verso le coste e indebolire in tal modo le strutture socioeconomiche agro-pastorali, che per secoli avevano caratterizzato l'isola, ma che erano ritenute la principale causa del banditismo, piaga che si era tentato di debellare fin dall'Ottocento, ma che, nonostante tali iniziative si protrarrà fino alla fine degli anni '90. Del resto, nemmeno la legge De Marzi-Cipolla sui fondi rustici, varata nel 1971 e che portò alla fine delle lotte per il pascolo, fece cessare tale fenomeno, che anzi subì quasi una trasformazione, visto che i criminali si dedicarono quasi esclusivamente ai sequestri di persona, attraverso quella che fu giornalmisticamente definita "Anonima sequestri".

Nel medesimo periodo storico altri due fenomeni investirono la regione: il turismo, con la nascita della "Costa Smeralda" sulla costa nordorientale e lo sviluppo di Alghero su quella nordoccidentale, e la "militarizzazione" di vaste aree, che era già cominciata negli anni '50, quando gli USA individuarono l'isola quale perno del sistema politico-militare dell'alleanza nord-atlantica, prevedendone quindi la trasformazione in una grande area strategica di servizi bellici essenziali. Entrambi i fenomeni, uniti a quello dell'industrializzazione forzata, ebbero

come conseguenza immediata una profonda e forte trasformazione antropologica di vasti strati della popolazione, sia di quella “cittadina”, già modernizzata e più istruita, sia di quella delle campagne, che vedeva una migrazione di massa verso i nuovi centri industriali o quelli turistici, a discapito di vaste aree interne che venivano progressivamente abbandonate o occupate da poligoni militari.¹

Fu in tale clima di perdita repentina dei classici punti di riferimento secolari, che la popolazione, soprattutto quella delle periferie, ossia i centri montani o di pianura rimasti fuori dai grandi progetti di trasformazione, iniziò ad esaltare le peculiarità delle tradizioni comunitarie, identificandole quale fattore identitario principale. In tale ambito percettivo va anche vista la cosiddetta “rivolta di Pratobello”, che pur non potendola indicare quale principale fattore scatenante della stagione del muralismo orgolese, ebbe comunque un ruolo non indifferente, come vedremo. La miccia fu innescata quando le autorità, il 27 maggio del 1969, affissero un avviso sui muri del paese in cui si invitavano i pastori, che operavano nella zona di Pratobello, a trasferire il bestiame altrove perché, per due mesi, quell’area sarebbe stata adibita a poligono di tiro e di addestramento dell’Esercito Italiano. Il 9 giugno successivo 3.500 cittadini di Orgosolo iniziarono la mobilitazione; il 18 dello stesso mese la popolazione del paese si riunì in piazza Patteri in assemblea, decidendo di attuare una forma di protesta nonviolenta, occupando pacificamente la località oggetto di contesa. Insediamento che iniziò il 19 giugno successivo e che provocò, dopo alcuni giorni la ritirata dell’Esercito.² Fatto che fu visto come una prima rivincita verso lo Stato “invasore” e “predone” e che costituì un forte collante per l’intera popolazione, che in tal modo iniziava ad attuare la sua autonoma “rinascita” culturale e identitaria.

In un tale clima sociale, in bilico tra sollecitazioni progressiste e spirito di conservazione, nei tre centri isolani di San Sperate, Orgosolo e Villamar, uno dopo l’altro, si sviluppò il muralismo,³ poi diffusosi in quasi tutta l’Isola, tanto da rappresentare «un evento artistico assolutamente unico sia per la diffusione nel territorio che per le capacità degli autori, l’ampiezza del fenomeno e la sua durata (oltre quarant’anni)».⁴ Un fenomeno, che «insieme a

¹ Girolamo Sotgiu, *Storia della Sardegna dopo l’Unità*, Roma-Bari, 1986.

² Ugo Dessy, *Sardegna: un’isola per i militari*, Padova 1972, p. 104.

³ Per la storiografia e uno sguardo generale sul muralismo in Sardegna, si veda: Riccardo Mannironi, *Arte murale in Sardegna*, Cagliari, 1994; Pietrina Rubanu, Gianfranco Fistrale, *Murales politici della Sardegna*, Bolsena, 1998; Yves Barnoux, *Murales de la Sardaigne*, Paris, 2001; Nanni PES, Ottavio Olita, *San Sperate, all’origine dei murales*, Cagliari, 2006; Riccardo Mannironi, *Il muralismo sardo. Sardinian muralism*, Cagliari, 2009; Francesca Cozzolino, *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*, Parigi, 2017; Giulio Concu, *Murales. L’arte del muralismo in Sardegna*, Nuoro 2018.

⁴ R. Mannironi, cit., p. 20.

quello irlandese [...] è l'unico esempio di muralismo contemporaneo che sopravvive in Europa».⁵ Tale fenomeno, tuttavia, pur potendolo ormai qualificare come “sardo”, vista appunto la sua diffusione capillare nell'isola, fu originato come vedremo da distinti impulsi nei tre centri in cui ebbe origine a partire dal 1968, anche se il primo esempio di questo tipo va riconosciuto senza dubbio nei graffiti della facciata della chiesa di N. S. d'Itria a Orani, realizzati da Costantino Nivola nel marzo del 1958⁶ (fig. 1). Né è possibile del tutto associarlo o ritenerlo in piena continuità, per motivi storici e antropologici, come si è tentato di fare,⁷ al più vasto fenomeno nato ufficialmente in Messico in coincidenza con la mostra organizzata dal pittore Gerardo Murillo, meglio noto come Dr. Alt, presso l'Academia de San Carlos, nel 1910 e sviluppatosi nei decenni successivi ad opera di Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfano Siqueiros, anche oltre i confini del Paese latino-americano.⁸

Il caso sardo, sostanzialmente, va analizzato cominciando dai tre singoli episodi citati (San Sperate, Orgosolo, Villamar), partendo dal presupposto che si tratta di fortunate coincidenze cronologiche e non di un comune movimento culturale unitario isolano;⁹ né troviamo negli episodi sardi quell'idea di superiorità dello spirito costruttivo su quello decorativo e analitico, che è base, per Siqueiros, della realizzazione dell'opera d'arte, in cui «il colore e la linea sono elementi espressivi di second'ordine», mentre «fondamentale [...] è la magnifica struttura geometrica della forma, con la conseguente prospettiva, in modo che, fissando i termini, creino la profondità dell'ambiente»¹⁰. Manca altresì nell'Isola quella spinta propulsiva progressista di stampo rivoluzionario che diede avvio alla stagione messicana o quella più contestatrice della *Street Art* statunitense, nata all'indomani della protesta di Berkeley e sviluppatasi come atto di ribellione contro l'invivibilità della metropoli, attraverso azioni che portassero al superamento del grigiore del calcestruzzo.

Nulla di simile è rintracciabile in Sardegna, dove anzi il senso di pacata ribellione che a volte si aveva verso lo *strangiu* (ossia lo straniero, il forestiero), era attutita da un forte senso di ospitalità, nei confronti di chi era anche identificato quale portatore di progresso e lavoro.

⁵ *Ibidem*

⁶ Ivo Serafino Fenu, *Graffitismo e pittura murale. L'equivoco della decorazione urbana in Sardegna*, in “Cagliari Art Magazine”, 1 luglio 2018 (<http://www.cagliariartmagazine.it/graffitismo-e-pittura-murale/> consultato il 19/08/18 h. 18.00).

⁷ R. Mannironi, cit., p. 36.

⁸ Mario De Micheli, *Siqueiros e il muralismo*, in *Siqueiros. David Alfano Siqueiros e il muralismo messicano*, Firenze 1976, snp. [12-16]; Claudia Mandel, *Muralismo mexicano. Arte público, identidad, memoria colectiva*, in “Escena”, 30 (2007), p. 37-54, p. 41.

⁹ G. Concu, cit., p. 15.

¹⁰ David Alfaro Siqueiros, *Testi*, in *Siqueiros*, cit., snp. [34].

Altrettanto fondamentale fu, a mio avviso, la voglia di riscatto delle popolazioni montane e rurali dai marchi d'infamia loro impressi a seguito delle analisi di Lombroso, ma soprattutto dopo la pubblicazione del volume *La delinquenza in Sardegna* di Alfredo Niceforo nel 1897,¹¹ com'è soprattutto il caso di Orgosolo, centro che paradossalmente viveva in quegli stessi anni e sulla sua pelle la piaga dei sequestri di persona, che quasi pareva convalidare le fallaci teorie razziste dei due studiosi positivisti.

Un clima certamente di molto minore pressione si viveva nella fertile pianura del Campidano, dove nel 1968, quando l'intero mondo occidentale era scosso dalle proteste studentesche, lo scultore e pittore Pinuccio Sciola, coadiuvato da altri artisti, in occasione prima dell'abbondante raccolto di pesche poi per il Corpus Domini,¹² iniziò a dipingere le antiche pareti esterne di *làdiri*, i tipici mattoni di terra cruda con cui sono costruite le case di quella zona della Sardegna, della sua San Sperate, un centro che all'epoca contava circa 5.000 abitanti (oggi ne conta circa 8.300) situato a 22 km dal capoluogo Cagliari. Lentamente il gruppo di artisti «definì un progetto estetico basato sul concetto di funzione pubblica dell'arte e sul coraggioso ideale che si potesse concorrere ai cambiamenti sociali attraverso i murali».¹³

Un progetto che, in qualche misura, da una parte richiamava gli ideali del muralismo messicano, basato su quanto lo stesso Siqueiros scriveva del 1922, quando esprimeva il suo rifiuto a rinchiudere le opere nei musei «dove solo chi ha tempo può andarle a vedere, non certo la gente che lavora», così «se il popolo non può andare a visitare i musei o le esposizioni, allora le esposizioni le faremo nelle strade, nei luoghi di ritrovo degli operai, e strade e ritrovi trasformeremo in musei».¹⁴ Dall'altra ne rifiutava gli accenti più trionfalistici e propagandistici di stampo rivoluzionario come i proclami per sollecitare il passaggio da «un orden decrepito a uno nuevo», in cui «el arte no puede ser más la expresión de satisfacción individual que es hoy, sino que debe aspirar a convertirse en un instrumento de lucha, y de educación para todos»,¹⁵ presenti nel Manifesto Muralista del 1922. In definitiva un ritrovarsi «nella strada e nei luoghi in cui la gente può incontrarsi, cercando di vivere tutte le sensazioni ed emozioni che oggi,

¹¹ Paolo Pulina, *La tesi "razzista" di Lombroso e Niceforo sulla delinquenza sarda*, in "Il Messaggero sardo", XXXIII, 4 (aprile 2001), p. 23.

¹² Marco Ferrai, *Murali, identità e fenomeno della Sardegna. Uno sguardo*, in "Art a Part of Culture", 2 luglio 2014, <https://www.artapartofculture.net/2014/07/02/murali-identita-e-fenomeno-della-sardegna-uno-sguardo/> (consultato il 19/08/18 h. 18.00).

¹³ G. Concu, cit., p. 11

¹⁴ Citato da: M. De Micheli, cit., snp. [14].

¹⁵ *Manifesto del Sindicato Técnico de Pintores, Escultores y Grabadores*, citato da: C. Mandel, cit., p. 44

nell'*habitat* urbano, l'arte ci offre»¹⁶ secondo una idea propria della *Urban Art*, concependo il *paese come museo* aperto e realizzabile da tutti.¹⁷ Più che un disegno politico di lotta rivoluzionaria e di ricerca delle radici etniche, l'esperimento di San Sperate, divenne un progetto collettivo in cui furono coinvolti gli alunni delle scuole e dove «chiunque poteva avere uno spazio da dipingere e poteva esprimersi con la spontaneità degli artisti affermati, senza canoni prefissati».¹⁸ Un progetto i cui orizzonti, tuttavia, furono allargati ben presto grazie agli scambi culturali con gli artisti messicani José Zúñiga, Conrado Dominguez, che operarono proprio a San Sperate, e altri artisti sudamericani «che in quel periodo di grande fermento ideologico giravano per l'Europa e che poi approdarono in Sardegna»,¹⁹ nonché dopo il 1973, anno in cui l'Unesco invitò Sciola a recarsi proprio in Messico, dove conobbe David Alfaro Siqueiros, rapporto che poi si tradusse in un empatico gemellaggio tra il paese sardo e Tepito, storico quartiere di Città del Messico.²⁰

Il centro di San Sperate ha rappresentato e rappresenta un modello di sperimentazione di arte ambientale unico, in cui le decine di artisti che hanno nel tempo utilizzato le pareti delle case del paese come supporto, hanno partecipato alla nascita e allo sviluppo di un *paese-museo-vissuto*, in cui non ci sono accessi, né varchi, ma si è liberi di girare, vedere e partecipare con i suoi abitanti di una realtà urbana pressoché unica, che ha anche fornito le basi per lo sviluppo del muralismo in altri paesi dell'Isola. A questo si aggiunga che, quasi contemporaneamente alla realizzazione dei primi murales, «si formarono gruppi teatrali, gruppi di azione politica e associazioni che condivisero la coraggiosa idea che si potesse stimolare la comunità al cambiamento attraverso l'arte e la cultura».²¹

Un esperimento a cui, nel tempo, parteciparono, oltre lo stesso Pinuccio Sciola che ha lasciato murales importanti alcuni dei quali realizzati in rilievo e in cui prevale la geometrizzazione astratta delle forme, artisti come Antonio Porru, Raffaele Muscas, Ferdinando Medda e Pietrino Ermini, il Gruppo Artistico di Bologna, Angelo Pilloni, Archimede Scarpa, Giovanni Farci, Luciano Lixi, Erik Chevalier, Eurico Meo, Eva Guil e tanti altri. Ognuno di loro, attraverso il suo peculiare linguaggio espressivo, ha affrontato tematiche sociali e ambientali, che pur essendo frutto di una lettura diversificata del medesimo ambiente paesano, risultano per certi versi universali. Così sono le figure umane *scritte* da Sciola attraverso linee di contorno

¹⁶ Angela Sofia DI SIRIO, *Urban Art: l'arte per il riscatto della favelas. Il caso di Vila Brasilândia*, in "Il capitale culturale", X (2014), pp. 839-858, p. 849.

¹⁷ G. Concu, cit., p. 11

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ivi*, pp. 15-16.

²⁰ Giuseppe Marci, *Il cantico delle pietre. Sculture di Sciola ad Assisi*, Cagliari 2005, pp. 76-78.

²¹ G. Concu, cit., p. 78.

nette che delimitano solide geometrie quasi monocromatiche, che si impongono per la loro immobilità come sculture tagliate nella pietra o nel legno e poi tradotte in pittura, per essere collocate sui candidi muri di *làdiri*, coperti da spessi strati di calce (fig.2). Si tratta di un popolo silente, anonimo, che scruta, osserva, partecipa, esattamente come quello dai tempi lunghi e in sintonia con il ciclo delle stagioni che abita il centro agricolo campidanese. Eroi ed eroine, come dee madri e feticci apotropaici di un tempo millenario riassunto nelle figure della tradizione sarda riprese da Raffaele Muscas, con le sue abbondanti figure femminili mollemente adagiate (fig.3) o da Ferdinando Medda e Pietrino Ermini con quello che potremmo definire quasi un arazzo dipinto. Fino alle figure apocalittiche della *Disperazione della Guerra Civile nella ex Jugoslavia* di Giorgio Polo e Gianfranco Pinna (fig.4), quelle mute e *primitive* di Eva Guil, le sagome di Erik Chevalier o le immagini serene e pacate legate alle tradizioni e ad un mai tramontato mito di sardità di Angelo Pilloni (fig.5), Archimede Scarpa a *trompe-l'œil*, di Giovanni Farci (fig.6) e Luciano Lixi, più stilizzate e geometrizzanti.²² Una tradizione che prosegue ancora oggi con il murale realizzato nel luglio 2014 dagli “anonimi” *Manu Invisible e Frode*, raffigurante una grande icona della *Madonna del Perpetuo Soccorso* sulla facciata del cortile interno della Chiesa Redentorista, commissionata dagli stessi Padri Redentoristi²³ (fig.7).

L'esperienza di San Sperate è stata fondamentale come stimolo per la diffusione del muralismo anche in altri centri dell'Isola²⁴, soprattutto per la varietà di soggetti, stilemi e soluzioni espressive presenti nel paese campidanese²⁵. Si tratta di esperienze maturate su due principali scelte linguistiche, da una parte quella più realistica, a *trompe-l'œil*, sperimentata a San Sperate da Pilloni e Scarpa, dall'altra quella più astrattizzante e stilizzata proposta da Muscas, Farci e Lixi. Al primo registro, forse di più facile presa sul pubblico, appartengono i murales realizzati da Angelo Pilloni (Nureci, Tinnura, Cossoine, Fonni e Urzulei), Pina Monne (Dualchi, Macomer, Sennariolo, Semestene, Cheremule, Alà dei Sardi, Orotelli, Bonorva, Ottana, Thiesi, Usini e Sarule), Toni Amos (Burgos, Bono, Esporlatu, Mara, Romana), Gian Battista Loi (Tinnura), Fernando Mussone (Montresta), Mauro Angiargiu (Loceri), Salvatore Falchi (Codrongianos), Pina Deroma (Ozieri) e Debora Diana (Serbariu).²⁶ Al secondo registro appartengono invece quelli dipinti da Giovanni Farci, che aveva operato già a San Sperate,

²² *Ivi*, pp. 79-97.

²³ <http://www.manuinvisible.com/it/news/ora-pro-nobis-ultima-opera-manu-invisible-frode/> (consultato il 19/08/18 h. 18.00)

²⁴ G. Concu, cit., p. 78.

²⁵ Una rassegna aggiornata e completa dei murales sardi può essere consultata al sito web: <http://www.fotosardegna.net/murales.php>, che in questa sede si è utilizzato per quelli non presenti sul volume di G. Concu, cit. (consultato il 19/08/18 h. 18.00)

²⁶ G. Concu, cit., pp. 102-105, 110-111, 114-115, 118-127, 130-135, 156-165, 168-169, 172-176.

Fernando Mussone (Bottida e Muravera), Vittorio Calvi e Francesco Becciu (Bottida) e Antonio Aregoni (Cardedu).²⁷

Per quanto riguarda i temi di entrambi i filoni, in gran parte delle opere vi è una costante predilezione per immagini che richiamano aspetti di vita popolare locale – come gli anziani seduti al sole, le donne sull’uscio in attesa dell’ospite, momenti conviviali, stalle e fienili aperti, interni con personaggi intenti a svolgere i mestieri tradizionali, finti balconi con donne affacciate, maschere tipiche del carnevale barbaricino, scene tratte dalla letteratura sarda, marine popolate da carri e persone in costume tradizionale, la tosatura, ricamatrici e musicanti – altre sono tratte da foto d’epoca riprese in bianco e nero con persone che le guardano o le mostrano, altre infine ritraggono episodi della storia locale (come sono i murales di Burgos e Alà dei Sardi) o riti sacri, soprattutto processioni e stendardi portati da cavalieri, come quelli di Fonni (fig. 8), Nulvi o Cossoine.

Pur in parte dipendente dall’esempio di San Sperate, il caso di Orgosolo, centro montano della Barbagia a circa 20 km da Nuoro, è da considerarsi distinto, sia per le modalità espressive scelte, sia per la sua genesi. L’attività muralistica a Orgosolo prese infatti avvio nel 1969, ossia in coincidenza con i fatti di Pratobello, attraverso l’intervento del gruppo milanese *Dioniso*, composto da giovani di varia provenienza e guidato dal lucchese Giancarlo Celli, che lo fondò nel 1965, dandogli una impronta libertaria e anarchica. Il murale che il gruppo realizzò su una parete al centro del paese lungo l’attuale Corso Repubblica, allora Via Vittorio Emanuele, di lato a una rivendita di giornali, rappresentava una cartina dell’Italia con un grande punto interrogativo al posto della Sardegna e un’Italia simbolica raffigurata da una donna con in testa un alto cilindro a stelle e strisce per sottolineare l’influenza esercitata dagli Stati Uniti d’America²⁸ (fig. 9).

Fu quella una esperienza praticamente senza seguito. Bisognerà attendere infatti il 1975, quando in occasione del trentennale della Resistenza e Liberazione, fra gli insegnanti della locale scuola media, nacque l’idea di celebrare l’evento attraverso disegni e manifesti sull’argomento e altri d’attualità (come la Guerra in Vietnam) da affiggere a scuola e sui muri del paese. Anima dell’iniziativa fu il senese Francesco del Casino, professore di educazione artistica originario di Siena stabilitosi nel paese già diversi anni prima, che propose di sostituire i manifesti con dipinti

²⁷ *Ivi*, pp. 100-101, 112-113, 170-171.

²⁸ G. A. Piredda, *I murales di Orgosolo*, Olbia 1990, p. 30; G. Usai, *I murales di Orgosolo*, S.l. 2016, pp. 3-4 (https://issuu.com/gianniusai/docs/i_murales_di_organolo, consultato il 12/08/2018, h. 19.22); <http://www.comune.orgosolo.nu.it/index.php/i-murales/16-i-primi-murales-ad-orgosolo>, (consultato il 12/08/18 h. 16.00)

realizzati direttamente sui muri²⁹ del paese con figurazioni che riprendevano gli stilemi dei grandi artisti delle prime avanguardie, soprattutto il cubismo.

Del Casino in effetti non si prefisse l'obiettivo di realizzare un *paese-museo*, come invece fece Sciola a San Sperate, quanto piuttosto svolgere una «azione di protesta contro la repressione dello Stato e di resistenza popolare contro la sottrazione dei diritti delle comunità locali».³⁰ In tal senso i fatti di Pratobello, pur distanti nel tempo circa sei anni dai primi interventi del professore senese, furono un precedente importante, soprattutto nella percezione di quello che può essere considerato un vero e proprio stravolgimento percettivo dell'assetto urbano. Pur non mancando le polemiche e le aspre critiche per l'impatto che tali opere avevano, la popolazione accettò comunque gli interventi che coinvolsero inizialmente le scuole medie del paese e successivamente artisti come Diego Asproni, Elisabetta Carboni, gli orgolesi Pasquale Buesca e Vincenzo Floris, nonché muralisti di varie zone dell'isola e dell'Europa.³¹

Se i murales di San Sperate nascono per decorare e trasformare in museo un centro agricolo, quelli di Orgosolo hanno come segni distintivi l'interventismo sociale, il dibattito politico, la storia di un popolo vinto, ma costantemente resistente, secondo una lettura introdotta dall'archeologo Giovanni Lilliu,³² ormai desueta, ma che in quegli anni era quasi unanimemente accolta. La scelta stilistica tributaria del cubismo o di altre forme espressive dove vi è una prevalenza del segno grafico sul colore dei primi dipinti di Del Casino, unitamente alle scritte (in lingua sarda o italiana) che accompagnano quasi sempre le immagini, sono il segno tangibile della loro funzione di manifesti di protesta e contestazione, che prendeva spunto quasi sempre da fatti storici o di cronaca. Diventano quindi temi prediletti le istanze dei disoccupati, le lotte per l'emancipazione femminile, la guerra in Spagna, il golpe cileno, i problemi legati alla pastorizia o la richiesta da parte degli studenti di una effettiva applicazione del diritto per tutti a poter studiare. Temi a volte trattati attraverso veri e propri manifesti di protesta, come sono i casi di quello realizzato dagli studenti per chiedere pullman gratuiti o quelli di Del Casino raffiguranti, il primo un uomo che sostiene un cartello con la scritta *Concimi non proiettili* (fig. 10), il secondo alcuni pastori intenti a tosare le pecore, con la scritta *Lavorate pastori di Pratobello, con i greggi delle capre non andate allo sbaraglio. Attenti all'artiglieria che fa i tiri sul bersaglio*, facenti riferimento, evidentemente, ai fatti del 1969 (fig. 11). Altre volte invece i riferimenti sono letterari o storici, com'è quello che ritrae un pastore in catene con accanto una

²⁹ Giovanni Andrea Piredda, *I murales di Orgosolo*, Olbia 1990, p. 30.

³⁰ G. Concu, cit., p. 28.

³¹ *Ibidem*

³² Giovanni Lilliu, *La costante resistenziale sarda (1970)*, in Giovanni Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, a cura di Antonello Mattone, Nuoro 2002, pp. 225-237.

citazione di un passo significativo del volume di Niceforo sulla criminalità in Sardegna (fig.12), quello intitolato *Caccia grossa a Orgosolo*, raffigurante un gruppo di sei carabinieri armati che posano accovacciati sopra al cadavere di un presunto bandito (fig.13): un riferimento al volume scritto da Giulio Bechi, un tenente dell'Arma inviato alla fine dell'800 nell'Isola per "cacciare" letteralmente i banditi con licenza di uccidere, intitolato appunto *Caccia grossa* o infine quello con il ritratto di Giovanni Maria Angioy, la bandiera sarda e alcuni pastori, che costituisce un richiamo esplicito ai moti rivoluzionari sardi del 1794 e la lotta contro lo strapotere dei baroni, chiarito dalla scritta in lingua sarda che accompagna l'immagine: *Custa pobulos es' s'ora d'estirpare sos abusos. A terra sos malos usos, a terra su dispotismu!* (Per questo popolo è giunta l'ora di estirpare gli abusi. Abbasso le cattive tradizioni, abbasso il dispotismo!).

Troppo lungo sarebbe elencare e descrivere tutti i murales presenti nel paese barbaricino – alcuni dallo spirito decisamente naïf, altri qualitativamente più ricercati – tuttavia buona parte di questi occorre menzionarli, perché costituiscono sviluppi intriganti delle tematiche analizzate precedentemente o ne hanno introdotte nuove, altrettanto interessanti. La tematica certamente più visitata è quella della cronaca politica o sociale, espressa a tinte forti con scritte accompagnatorie molto esplicite, com'è il caso del murales che ricorda la destituzione violenta del presidente cileno Allende l'11 settembre 1973 o quelli che raffigurano il presidente Andreotti che proietta un'ombra a forma di asino, dipinto contro i tagli previsti dalla legge di bilancio del 1978; il presidente Leone che fa un gesto apotropaico e si autodefinisce *onesto al servizio degli italiani* o quello raffigurante un pastore che tira le orecchie ad Amintore Fanfani imponendogli il silenzio con l'imperativo sardo "*istadi mudu*" (stai zitto!), mentre il capo del governo promette che non voterà più la D.C. Ancora allo stesso filone appartengono i murales, come gli altri realizzati da Del Casino, raffiguranti una donna accovacciata con due bambini aggrappati, su una Sardegna divisa tra un'area verde privata e il resto rosso con industrie inquinanti e basi militari, realizzato nel 1978 all'indomani delle prime gravi crisi delle industrie impiantate con il *Piano di Rinascita*; quello con un pastore con sguardo perso nel vuoto che dice "*vardamos o non vardamos?*" (preserviamo o non preserviamo?) perché indeciso se aderire o meno al rifiuto di alcuni di seguire la consuetudine millenaria che prevedeva l'abbandono dei pascoli comunali da marzo a maggio per favorire la crescita del manto erboso dopo le piogge primaverili; quello che ritrae l'on. Baghino, assessore ai trasporti della Regione sarda, in veste di ricercato per «attentato al diritto allo studio, inscatolamento di 150 persone sul pullman, latitanza da tutte le assemblee studentesche» o infine quello che rappresenta il crollo delle Torri Gemelle di New York, abbattute da un attentato terroristico l'11 settembre 2001.

Legato strettamente alla cronaca è il filone della lotta sociale, che oltre a riproporre i fatti oggetto, come abbiamo visto, di sberleffo o satira, li interiorizza e li usa quali strumenti di rivendicazione. È il caso del grande murales con *Il popolo che reclama libertà, giustizia e lavoro*,

non guerra; quello che ritrae i minatori amareggiati che affermano di preferire “cento anni di latitanza” piuttosto che consegnarsi a quel lavoro; l’altro con le donne che lottano per l’emancipazione, che richiama il rogo newyorkese del 1908 in cui morirono 129 donne rinchiusse dal padrone in fabbrica, oppure quello di protesta contro le servitù militari nell’Isola, in cui si evidenzia come occupino una superficie pari a 180.000 ettari o ancora quello col ritratto di papa Giovanni XXIII con un cadavere accanto tratto dalla celebre Guernica di Picasso e un brano del testo dell’Enciclica *Pacem in terris* del 1963.

Altro filone, già ampiamente visitato a San Sperate e riproposto anche a Orgosolo da Del Casino, Benedetto Rubanu, Pasquale Buesca e Maria Luisa Monni, è quello delle tradizioni popolari. Si tratta di opere che ritraggono donne con abiti tipici, gruppi familiari attorno ad un focolare, pastori con bastone e pesanti casacche in pelliccia o personaggi locali tratti da vecchie immagini fotografiche. Tematiche infine più rare, ma ugualmente visitate, sono quelle storiche e del patriottismo sardo (*Ricordando Gramsci, Protesta contro la legge delle chiudende, Allegoria del generale Cadorna, Esaltazione del proletariato*); gli omaggi a personaggi illustri (*Fabrizio de André* (fig.14), *Sebastiano Satta*) e infine quella più caratteristica e interessante di decorazione delle rocce attorno al paese (*Pastore che dorme all’addiaccio, Volto di indiano che spia* [fig. 15]), in cui si tenta di trasformare le forme naturali in oggetti figurativi attraverso l’interpretazione pittorica. Per finire vanno ricordate *Le donne di Orgosolo* di Francesco Del Casino, figure anamorfiche in monocromo bruno, mollemente adagate o stanti che popolano i muri in granito a vista, isolate quindi dal resto.³³

Strettamente legate all’esperienza orgolese sono i murali di vari altri centri dell’Isola, concentrati soprattutto nell’area nuorese; in particolare Onanì e Lula, dove hanno operato anche Francesco del Casino e Diego Asproni, a cui si possono aggiungere Sennori e Thiesi nel sassarese, dove campeggiano ugualmente alcuni murali caratterizzati sempre da scritte rivendicative o figurazioni composte da geometrie astrattizzanti. Si tratta, almeno per quelli di Onanì e Lula di Asproni, di alcuni tra «i migliori esempi in Sardegna di integrazione del murale con il paesaggio urbano, grazie alla poesia e alla fantasia portata al sogno, tra cubismo e surrealismo».³⁴ All’esempio di alcuni murali orgolesi si rifà anche quello di Madau (*Corrajos*, 2007) a Paulilatino, quelli di Diego Asproni a Irgoli e quelli di Murru, Medda e altri a Triei.³⁵

Quasi contemporaneamente allo sviluppo pieno del muralismo orgolese ad opera di Del Casino e all’esperienza già matura di San Sperate, a Villamar, un altro centro agricolo del

³³ Per quanto riguarda le rappresentazioni pittoriche del muralismo orgolese i riferimenti utilizzati sono: G. A. Piredda, cit.; G. Concu, cit., pp. 28-67.

³⁴ G. Concu, cit., p. 18

³⁵ *Ivi*, pp. 106, 136-146, 166-167.

Campidano ai piedi della Giara, non distante da Barumini e a circa 52 km da Cagliari, si viveva un'esperienza ancora diversa, i cui protagonisti furono gli artisti cileni Alan Jofré e Uriel Parvex, entrambi esuli perché condannati dai tribunali di Pinochet a seguito del golpe³⁶. Questi, a partire dal 1976, iniziarono ad operare nel centro della Marmilla assieme al "Gruppo Arte e Ambiente", guidato da Antioco Cotza «che portava avanti temi di carattere ideologico e politico simili a quelli espressi a Orgosolo»³⁷ e Antonio Sanna, che invece utilizzava il murale per rappresentare paesaggi, località, usi e costumi di Villamar.³⁸ Un'attività che già a partire dal 1977 stimolò gli artisti di centri limitrofi, i quali contribuirono ad estendere il muralismo ad altri paesi del Campidano centrale, come Serramanna, Serrenti, Las Plassas, Sardara, Villacidro, Norbello, Mara e Uras, quindi successivamente, ma entro la fine degli anni Settanta, anche alla Gallura e al Logudoro.³⁹

L'opera dei muralisti sudamericani attivi a Villamar, si caratterizza per le sagome nettamente delineate attraverso una marcata linea di contorno nera, entro cui sono stesi, a monocromo, colori puri a larghe campiture, quasi sempre primari o secondari, accompagnati nei dettagli dai terziari, affiancati per coppie di contrasto o complementari. Un approccio al problema della rappresentazione non condiviso da Antioco Cotza (fig.16), che pure in certe occasioni collabora con Jofré come nel caso del grande murale che celebra *l'Incontro tra il popolo sardo e cileno*, il quale utilizza invece cromie più sobrie, quasi sempre analoghe, con valori di tinta e ombra, talvolta sostituiti da linee marcate, che contribuiscono maggiormente a delineare i volumi delle figure, che costruisce anche attraverso l'accostamento di piccole porzioni di colore, di cui uno dominante, uno di contrasto e uno come accento. Si tratta di interventi in cui, spesso e volentieri, vengono utilizzati come supporto i muri al rustico, facendo trasparire quindi la struttura in blocchetti o mattoni sottostante, che diviene parte anch'essa della trama dell'opera.

Come si accennava prima, dipendono direttamente dall'esperienza di Villamar, altri episodi di muralismo sardo, tra cui vale la pena citare quello di Serrenti, dove ha operato l'artista nicaraguense Leonel Cerrato, autore del grande murales dedicato al suo popolo; Norbello, dove assieme allo stesso Cerrato, ha lavorato il cubano Alfredo Sosabravo e Mara, dove invece è intervenuto il sardo Tony Amos – autore di diversi altri interventi nell'isola – evidentemente ispirato dal muralismo importato da Sosabravo e Cerrato, il quale «propendeva per una pittura facile, descrittiva quasi sempre, realista ed accattivante allo stesso tempo con la sua creazione di

³⁶ *Ivi*, p. 16

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ivi*, p. 68.

³⁹ *Ivi*, p. 16.

situazioni più che di caratteri»,⁴⁰ come avviene nel grande murales di Norbello realizzato, assieme ad altri artisti messicani, nel 1992-94 per celebrare i 500 anni della scoperta dell'America (fig.17).

Un tale fermento culturale e una tanto variegata, composita e frammentaria qualità espressiva, tuttavia non portarono mai ad un vero e proprio "movimento" muralista sardo, nonostante alcuni tentativi di collaborazione tra autori a livello regionale, come quello esperito a Nuoro, quando Elisabetta Carboni riuscì a coinvolgere, nello stesso giorno, Diego Asproni, Francesco del Casino, Pinuccio Sciola e Angelo Pilloni, «i quali dipinsero i muri di alcune case del centro storico con toni adeguati alle pareti di fango e pietra». Tuttavia, pur trattandosi di un «intervento straordinario per unità d'intenti e risultati», non ebbe alcun seguito, segnando una sorta di ripiegamento su sé stesso del muralismo in Sardegna, coincidente con la «tendenza verso una poetica celebrativa dei miti e delle personalità sarde; e come una catarsi della funzione comunicativa del murale, sparirono un po' ovunque le scritte, ad eccezione di Orgosolo».⁴¹

Ad impedire, tuttavia, la nascita di un vero e proprio movimento sardo, fu soprattutto la «mancanza di coesione estetica e organizzativa», criticità evidenziata perfino da alcuni protagonisti di quella prima stagione, come Costantino Nivola, lo stesso Sciola e Vico Mossa, i quali espressero «dubbi su quello spontaneismo che sul piano urbanistico e comunicativo aveva una scarsa efficacia o talvolta addirittura si dimostrava artisticamente irrilevante, poiché privo troppo spesso di quella drammaticità e inquietudine intrinseca nel mondo sardo».⁴² Nonostante il perdurare della disomogeneità e delle distanze di vedute sul ruolo che il muralismo aveva o avrebbe potuto avere nell'Isola, in bilico tra atto anarchico e fare artistico, ancora tra la fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta rimase vivo, soprattutto grazie all'apporto di alcuni importanti artisti come Angelo Liberati, Liliana Cano, Rosanna Rossi, Giovanni Farci, Luciano Lixi, Nando Medda, Luigi Pu e Aligi Sassu, «i quali cercarono di rinnovare il linguaggio del murale pur mantenendo saldo il legame con la realtà locale e le sue tradizioni».⁴³

Esempi di rinnovamento del linguaggio, pur restando nel solco d'indagine sulle medesime tematiche, sono i murales di Liliana Cano a Bono, Irgoli e Oliena, o quelli di Luciano Lixi a Bosa, Burcei, Decimomannu, Serramanna, Siliqua, Irgoli e Oliena. La Cano affronta temi diversificati come la processione religiosa (Oliena, 2006), la storia del rivoluzionario Giovanni Maria Angioj e dei moti rivoluzionari sardi (Bono, 1982) o le danze scatenate tra giovani (Irgoli, 2000) (fig.18) con un segno grafico sicuro, marcato e inciso che occorre a delineare i contorni spigolosi e duri,

⁴⁰ Mario Sartor, *Arte latinoamericana contemporanea, dal 1825 ai giorni nostri*, Milano 2003, p. 162.

⁴¹ G. Concu, cit., p. 16.

⁴² *Ivi*, p. 17.

⁴³ *Ivi*, p. 18.

entro cui dispone i colori, per lo più primari e secondari, con cui enfatizza i contrasti cromatici attraverso accostamenti innaturali, che rendono le sue opere frutto di apparente spontaneità e immediatezza. Diverso è il caso di Lixi, già attivo a San Sperate come si è accennato prima, che rivolge la sua attenzione verso la forma circolare, che ripete, intersecandola, sulla superficie sotto tetti verticali e spioventi, entro cui dispone visi dallo sguardo fisso, a volte delineandone i volumi (Bosa, 1993; Siliqua, 1996), altre appena accennandoli con semplici segni di contorno (Serramanna, 1995; Irgoli, 1995; Oliena, 1996; Decimomannu, 1996), che guardano lo spettatore quasi come maschere apotropaiche.

Si trattava di interventi che in qualche modo rispondevano all'esigenza di trovare alternative valide alla crisi che il muralismo sardo stava vivendo già dalla fine degli anni Ottanta, quando, a seguito di un processo di vera e propria artificazione iniziato tra il 1979 e il 1981,⁴⁴ «sembrava avviato sulla via di una pittura fine a sé stessa, trasposta sui muri da mani che non perseguivano in fine collettivo», tanto che «non erano più i murales a stimolare l'opinione pubblica, ma l'opinione pubblica che gestiva i murales a piacimento».⁴⁵ Una deriva che si manifestò quando si passò «da laboratorio politico a banalizzazione turistica», tanto che «non mancarono, con risultati alterni e un po' in tutta l'Isola, fenomeni emulativi che finirono per sterilizzare ogni velleità di rivendicazione sociale e approdare alla già vituperata *decorazione urbana*».⁴⁶

Una deriva che, a dispetto di aspre critiche che mettono in evidenza il fatto che si tende ad ingigantire e rendere pubblico «ciò che sarebbe ritenuto banale e kitsch all'interno di un qualsiasi interno abitativo e si violenta, impunemente, la sobrietà dei nostri centri abitati spesso nei pochi edifici che ancora conservano i valori e i materiali che tali pitture vorrebbero esaltare mimandone, spesso, la loro stessa più intima struttura»⁴⁷, sembra oggi ricomporsi attraverso interventi mirati e meno aggressivi di *Street Art*, come quelli di *La Fille di Bertha* (alias Alessandra Pulixi), Andrea d'Ascanio, Alessio Errante, Federico Carta o gli anonimi *Manu Invisible* e *Ericailcane* (fig. 19), tutti interessati a linee di ricerca in bilico tra grafica e figurazione in cui divengono protagoniste le immagini di una realtà contemporanea variegata, ormai speculare e doppia rispetto alla sua stessa rappresentazione. Accanto a questi vi è infine da segnalare una rinvigorita e rinnovata attività muralistica, anche in centri come Orgosolo, dove

⁴⁴ Francesca Cozzolino, *The 'artification' process in the case of murals in Sardinia*, in Ricardo Campos, Clara Sarmiento (dir.), *Popular & visual culture: contexts of design, circulation and consumption*, Cambridge, 2014, pp. 167-190; Francesca Cozzolino, *Il processo di artificazione nel caso dei murales della Sardegna*, in Milena Gammaitoni (dir.), *Le arti e la politica, prospettive sociologiche*, Padova, 2016, p. 69-89.

⁴⁵ G. Concu, cit., p. 20.

⁴⁶ I. S. Fenu, cit.

⁴⁷ *Ibidem*

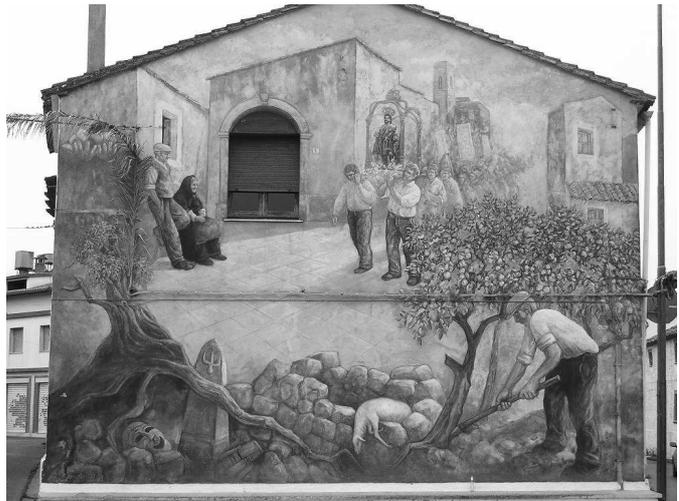
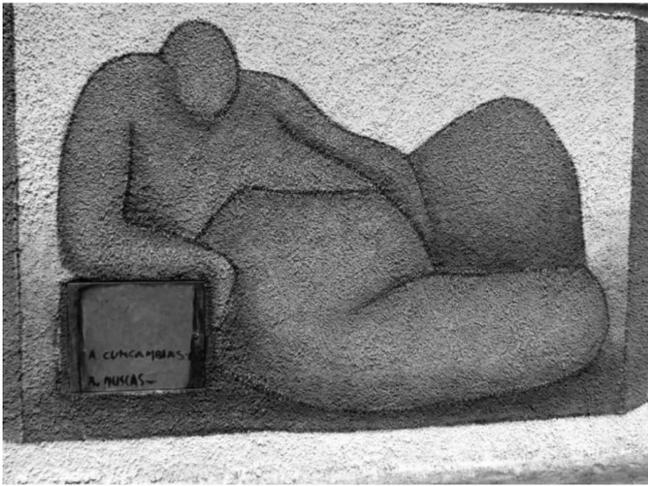
più recentemente è tornato ad intervenire Francesco del Casino, sia per restaurare opere esistenti attraverso una sottoscrizione popolare, sia per realizzarne di nuove.⁴⁸

CORREDO ICONOGRAFICO



1. Costantino Nivola, Facciata della chiesa di N. S. d'Itria, Orani, 1958
2. Pinuccio Sciola, Abitanti di San Sperate, San Sperate, 1968
3. Raffaele Muscas, Murale, San Sperate (s.d.)
4. Giorgio Polo e Gianfranco Pinna, Disperazione della Guerra Civile nella ex Jugoslavia, San Sperate (s.d.)
5. Angelo Pilloni, murale, San Sperate (s.d.)
6. Giovanni Farci, Le attività femminili, San Sperate (s.d.)
7. Manu Invisible e Frode, Madonna del Perpetuo Soccorso, San Sperate (2014)
8. Mauro Angiargiu, Uscita della processione, Fonni (s.d.)
9. Giancarlo Celli e altri (Gruppo Dioniso), Murale, Orgosolo (1969)
10. Francesco del Casino, Concimi non proiettili, Orgosolo (1975 circa)
11. Francesco del Casino, Lavorate, lavorate pastori di Pratobello, Orgosolo (1975 circa)
12. Francesco del Casino, Tesi di Niceforo sui sardi, Orgosolo (s.d.)
13. Francesco del Casino, Caccia grossa a Orgosolo, Orgosolo (s.d.)
14. Francesco del Casino, Omaggio a De André, Orgosolo (s.d.)
15. Francesco del Casino, Volto di indiano che spia, Orgosolo (s.d.)
16. Antioco Cotza, Murale, Villamar (s.d.)
17. Leonel Cerrato, V centenario della scoperta dell'America, Norbello (1992)
18. Liliana Cano, Ballo in piazza, Irgoli (2000)
19. Erica il cane, La tartaruga dei candelieri, Sassari (2015)

⁴⁸ Paolo Merlini, *Nuova vita per i murales: Francesco Del Casino torna a Orgosolo con tinta e pennello*, in "La Nuova Sardegna", 4 ottobre 2016.



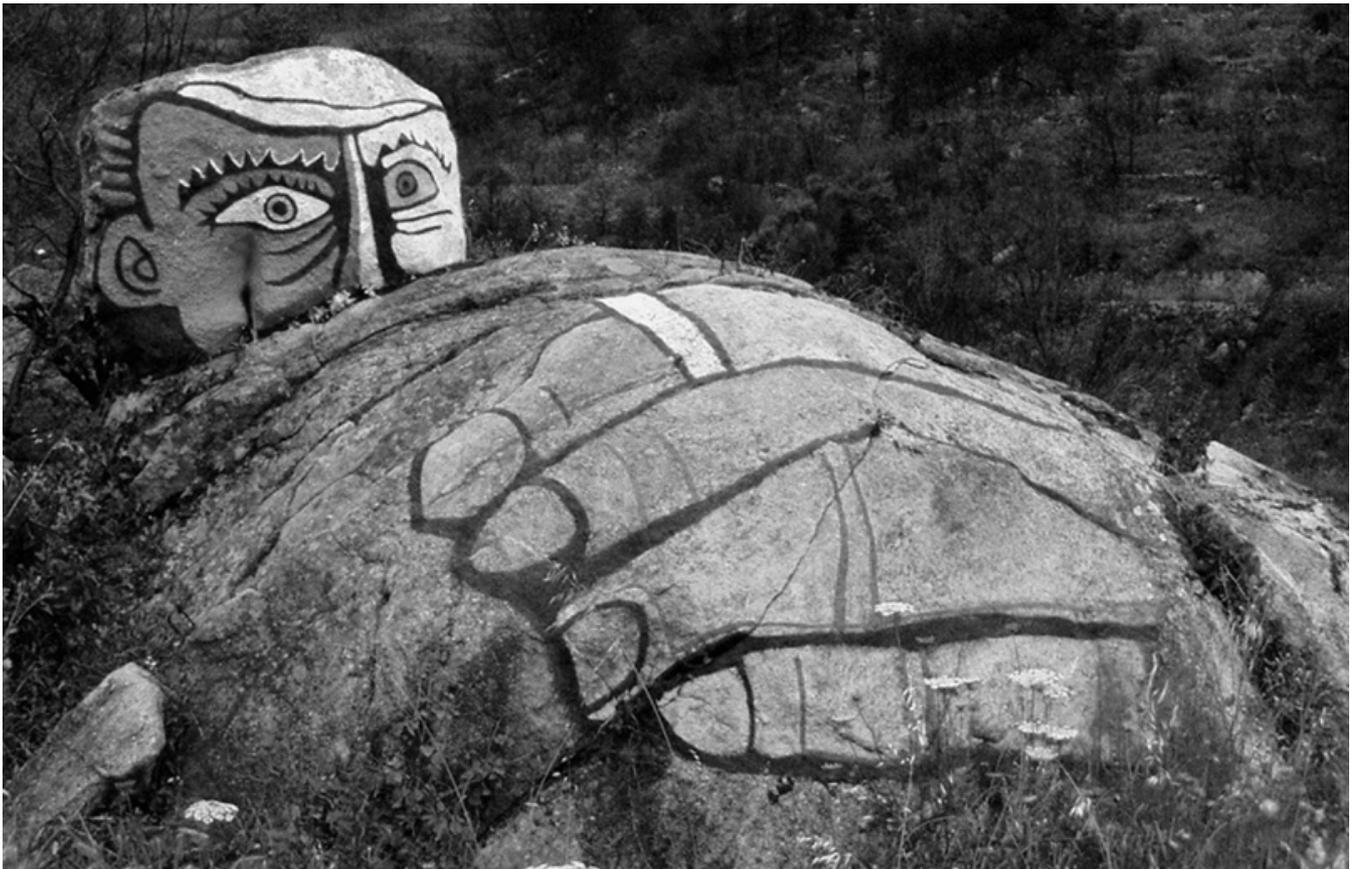




Lavorate lavorate
pastori di
Pistobello
con i greggi delle capre
non andate
allo sbaraglio
Attenti
all'artiglieria
che fa
i tiri
sul
bersaglio











Salisburgo e Bayreuth 2018. Anna Boghiguan ed Eric Isenburger: cronaca di due mostre nel segno della diaspora

Sergio Rossi

Salisburgo e Bayreuth sono due città con alcuni punti in comune ed altrettante significative differenze. Entrambe famose per i due più importanti festival operistici del mondo, vivono però questo dato in maniera molto diversa. Salisburgo ha infatti conquistato una dimensione di grande centro turistico e culturale che prescinde ormai dal suo più illustre concittadino ed il suo Festspiel, se continua ad avere in Wolfgang Amadeus Mozart uno dei massimi protagonisti, spazia però in un repertorio ampio e stimolante e che va dal Barocco al Novecento, dalla musica operistica e sinfonica al teatro di prosa. Bayreuth invece, almeno all'apparenza, vive ancora nel segno esclusivo di Richard Wagner: ma poi si scopre in lei un fascino nascosto e una dimensione giovanile (grazie alla sua grande università) che contrasta con i tradizionali frequentatori del Festival, per i quali sfoggiare attillati smoking (gli uomini) o abiti lunghi e sfavillanti gioielli (le signore) anche con le torride temperature d'agosto sembra importante tanto quanto ascoltare con religioso trasporto la musica wagneriana.

A Salisburgo (il 27/7) ho assistito ad una splendida esecuzione della prima di un *Flauto Magico* che si è avvalso dell'ottima la regia teatrale della giovane Lydia Steiner, che ha saputo rileggere e "aggiornare" la trama dell'opera senza però tradirne lo spirito. Lo svolgimento dell'azione è stato spostato dall'antico Egitto alla Germania di inizio secolo, i riferimenti alla massoneria e molti dialoghi ad essi collegati sono stati eliminati, ma grazie alla geniale trovata di ambientare le principali scene in un caleidoscopico circo, lo spirito visionario e fantastico del Singspiel è stato adeguatamente preservato. Insieme alla regia si sono fatte ammirare le rutilanti scene di Katharina Schlips e gli scintillanti, anche per la partnership con Swarovski, costumi di Ursula Kudrna. Del tutto convincente e a tratti addirittura trascinate la direzione musicale di Costantinos Carydis, ben coadiuvato da un cast vocale di prim'ordine, da Adam Plachetka (Papageno) a Mauro Peter (Tamino), da Kristiane Krag (Pamina) a Mathias Goerne (Sarastro) fino alla sontuosa ed applauditissima Regina della Notte di Albina Shagimuratova.

Non del tutto appagante è stato invece il *Fliegende Holländer* che ho visto subito dopo a Bayreuth: il regista Jan Philipp Glogers ha infatti trasformato il tragico, tormentato, e al fine redento olandese in una sorta di commesso viaggiatore alla Arthur Miller e la location in una spoglia fabbrica di scatole cartone quasi da opera in forma di concerto che poco aveva a che fare con lo spirito originale del dramma. Al contrario mi ho molto apprezzato il direttore d'orchestra Axel Kober, infaticabile per tutte le due ore e più di concertazione, così come il cast vocale, che se forse non ha del tutto convinto qualche purista del bel canto a me (e al pubblico) è apparso

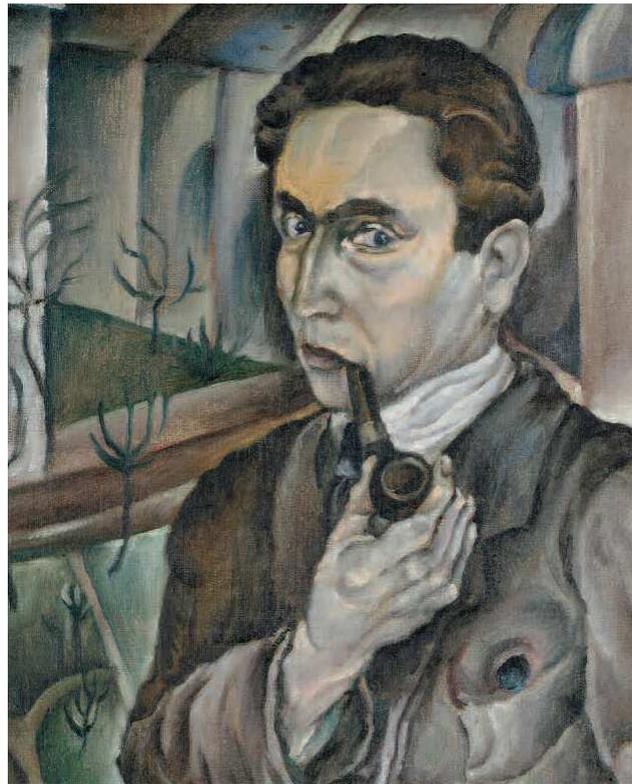
quasi eroico per lo sforzo sostenuto con un caldo micidiale. Soprattutto Tomislav Mužek (Erik), Ricarda Merbeth (Senta) e Greer Grimley (l'Ondese) hanno saputo restituire l'atmosfera cupa, drammatica e disperatamente romantica dell'opera che la regia teatrale aveva oscurato.

Ma nelle due città ho anche avuto modo di vedere due belle mostre, apparentemente molto diverse tra loro, eppure legate a mio avviso dal sottile filo nascosto del viaggio, della memoria e dell'esilio. Iniziamo da quella allestita presso il Kunst Museum della città tedesca dal 10 giugno al 14 ottobre, dal titolo *Eric und Julia Isenburger. Von Frankfurt nach New York* e dedicata a questo pittore (Francoforte sul Meno 1902-New York 1994) ed alla moglie Julia (Augustow 1908-New York 2000) sua musa ispiratrice, se non addirittura suo vero e proprio alter ego, e sposata quando era appena diciannovenne. Nato in una famiglia di banchieri di origine ebraica Eric non segue però le orme paterne ma dimostra una precoce predisposizione per il disegno e la pittura, coltivate presso la Scuola di arti applicate di Francoforte sotto la direzione di F. K. Delavilla. Nel 1925 si trasferisce per un paio d'anni a Barcellona. Tornato in patria nel '27 sposa Julia a Varsavia. Subito dopo il matrimonio la coppia si trasferisce a Vienna, dove soggiorna per tre anni e dove la giovane diviene un'apprezzata ballerina.

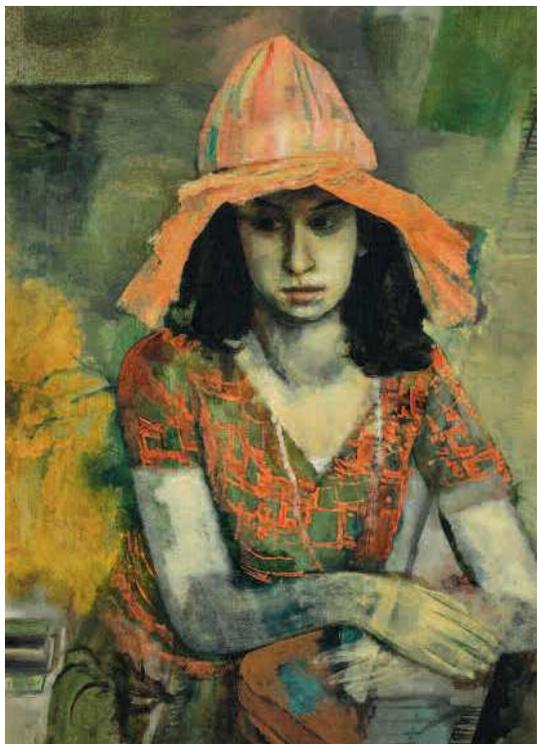
Nel 1931 i due coniugi sono di nuovo in Germania, a Berlino, e sembrano finalmente raggiungere notorietà e benessere. Infatti nel 1932 Julia è solista della Compagnia Walmann che si esibisce anche al Festival di Salisburgo mentre Eric, l'anno dopo, ottiene un notevole successo personale con una mostra organizzata dal gallerista ed amico Wolfgang Gurlitt; ma è proprio quest'ultimo a consigliargli di "andare in Francia per un po'" dopo gli attacchi sulla stampa di regime che definiva la pittura di Isenburger "arte degenerata". Inizia così un periodo di vere e proprie peregrinazioni: Parigi, la Svezia, Nizza, Grasse. Nel 1939 però, ironia della sorte e stupidità della politica, Eric e Julia vengono internati per due anni perché sospettati di simpatie naziste in quanto immigrati tedeschi, il primo a Les Milles e St. Nicholai e la seconda a Gurs. Anche in seguito alle proteste di diversi intellettuali francesi tra cui André Gide, nel 1941 la coppia viene finalmente liberata e dopo un rocambolesco viaggio via Lisbona può raggiungere New York dove trascorrerà il resto della vita, che sarà a dire il vero ancora lunga e feconda, perché entrambi i coniugi moriranno novantaduenne, proprio a sei anni di distanza l'uno dall'altra. Fin qui il breve resoconto biografico.

Passando all'analisi delle opere, è indubbio che il nostro artista sia stato inizialmente influenzato, per sua stessa ammissione, dalla Bauhaus e dai pittori espressionisti come Heckel e Beckmann, rivisti però in una chiave più personale e intimista, con tonalità cromatiche livide e smorzate e con una capacità di resa dei dettagli ed una analisi psicologica dei personaggi ritratti del tutto assenti nel gruppo *Die Brücke*.

Caratteristiche che emergono già in un precoce *Autoritratto* del 1923 (fig.1), quasi una sinfonia di grigi, o poco dopo, nell'*Interno con due sedie* sbilenche e viste dall'alto, mentre gli altri oggetti quotidiani, tazze, libri, sono dipinti con millimetrica precisione. Jula inizia presto

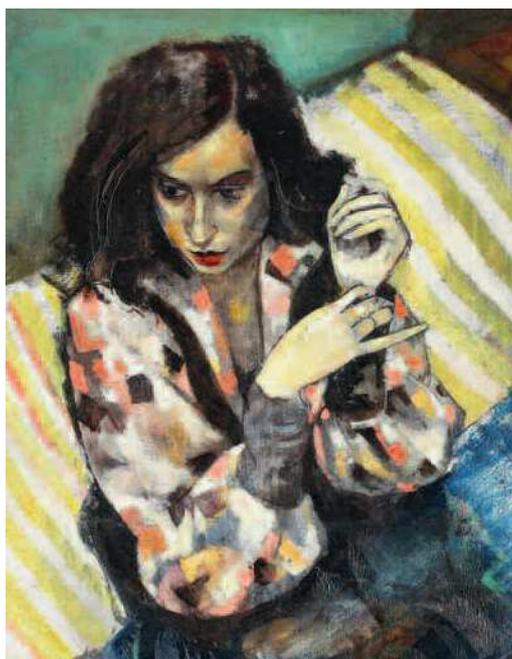


ad essere la sua modella preferita, come nel bellissimo *Ragazza col cappello arancione* del '28 (fig.2). dove i colori si spostano sui gialli, arancio, verde chiaro con pennellate trasparenti e traslucide che ritroviamo nel coevo *Ritratto di Oscar Rosenfeld* (fig.3) di un anno dopo. E



sempre nel '29 abbiamo ancora la moglie ripresa dall'alto, mentre con una mano si tiene una ciocca dei suoi nerissimi capelli e con l'altra si sfiora un polso, nervosa e lieve come una farfalla (fig.4).





Trasferitosi a Vienna Eric rimane affascinato da Oscar Kokoschka, senza però rinunciare alle caratteristiche più peculiari del suo stile, come dimostrano certi suoi paesaggi e certe sue vedute urbane dai toni pastosi, ma è sempre Julia l'oggetto preferito, anche se non esclusivo delle sue tele; anzi la giovane, lo ripeto, diviene quasi un suo alter ego nell'inquietante *Donna/Autoritratto* dove, amplificando uno spunto di poco precedente, il volto di Eric è praticamente incastonato nel corpo della moglie, quasi a rimarcare un legame assolutamente indissolubile. Intanto la pittura di Isenburger diviene sempre più scura e liquida, come in *Paesaggio immaginario*, del 1931, o nel *Ritratto di P. Westein* dell'anno dopo, e si colora anzi, in

scene di interni come *Sedie*, di toni onirici e claustrofobici che a me ricordano certe atmosfere, ovviamente posteriori nel tempo, di Roman Polanski (ad esempio quelle de *L'inquilino del terzo piano*). Dopo la fuga dalla Germania, durante il soggiorno in Francia ed in Svezia, il nostro artista muta ancora registro, la sua tavolozza si schiarisce e il segno diviene più nitido e incisivo.

E prima ancora che a Matisse, il cui ricordo è comunque evidente ne *La ragazza con un gatto* del '39, (fig.5) una delle sue opere migliori di questo periodo, Eric



si accosta ai Nabis, a Vuillard e Bonnard, sia pure riletta secondo la sua personale visione estetica: e mi riferisco, tra i tanti, a *Interno di studio* del '38 o *Nudo in studio a Grasse* dell'anno dopo. In quello che considero uno dei suoi più bei ritratti di Julia, del 1941, abbiamo invece un recupero del Picasso post-cubista, con la donna seduta accanto ad una finestra, camicetta bianca, gonna grigia, e un andamento flessuoso e armonioso del corpo e delle braccia che ci ricordano di come lei fosse un'abile danzatrice.

Giunto negli Stati Uniti, Isenburger compie un'ulteriore e definitiva svolta sia stilistica che umana, anche se sempre ricondotta entro il solco di una solida tradizione figurativa. I toni cupi e talvolta tragici dei primi anni '30 sono abbandonati per sempre in favore di una visione finalmente serena del mondo circostante, come se egli riguardasse sotto un'altra lente tutte le sue esperienze passate. Infaticabile fin quasi ai novant'anni Eric continuerà a dipingere innumerevoli paesaggi (soprattutto marine), nature morte (soprattutto fiori) e ritratti, con ancora Julia (bellissima anche da settant'enne) a farla da protagonista.

A Salisburgo, invece, presso il Museum der Moderne (anche noto come Rupertinum) ho avuto modo di assistere alla mostra personale di Anna Boghiguiian, aperta dal 26/7 all'11/11 del 2018. Nata al Cairo nel 1969 da genitori armeni, l'artista ha studiato scienze politiche ed economia presso l'Università americana del Cairo fino al 1969 e quindi arte e musica presso la Concordia University di Montreal. Attualmente vive nuovamente nella capitale egiziana, viaggia moltissimo ed è un'autentica cittadina del mondo. E pur avendo conosciuto l'Armenia solo da adulta, io credo che l'impronta che le hanno trasmesso i suoi genitori esuli in Egitto sia rimasta indelebile nella sua mente e nella sua capacità creativa.

Tanto per chiarire questo concetto aggiungo che ho avuto l'occasione di visitare questa piccola nazione caucasica poco dopo la mostra di Salisburgo e quello che mi ha più colpito, più dei bellissimi monasteri, delle altissime montagne incombenti in lontananza o dei petroglifi di Ughtasar, sono i cosiddetti "Armeni della Diaspora" che ogni estate tornano nella terra d'origine, anche solo dei loro antenati, spinti da quella che con termine inglese si definisce "armenitè" ed è una condizione esistenziale che non esiste in nessun altro paese del mondo. A Yerevan, tra l'altro, ho assistito ad uno scatenato ballo al suono del duduk di alcune signore russe di origine armena appunto, incoraggiate anche da qualche buon bicchiere di vino rosso locale e che hanno reso indimenticabile, anche per chi armeno non è, quella serata. *Armenitè. Hayoutioun* tra l'altro, è proprio il titolo della mostra organizzata presso il padiglione armeno in occasione della cinquantaseiesima edizione della Biennale d'Arte di Venezia (2015), cui ha partecipato anche la nostra artista, e che ha vinto il Leone d'oro.

Introducendo il bellissimo catalogo pubblicato in occasione della recente grande mostra personale tenutasi presso il Castello di Rivoli, C. Christov-Bagargiev ha scritto che «tutto ciò che Anna Boghiguiian produce è un libro, ne abbia l'aspetto o meno. E ogni opera su carta ...appartiene a una serie che si sviluppa intorno a un determinato argomento: la decadenza dell'impero così come l'ha rappresentata il poeta Costantinos Kavafis; le considerazioni del filosofo Friedrich Nietzsche sull'eterno ritorno della storia e la sua critica del concetto borghese di progresso; la visione illuminata della decolonizzazione di Rabindranath Tagore¹». Ma è un libro, aggiungerei io, che, partito da semplici fogli su carta grezza si è andato via via ampliando ed oggi non si può soltanto leggerlo, ma vi si può anche camminare dentro. E cosa sono infatti le sale del Rupertinum di Salisburgo interamente dedicate all'artista egitto-canadese se non un grande libro in cui immergersi fisicamente, mentalmente e sensorialmente in un'esperienza veramente unica? Del resto la Boghiguiian è insieme pittrice, illustratrice, poetessa, scultrice, artista concettuale, e le sue opere vanno da pochi centimetri a complesse installazioni ed accanto

¹ *Anna Boghiguiian*, catalogo della mostra, Skira Milano 2017, p.42.

all'indubbio valore estetico, spesso hanno anche un significato politico di denuncia di pari importanza.

Come osserva Marianna Vecellio «la Boghiguan ha prodotto un ampio numero di taccuini e quaderni di disegni. Realizzati durante i viaggi, essi raccolgono immagini e riflessioni su ciò che si vede...Narrano di migrazioni, di città, di fiumi, di amanti, di deserti e di treni. Il viaggio è il tempo, il tempo è il treno, il treno è il fiume, il fiume è la testa, la testa è la città, la città è il Cairo, Alessandria d'Egitto e poi Montreal, Palermo, Atene, Roma, Mumbai, Istanbul, Angkor Wat, Ani».² E proprio su quest'ultimo luogo Anna ha scritto una bellissima pagina «Se un viaggiatore potesse attraversare la storia dell'Armenia e la sua antica grandezza, sarebbe difficile ignorare la città di Ani che si trova sul confine dell'Armenia, in Turchia, vicino a Kars...La leggenda o il poeta canta la canzone di Ani/La città di Anias, una donna seduta sulle rovine delle sue chiese, non c'è consolazione/ma un'affermazione banale/Ani mia non piangere/Possiamo raccogliere le tue ceneri/...La linea della parola e la linea dell'immagine non sono parallele/Non è altro che la stanza del viaggiatore, come un monaco nel monastero o nel mondo, nato con un giardino di rose nella mano, le rose dell'Armenia».³

Ma Ani, come mito e metafora della decadenza, si salda con Alessandria d'Egitto, la città di Kavafis «che è come una sposa il cui viso, un tempo splendido, è ora invecchiato e il suo verginale abito da sposa ora cade a pezzi, corroso e ammuffito. Entrata con il matrimonio in una nuova famiglia, ha dimenticato i propri avi. Di tanto in tanto qualcuno passa, spolvera i pizzi e rammenda i frammenti divorati dalle tarme per ricordare la bellezza di un tempo⁴». E proprio in questa città, guidati da Kavafis, noi possiamo addentrarci nella mostra salisburghese, attraverso le gouaches e gli schizzi della nostra artista, che ci mostrano strade, case, persone in movimento, in un'Alessandria ancora bella e che sembra quasi una Nizza spostata dall'altra sponda del Mediterraneo. Fogli sparsi memori di Matisse e Dufy, rivisitati con tratti veloci e nervosi che, paradossalmente, a me ricordano alcuni dipinti di Isenburger eseguiti proprio in Costa Azzurra, a dimostrazione di come non solo la storia, ma anche l'arte percorra a volta strade circolari e tortuose che non riusciamo subito a comprendere.

Del resto, a ben pensarci, proprio le considerazioni di Friedrich Nietzsche sull'eterno ritorno della storia, come già ricordava la Christov-Bagargiev, costituiscono l'asse portante della ricerca della Boghiguan sul filosofo tedesco cui è dedicato un ampio spazio al Rupertinum e che viene presentato come una sorta di *Idiota* dostoevskiano, al contempo folle e puro. «M'interessa molto, ha detto l'artista, il momento in cui Nietzsche è impazzito. Alla fine si sentiva confuso e

² Ibidem, p. 55.

³ Ibidem p. 161.

⁴ Ibidem, p. 100.

smarrito. Era come Dioniso: rimase in silenzio e morì. Penso che non sia diventato folle per davvero, ma che sia semplicemente uscito da questo mondo». E a scatenare la sua (apparente?) follia fu l'incontro con un cavallo ingiustamente battuto, che diviene alter ego del filosofo stesso, in un drammatico crescendo di immagini e di schizzi sempre più veloci, dove l'uso del collage è parte essenziale della funzionalità del racconto.

Un altro tema che mi ha particolarmente affascinato è quello de *I mercanti del sale*, un'installazione creata per la prima volta nel 2015 in occasione della quattordicesima Biennale d'Arte di Istanbul e riproposta qui a Salisburgo. «Quando mi immergo nella coscienza collettiva percorro il sentiero della saggezza, e quando entro nelle miniere di sale a Chankiri o a Cracovia, il mondo sotterraneo dimenticato, la caverna, l'utero, la vita originaria, si dispiegano e danno conto dell'essenza della vita/Per chi possiede il sale, gli ordini arrivano da Roma/Il salario del soldato romano/Più un governo è dispotico e più controlla il commercio del sale, il possesso del sale/L'India si è ribellata agli inglesi con la marcia del sale/in passato porti e amicizie tra nazioni si formavano per via del sale, per il bisogno del sale».⁵

Questa mega installazione «è composta da grandi tele appese al soffitto tramite corde, opere e collage su carta montati su strutture lignee, frammenti di un'imbarcazione, cumuli di sale e sabbia, fili di lana rossa e vari altri oggetti. Essa offre un racconto e un'interpretazione unitaria della "politica del sale" nel mondo: in seguito allo scioglimento dei ghiacci causato dall'attuale crisi ecologica, l'artista immagina la riapparizione futura, nell'anno 2300, di una barca impiegata dagli antichi mercanti romani per il commercio del sale e assieme alla barca, riemerge un passato connesso con il nostro presente».⁶ Il "sale", infatti, diviene metafora di temi molto attuali, la diaspora, gli esili forzati di interi popoli, che anno sempre interessato l'artista, la quale, però, sa cogliere anche il lato poetico del migrare, il suo collegamento col mito di Itaca che «è ciò che appare e scompare continuamente alla vista. Un miraggio. Un'illusione.»

⁵ Boghiguian, *ibidem*, p. 139.

⁶ *Ibidem*, p. 133.



Come già a Rivoli nel 2017, anche qui a Salisburgo il Rupertinum diviene un grande palcoscenico dove la Boghiguan allestisce il suo spettacolo, muove le fila dei suoi personaggi, poeti, preti, toreri (fig.6), semplici passanti, pupazzi di carta ritagliati e appesi dall'alto e guida letteralmente lo spettatore nel labirinto delle sue emozioni e dei suoi racconti, per cui la mostra diviene letteralmente un'esperienza multisensoriale anche se ottenuta attraverso gli strumenti più antichi del mondo, il cervello, gli occhi, le mani, la carta, la cera, le matite, i pennelli. E come ho già avuto modo di ripetere in diverse occasioni e in riferimento a diversi

artisti, non ha senso chiedersi se la Boghiguan sia pittrice o scultrice, astrattista, figurativa o concettuale, perché l'importante è saper coniugare idea e prassi, fatica del corpo e fatica di mente⁷ e lei, indubbiamente, lo sa fare nel migliore dei modi.

Per concludere, queste due mostre così diverse tra loro eppure così misteriosamente e sotteraneamente legate, mi hanno riportato alla mente uno scrittore ed un libro che forse potrebbero essere l'elemento segreto che le unisce. Lo scrittore è Franz Werfel (Praga 1890-Los Angeles 1945) uno dei tanti intellettuali ebrei di origine ceca affermatosi a Vienna, dove tra l'altro divenne il terzo marito di Alma Mahler. Anche lui, come Isenburger, nel 1938 fu costretto ad emigrare in Francia e l'anno dopo, con una rocambolesca fuga attraverso il Portogallo riuscì a raggiungere l'America. Nel 1933 egli pubblicò *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, racconto epico della resistenza armena e del genocidio di quel popolo da parte dei Turchi, ancor'oggi considerata una delle più riuscite testimonianze letterarie su quei drammatici avvenimenti scritte da un non armeno. Ma non è questo il libro cui mi riferivo prima: si tratta invece de *Una scrittura femminile azzurro pallido* (1941) che mi immagino la Boghiguan potrebbe illustrare in maniera perfetta.

Senza naturalmente volermi dilungare sul racconto, dirò in estrema sintesi che esso è ambientato a Vienna nel 1936 ed ha per protagonista Leonida, un alto funzionario di cinquantuno anni splendidamente portati e che deve la sua fortuna alla bellissima e ricchissima moglie. Ma egli nasconde anche un tragico segreto che di tanto in tanto delle missive vergate da

⁷ Cfr. di chi scrive, *Arte come fatica di mente*, cit., Lithos Roma 2012.

una scrittura femminile azzurro pallido gli riportano, suo malgrado, alla memoria: un amore clandestino con una giovane ebrea, sedotta e abbandonata quando era già sposato e un bambino di cui ha sempre sospettato, ma volutamente ignorato l'esistenza e che è morto subito dopo la nascita. La donna si ripresenta ora, in procinto di abbandonare per sempre l'Austria, chiedendogli aiuto per il figlio di una sua amica, anch'egli ormai in pericolo per la sua origine "non ariana". Poco prima di quest'incontro, su una panchina, Leon si incontra con un vecchio decrepito che in realtà ha la sua stessa età «il suo doppio, dunque, il fratello gemello, l'altra possibilità della sua vita, quella a cui solo per un pelo si era sottratto». E quella sera stessa, in palco dell'opera, elegante e impeccabile come sempre, il protagonista avverte che ormai anche la sua faccia «è una grande radura inaridita. A poco a poco crescono alla rinfusa i sentieri, le carrarecce e le vie di accesso a questa solitaria radura. Che sia già la malattia della morte, quella malattia che altro non è se non misteriosa, logica conformità con la colpa della vita? Mentre continua a dormire sotto la cappa oppressiva di questa musica perennemente eccitata, Leonida sa con chiarezza indicibile che oggi gli è stata inviata un'offerta di salvezza, oscura, sommersa, irresoluta, come tutte le offerte di questo genere. Sa di non essere stato capace di raccoglierla. Sa che a questa non faranno seguito altre offerte».⁸

Vienna come Alessandria o Yerevan, dunque, Werfel come Kavafis o Oscar Wilde, Leonida come Dorian Gray o Narciso. Tutto si tiene e tutto riporta al mito del rispecchiamento, del doppio e con esso a quello della decadenza, che per Anna Boghiguan è il momento in cui si perdono gli ideali e tutto diventa più fisico, più corporeo. Werfel ha saputo raccontare questo momento con i suoi romanzi, Anna con i suoi fogli, i suoi pastelli, i suoi encausti, le sue cere. Ma a differenza del Leonida di *Una scrittura femminile*, la nostra artista sa cogliere le offerte di salvezza che le provengono dal mondo esterno e dall'arte e invita tutti noi a fare altrettanto.

⁸ Citato nell'ed. italiana di Adelphi Milano 1995.

Il rapporto tra visuale e verbale nell'opera di

Silvana Weiller

Carla Rossi

Università di Zurigo

Il carteggio tra A. Schönberg e W. Kandinskij¹ – entrambi alla ricerca dell'*opera d'arte totale*, a cui lavorarono insieme a partire dal 1909 – è esemplificativo di come per molti artisti sia arduo scegliere una sola forma espressiva.

Sebbene, sin dall'antichità, il rapporto *eikon-logos* (principi che si compenetrano nella capacità tipicamente umana di immaginare, rappresentare e presentarsi la realtà), nei suoi vari paradigmi, sia stato estremamente intenso, fu solo in epoca rinascimentale che il fenomeno dei poeti-pittori/scultori, specie in Italia, assurse quasi a moda culturale cui i maggiori artisti non poterono sottrarsi – tanto che, per avere accesso a talune cerchie intellettuali, si videro costretti a deporre i consueti strumenti di lavoro e ad utilizzare penna e calamaio, con risultati alterni (tra tutti, basti ricordare l'appassionante autobiografia del Cellini, a fronte dello stentato memoriale del Bandinelli, o i ricchi canzonieri di Michelangelo e del Bronzino raffrontati ai ben più farruginosi – e solo cinque – sonetti di Raffaello).

In epoca più vicina a noi, furono molti gli scrittori che si espressero anche tramite le arti figurative: si pensi ai disegni di Rimbaud o di Baudelaire, agli acquerelli di George Sand e alle *gouaches* di Hugo, ai dipinti di Hermann Hesse, di Henry Miller o di Pasolini.

Il rapporto speculare *eikon-logos* fu ancora intenso nel primo Novecento, con i suprematisti russi, tanto che il linguaggio verbale funse da modello per la concretizzazione di un grande progetto dei pionieri dell'astrattismo: la costruzione di una grammatica elementare delle forme e dei colori, che comportasse un vocabolario, una sintassi, una semantica e fu ancora Kandinskij ad esporre chiaramente il programma nel 1928 in *Analisi degli elementi primari della pittura*.

Ma dal secolo scorso, con la rivoluzione semiologica, prima del cinema, poi degli altri media, quando i codici della comunicazione, anche artistica, si fusero e confusero, accade qualcosa che nessuno, forse, aveva previsto: si iniziò ad avvertire la debolezza della parola, laddove un tempo se ne contemplavano il primato e l'egemonia. In questo contesto, mi pare particolarmente degno di nota l'iter di un'artista che ha percorso il Novecento e l'inizio del nuovo secolo con forza ed eleganza, adottando più mezzi e codici espressivi: Silvana Weiller,

¹ A. Schönberg, W. Kandinsky, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, a c. di H. Koch, Einaudi, 1988.

nella cui opera il rapporto tra parola scritta,² segno grafico, segno pittorico, insieme alla scelta del supporto e del materiale artistico, è di tipo quasi simbiotico-fusionale. L'artista, formatasi durante la Guerra alla storica *École cantonale d'Art de Lausanne* e che, sin dalla primissima infanzia, aveva frequentato la pittrice Alis Levi (1884-1982), che le insegnò a *guardare*, per poter *vedere*, nel primo Dopoguerra venne in contatto con diverse avanguardie, cui parzialmente e sempre in maniera molto personale aderì.

Fu dalla metà degli anni Sessanta, che intraprese un percorso originale, allontanando lentamente da sé ogni riferimento al figurativo³ e fondando le regole del proprio linguaggio pittorico e poetico su elementi capaci di giungere alla vera essenza della materia, a trascendere la struttura profonda delle forze naturali, in ciò rivelando anche, armoniosamente, tutto il proprio intrinseco legame familiare con la cultura ebraica, sebbene provenisse da una famiglia non osservante, che non frequentava con regolarità il tempio.

La Torah afferma la necessità capitale per l'uomo di non vivere al livello della natura, ma di superarla, la necessità di controllarla, di dominarla, di non accontentarsi di imitarla. Un bambino diventa ebreo soltanto l'ottavo giorno di vita, quando ha compiuto una settimana, quindi dopo aver festeggiato uno *shabbat*, più un giorno, quando ha superato lo statuto naturale del sette (la perfezione naturale) per elevarsi al registro dell'otto, simbolo, nella tradizione ebraica, del marchio umano sulla natura.

Per la cultura ebraica, non si perfeziona aggiungendo, bensì togliendo, privando: in un certo senso al pari di quanto teorizzava Michelangelo per la scultura.

Il proprio marchio Silvana Weiller lo incide dalla fine degli anni Quaranta sempre più per sottrazione, servendosi degli elementi naturali come tropi. Inizialmente gli alberi, allegoria di un mondo perduto (quello dell'infanzia, che definirei tipico di un ebraismo spensierato, antecedente il '38, specie se si pensa alla festa del Tu-BiShvat), simbolo di una natura statica (come spiega l'artista stessa, che ha vissuto lo straniamento alienante dell'*andare* come abbandono delle proprie radici fisiche: "gli alberi restano. A loro si può tornare")⁴ sono compulsivamente ritratti, prima in stile quasi naif (*Prato della Valle, mercato*, 1947), poi impressionistico (*Alberi del prato*, 1948, *Alberi nudi*, 1951, *Autunno in Prato*, 1952). Nel tempo,

² In particolare con le due raccolte poetiche *Al confine del tempo* e *All'alba nasce la parola*.

³ Che pure aveva ritratto negli anni dell'immediato dopoguerra, quando il desiderio di raccontare la vita si traduceva in necessità impellente di fissare in immagini un'umanità che stava sollevando la testa da un'epoca buia, accanto ai disegni, che come la stessa artista scrive nel proprio sito (<http://www.silvanaweiller.com>): erano «nati per divertire raccontando: su lunghi rotoli di carta si rincorrevano figure di barbuti patriarchi ebrei, regine di Saba o Ester dai grandi, languidi occhi, animali e piante esotiche, ritratti con ironia e vivacità».

⁴ Cfr. S. Annibaletto, intervista riportata in *Alberi*, in *Dipinti e parole*, a cura di M. Bakos, catalogo della mostra, Palazzo della Gran Guardia, Padova, 15 gennaio-6 febbraio 2011, pp. 33-36.

i tronchi contorti divengono appena percepibili, come nelle punte secche del 1975, «piante dal differente portamento, fusti nervosi, complessi, come il diramarsi delle vene sul dorso della mano».⁵ Infine, nelle tele quadrate monocrome dagli anni Ottanta in avanti, essi sono solo idea, espressione di trascendenza. Significativo che poesie dedicate agli alberi siano presenti in tutte le raccolte poetiche dell'autrice.

Un albero di gemme mattinali
non può stormire
nel freddo immoto
di cento mali
non può fiorire
dentro la nebbia assorta
di candido nulla:
là nel diaframma del sole vuoto
un'ombra diafana culla
lucenti spine di chioma attorta

[Da *Al confine del tempo*, 1990]

Proprio a proposito di radici, Gian Piero Bona, primo traduttore di Khalil Gibran in Italia, con la sensibilità che lo ha sempre contraddistinto, così scriveva nell'introduzione alla raccolta *Forse oggi forse domani* (2001):

«[...] la Weiller ha obbedito a un personale impulso e ha creduto di poter rifare la propria storia umana tagliando alle radici la pianta delle facili consolazioni».⁶

Ecco ancora un lavorare per sottrazione. Nel contempo, mi pare che il tentativo di tagliare le radici corrisponda per la poetessa alla volontà di trascendere i riferimenti culturali e abbandonarsi alla pura grazia della parola: una parola che, però, sta sempre in agguato e per quanto la si voglia spogliare, modellare e addomesticare porta sempre in sé congenito il peso della cultura che l'ha forgiata:

Respirano
nel cuore d'alberi verdi
verdi alberi verdi,
ondeggiano

⁵ Ibidem.

⁶ *Forse oggi forse domani*, Sora, Dioscuri, 2001, p. 8.

[...]

Lontano respiro
di mondo perduto
nel giorno dei giorni,
sconosciuto
ritorno di ritorni.

[Da *Nella cadenza della parola*, 2003, vv. 1-4, 19]

La ripetizione dell'aggettivo *verde* e dei sostantivi non può non suscitare il ricordo di una caratteristica della lingua ebraica per rendere il superlativo assoluto: la ripetizione del medesimo aggettivo e la ripetizione al plurale dello stesso sostantivo.⁷

Cresciuta in un ambiente culturale in cui la riflessione sulla potenza della parola, del numero, del *segno* è di fondamentale importanza (e in cui l'opera d'arte non può avere come fine ultimo la propria stessa essenza), ma nel contempo un mondo anti-figurativo e aniconico, l'artista ha dovuto superare diversi ostacoli, che è stata in grado di convertire in propri punti di forza.

Come spesso si ripete, il rapporto dell'ebraismo con l'immagine è controverso e complesso, fondato sul divieto, espresso in *Esodo*, di rappresentare Dio, gli uomini, le cose: «Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra [...]» (20, 4). Per questo l'arte ebraica è stata sempre concettuale e simbolica, non plastica, in relazione con il divino, rivelazione del segreto spirituale, dell'infinito, dell'*en sof*.

Silvana Weiller è stata capace, in versi e sulla tela, di superare questo ostacolo del divieto, lavorando, specie durante la maturità, su un'idea che di tipicamente ebraico ha, tuttavia, la visione di un'arte per la quale non conta l'esperienza delle forme, ma la vita stessa, nel suo fluire costante.

Scriveva, nel 1991, Mario Richter:

«C'è una cosa che più di ogni altra mi colpisce nella poesia della Weiller: è l'assenza degli uomini, delle città, delle case, della vita, della vita costruita dall'uomo [...] L'esperienza della Weiller è ridotta alle poche parole essenziali di chi si interroga soltanto sui destini ultimi».⁸

⁷ Si pensi, ad esempio al קֹדֶשׁ הַקֹּדָשִׁים, Qodesh ha-Qodashim, il *Santo dei Santi* (il santissimo luogo, l'area più sacra del tabernacolo prima e del Tempio di Salomone poi, dove era custodita l'Arca dell'Alleanza), o al שִׁיר הַשִּׁירִים, *Shir hasshirim*, il *Cantico dei Cantici* (il cantico per eccellenza).

⁸ *La parola essenziale di Silvana Weiller*, in «Padova e il suo territorio. Rivista di Storia, Arte e Cultura», VI, 33 (ottobre 1991), pp. 34-35.

L'assenza della «vita costruita dall'uomo», l'abbandono precoce di quella figuratività imposta dalle scuole e dalle mode, si coglie tanto nell'opera poetica, quanto in quella pittorica.

Ecco dunque l'esistenza nel suo eterno mutamento, la *fluidità* del pensiero ebraico, come la definisce Nadine Shenkar,⁹ quel *fluire* della vita, dipinta in versi dalla poetessa:

C'era una volta
il folle passato a venire
e azzurro, azzurro il cielo perduto
in veglia raccolta
sopra le dune
curve a pregare:
silenzio di tempo compiuto
volgono lente le lune
cadute nel mare
la notte sta per finire

[*C'era una volta*, in *Al confine del tempo*, 1990, vv. 1-10]

Non a caso questa *C'era una volta*¹⁰ compare nella raccolta poetica *Al confine del tempo*, in cui si coglie, forse persino inconscia da parte dell'artista, tutta l'eco della riflessione ebraica sul concetto di tempo. Diversamente dal tempo *spazializzato* (per usare un termine coniato da Henri Bergson, filosofo anch'egli di origine ebraica) del pensiero greco, che si riverbera in molti miti dell'eterno ritorno, il tempo ebraico è legato ad una qualità naturale. La Torah coglie l'uomo, l'essere umano nella *durata* (altro termine bergsoniano), nel suo fluire attraverso il tempo: insegna all'uomo a liberarsi dallo spazio, a pensare la realtà in termini, appunto, di *durata*.

Nella Bibbia ebraica non esiste presente, ma soltanto passato e futuro: per Silvana Weiller, *il folle passato a venire* (v. 2), una sorta di paradosso di coerenza, ma anche 'ciò che sarebbe follemente accaduto', è immerso in una dimensione bidimensionale da cui è escluso il presente. Non un passato che ciclicamente ritorna, né un passato che esclude qualsiasi altro evento nel tempo, come nella definizione di Cioran, per il quale «quando si scorge nel possibile stesso un passato a venire tutto diventa virtualmente passato e non vi è più né presente né futuro» (*La caduta nel tempo*, 1964), quanto piuttosto *silenzio di tempo compiuto* (v. 7), memoria di una *veglia raccolta* e di un *azzurro cielo perduto*.

⁹ *L'arte ebraica e la cabala*, Spirali, 2001.

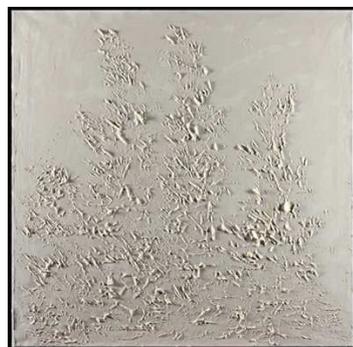
¹⁰ Dico *questa*, perché ve ne sono altre in altre raccolte.

Il tempo ebraico si svolge in una spirale dove non si passa mai per lo stesso punto, così la poetessa continua:

Sul filo del suono senza suono
danzano le notti e i giorni
per occasi d'attesa
arsi senza perdono,
chiusi nell'arco lontano
d'inesauribili contorni
d'alata assenza sospesa
poiché la rondine viola
penetra il nulla arcano
oltre il confine della parola.

[*C'era una volta*, cit., vv. 11-20]

Il tempo per lei è curva che, come volo d'uccello, si avvolge e non si chiude (una forma raffigurata, lieve, su sfondo bianco, anche sulle tele, come quella dal titolo proprio di *Spirale*, del 1975). Nel tentativo di oltrepassare il tempo precedente, *le notti e i giorni*, i cui tramonti si susseguono inesorabili (*arsi senza perdono*), la chagalliana *rondine viola* è in grado di penetrare il *nulla arcano* e di oltrepassare il *confine della parola*, incarnando così un altro *topos* dell'ebraismo, quello della matrice in grado di ricevere la luce dall'Alto, o *shefah*, capace di trasmodare la rigidità delle cose e di trasmettere il fluido dinamismo della vita, rivelando il trascendente: questa, probabilmente, la sensazione di *essenzialità* cui si riferiva Richter. Una essenzialità che si ritrova parallelamente in pittura, nella scelta del supporto dei dipinti, che dagli anni Settanta in avanti sarà sempre rigorosamente quadrato (80x80), e nel monocromatismo, con tele come *Materia consolidata*, *Ricerche*, *Ombre materiche*, *Cristallizzazioni ad albero*, che ricordano per molti versi i quadrati monocromi di Malevič.



[Silvana Weiller, *Alberi iridescenti*
Olio su tela - 80 x 80cm Anno 1999]

L'impossibilità di chiudere il tempo, di costringerlo entro una ciclicità, sarà sempre più prepotentemente presente d'ora in avanti nei lavori dell'artista, specie nelle più mature raccolte *Memoria del futuro* (1997), *Oltre il ricordo* (1997) e *Nell'ombra della luce* (2002):

Nella parola del silenzio alato
nel cuore del richiamo muto,
nel vuoto che non ha confine,
nel bianco tempo perduto,
sulla bianca sabbia leggera
un anello ormai cancellato
si chiude ancora e spera
senza principio, senza fine.

[*Memoria del futuro*, 1997]

Nell'opera di Silvana Weiller è come se la spiritualizzazione del gesto pittorico e della parola si guardassero in uno specchio bifronte e si riflettessero vicendevolmente, in un continuo scambio, quasi un *loop* tra le due forme d'arte. Così mi sia forse più corretto parlare di legame tra l'idea greca di *eikon* e quella ebraica di *dabar*.¹¹

Poi che solo un breve istante
il cielo ha gettato sulla terra
l'effimero manto
della speranza palpitante
a notte la paura serra
il respiro della vita,
da lontano pianto
trema curvo il velo
di mobilità finita
ed è per sempre gelo

[*Al confine del tempo*, vv. 21-30]

¹¹ Il *dabar* ebraico non è infatti il *logos* nel senso classico della lingua greca, cioè una parola pensata, quanto piuttosto un evento, un'azione (Cfr. Gen. 15,1), la realizzazione del disegno divino.

L'effimero manto gettato dal cielo pare essere quello più volte raffigurato sulle tele, dagli anni Ottanta in avanti: una neve cristallizzata, pronta a sciogliersi, come è pronta a dissolversi la speranza palpitante, lasciando solo, e per sempre, un ben più duraturo gelo.

Sebbene l'autrice abbia iniziato a scrivere ed illustrare libri (il *Baal Shem* di Buber, le *Storie di Odessa*, le *Storie della regina di Saba* tratte dal Talmud o il *Re David* di Shlomo Skulski) sin dagli anni Cinquanta, sarà dagli Ottanta che comincerà una costante e copiosa produzione poetica che, temporalmente, coincide con l'interesse, in pittura, per la macchia cromatica e per il gioco di luce in condizioni di articolata spazialità mossa da grumi e increspature di una pastosità uniformemente distribuita sulla tela.

Come i grumi di materia (il colore ad olio) sono distesi con la spatola sul supporto, così l'ordito della metrica è caratterizzato da ricorsi irregolari di un flusso sinuoso e la sintassi scorre, si arresta, riprende, si raggruma.

La materia pastosa mi pare allora corrispondere ad una presa di coscienza del peso della parola, proprio in quanto *dabar*, un respiro ritmico pressoché costante che, ancora non a caso, oscilla tra gli otto e i dodici versi,¹² per lo più in ottonari: una parola che è azione, dolente e scabra, fremente e concisa, in una perenne ricerca di quiete.

In pittura questa ricerca di serenità, in anni più recenti, si concretizza nel ritorno alla calma lucentezza del bianco totale. E la poesia, con pennellate brevi e lucide, diviene, al pari della tela, candida: un quadro dell'anima discreto ed appena accennato, come le brulle forme contorte gli alberi, sempre presenti, ma ora stentatamente visibili sulle tele, bianco su bianco su filigrane di spessore onirico.

Oltre a quello che ho definito l'*ostacolo del divieto* culturale e religioso, c'è un secondo e doppio ostacolo che Silvana Weiller ha dovuto superare: l'essere donna.

Come molte donne-artiste che non hanno rinunciato ad avere una famiglia, anche lei ha dovuto saper armonizzare gli impegni e i doveri familiari con la propria creatività e, in secondo luogo, ha dovuto farsi strada in un ambiente artistico ancora fortemente maschile nell'Italia del dopoguerra.

Marina Bakos, che da tempo si occupa con passione e dedizione dell'opera dell'artista, cui ha consacrato anche la propria tesi di laurea presso l'Università di Padova,¹³ presentando la

¹² All'importanza del numero otto nella cultura ebraica si è accennato in precedenza, mentre il dodici rappresenta il numero dell'elezione, quello del popolo di Dio, basti pensare alle dodici tribù d'Israele (Gen 35,23 sgg) ed in senso escatologico si pensi alle dodici porte della *nuova Gerusalemme* (Ez 48,31-35)

¹³ *Silvana Weiller e l'emotività dell'informale: Arte a Padova fra il 1950 e il 2000*, relatore Guido Bartorelli, Dipartimento di storia delle arti visive e della musica.

mostra *Artiste del Novecento tra visione e identità ebraica*, tenutasi presso la Galleria di Arte Moderna di Roma, ha parlato di «doppia minorità, femminile ed ebraica»,¹⁴ sottolineando come:

«La convinzione che si possa parlare di arte al femminile e arte al maschile è uno stereotipo alquanto trito, ma purtroppo mai completamente superato: ciò che conta veramente dovrebbero essere talento e serietà professionale. E promuovendo una mostra d'arte "femminile" si rischia di non rendere merito alla creatività artistica della donna, ma di edificare piuttosto un nuovo ghetto. Al contrario, questa esposizione, avvertendo la necessità di evidenziare un'artisticità declinata secondo un binomio di doppia minorità, femminile ed ebraica per l'appunto, rimasta a lungo ai margini di una pagina scritta a più mani, essenzialmente maschili, vuole configurarsi come una ricerca sulla composita vicenda dell'arte nell'Italia del Novecento che travalichi emarginazioni sociali o limitazioni dovute a nascita, censo, appartenenza religiosa».

Silvana Weiller stessa, recensendo l'opera di Amelia Ambron, aveva elegantemente ironizzato su certi stereotipi maschili nei confronti delle donne che producono arte:

«Una signora che dipinge: dicono così, e si pensa agli acquerelli e alle lezioni di disegno delle fanciulle di buona famiglia all'epoca delle nonne; ancor oggi le donne che dipingono lottano contro cliché e contro la diffidenza di chi si avvicina alla loro pittura svalutandola in partenza».¹⁵

Avendo, nello stesso articolo, estrema cura nel presentare la personalità di Amelia Ambron, pittrice di talento formata alla scuola di Antonio Mancini, come «completa nella femminilità e nella normalità familiare, quanto vigorosa nella sua espressione artistica»:¹⁶ una presentazione che forse l'autrice non disdegnerebbe neppure per se stessa.

Quella di Silvana Weiller è indubbiamente una voce che, con parole e colore, si leva elegantemente sopra quelle di molti artisti italiani del Novecento, conquistando una dimensione di spazio omogeneo e continuo, dove ogni campitura, ogni verso, il rigore di forme e di lessico si

¹⁴ *Universi dispersi: artiste ebraiche del Novecento italiano*, in *Artiste del Novecento tra visione e identità ebraica*, a cura di M. Bakos, Olga Melasecchi, Federica Pirani, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale, Roma, 12 giugno- 5 ottobre 2014, pp. 15-21.

¹⁵ Silvana Weiller Romanin Jacur, *Una signora che dipinge*, in «La Rassegna Mensile di Israel», terza serie, Vol. 28, No. 12 (Dicembre 1962), pp. 563-564

¹⁶ *Ibidem*, p. 563.

compenetrano magistralmente in emozioni che esprimono, a volte con sottile ironia, l'indicibile, il trascendente, il divino, come in questo testo:

Nella sabbia sgranata
arranca lo scarabeo antico
per traccia inane,
lucida macchia affossata
spinge avanti la sorte
e ricade consumato d'ardore:
sotto il sole nulla rimane
alle candide porte
del deserto nemico
nel silenzio del Signore

[*Al confine del tempo*, 1991]

Una ricca aggettivazione nobilita ogni particolare del contesto ambientale ed ingentilisce anche lo scarabeo, tramite il ricorso ad un personale, suggestivo e sarcastico slittamento semantico in cui i termini mostrano vaghezza, non definiti nella loro corrispondenza tra significante e significato.

Lo scarabeo, infatti, non viene indicato con il nome scientifico di *stercorario*, ma attraverso l'aggettivo *antico*, che richiama allegorie di rinascita presso civiltà perdute e simboleggia l'intera umanità, che spinge avanti a fatica la propria *sorte* (la pallina di sterco), orientandosi con la luce emessa dalla Via Lattea, per giungere alle *candide porte* del desero, lasciando una inutile (*inane*) traccia del proprio percorso: nulla infatti rimane delle sue fatiche, mentre, in un deserto *nemico* in cui regna solo un immane silenzio.

Ho l'impressione che, nel verso finale, la poetessa giochi, mordacemente, con i significati e, inconsciamente, con un sostrato linguistico e culturale ebraico: se la posizione di Dio di fronte alle fatiche dello *scarabeo* pare essere di totale disinteresse e distacco, ancora una volta viene in mente la costruzione del superlativo assoluto nelle lingua ebraica, laddove, oltre alle ripetizioni di sostantivi e aggettivi, viene usato il tetragramma simbolo di Dio, יהוה (Yhvh), retto da sostantivo o aggettivo.¹⁷

¹⁷ come ad esempio in 1 Samuele 26, 12: בָּלֶם יִשְׁנִים כִּי תִרְדַּמַת יְהוָה נָפְלָה עֲלֵיהֶם , la cui traduzione letterale è: «dormivano perché un torpore **del Signore** (irresistibile) era caduto su di loro», mentre nella Bibbia, in italiano, il testo è stato arbitrariamente reso con una perifrasi, come «su di loro un torpore mandato dal **Signore**».

L'autrice lascia il lettore libero, a seconda della propria concezione e cultura, di interpretare se il silenzio, nel *deserto nemico*, sia quello di un Dio indifferente alle sorti dell'umanità, un Dio il cui occhio è *bianco / gelido e non guarda*,¹⁸ o se non si tratti di quel silenzio eloquente che ha dato il titolo ad un'altra sua silloge poetica, *Nel silenzio teso* (2009), in cui più volte interviene il colloquio diretto con la Divinità.

[Si ringrazia la Dott.ssa M. Bakos per i libri di S. Weiller cortesemente messi a disposizione per la redazione di questo articolo]

BIBLIOGRAFIA

E. CHAPLIN (1995), *Sociology and Visual Representation*, New York, Routledge.

C. CIPOLLA, Faccioli P. (1993), *Introduzione alla sociologia visuale*, Milano, Angeli.

SCRITTI DI SILVANA WEILLER

S. SKULSKI, *Re David Leggende, Fondazione per la Gioventù Ebraica*, Roma 1958, illustrazioni di Silvana Weiller.

S. WEILLER, *Questa è la mia vita e altri racconti*, Padova, Rebellato, 1960

- *La riviera dei Ponti Romani*, in "Padova e la sua provincia", Anno II, n.3., marzo 1961, pp.16-17.

- *Appunti su Mario Sironi*, in "Il Sestante Letterario", Anno I, n. 1, gennaio-febbraio 1962. Pp.16-17.

- " *Il giardino dei Finzi Contini* " di *Giorgio Bassani*, Rassegna di libri a cura di Vittorio Zambon, Giovanni Gorini, Silvana Weiller, in "Il Sestante Letterario", Anno I, n.2, marzo-aprile 1962, pp.61-62.

- *Ennio Morlotti*, in "Il Sestante Letterario", Anno I, n.3-4, maggio-agosto 1962, pp. 61-62.

- *Arshile Gorky*, in "Il Sestante Letterario", Anno I, n. 5, settembre-ottobre 1962, pp.28-30.

- " *Le avventure di Augie March* " di *Bellow*, in "Il Sestante Letterario", Anno II, n. 2, marzo-aprile 1963, pp. 24-25.

- " *Le sud* " di *Ives Berger*, in "Il Sestante Letterario", Anno II, n.3-4, maggio-agosto 1963, p. 48.

- " *Il Papa* " di *Giorgio Saviane*, I libri a cura di Silvana Weiller, Vittorio Zambon e Giovanni Gorini, "Il Sestante Letterario", Anno II, n. 5, settembre-ottobre 1963, p.45.

- *Siciliani prepotenti. Un nuovo libro di Russolo*, in "Il Sestante Letterario", Anno II, n. 6, novembre-dicembre 1963, p. 35.

- *Marc Chagall*, in "Il Sestante Letterario", Anno II, n. 1, gennaio-febbraio 1964, pp. 32-35.

- " *Dietro la porta* " di *Giorgio Bassani*, Rassegna di libri a cura di Franco Manescalchi, Silvana Weiller, Lorenzo Vota, Mario Gorini, Giovanni Gorini, in "Il Sestante Letterario", Anno III, n.2-3, marzo-giugno 1964, p.55.

- " *Il male oscuro* " di *Giuseppe Berto*, Libri e Autori a cura di Osvaldo Ramous, Sylvia England, Vittorio Zambon, Silvana Weiller, in "Il Sestante Letterario", Anno III, n.6, novembre-dicembre 1964, pp. 44-45.

- *Le Storie della Bibbia*, Roma, Carucci, 1971

- *Esperienze di colore-luce*, in "Arte Triveneta", Anno II, n.8, ottobre 1980, pp.9-11.

- *Filastrocche sotto il maree sopra la terra*, Roma, Carucci, 1982

¹⁸ Cfr. *All'Alba nasce la parola*, cit.

- *Il luogo delle ombre*, Roma, Carucci, 1987
- *Non sapere dove e quando*, Sora, Dioscuri, 1987
- *Ma...tu, c'eri?*, Sora, Dioscuri, 1988
- *Senza titolo*, in *Pieghe di luce. Gli acquarelli di Primo Pegoraro*, in Catalogo della mostra, a cura di Giorgio Segato, Padova 1989, pp.26-28.
- *Al confine del tempo*, Sora, Dioscuri, 1990
- *All'alba nasce la parola*, Sora, Dioscuri, 1990
- *Poesie d'amore dell'antica Cina*, Sora, Dioscuri, 1991
- *Da giorno a luna*, Sora, Dioscuri, 1993
- *Per essere*, Sora, Dioscuri, 1994
- *Per sognare*, Sora, Dioscuri, 1996
- *Padova negli anni Cinquanta*, in *Artisti e Padova negli anni Cinquanta*, a cura di R. Galuppo, F. Saia, catalogo della mostra, Civica Galleria di Piazza Cavour, Padova, 18 ottobre-3 novembre 1996, p.5.
- *Oltre il ricordo*, Sora, Dioscuri, 1997
- *Memoria del futuro*, Sora, Dioscuri, 1997
- *L'isola misteriosa*, Sora, Dioscuri, 1998
- *Alle soglie del sogno*, Sora, Dioscuri, 1999
- *Lontano e più lontano*, Sora, Dioscuri, 2000
- *Forse oggi forse domani*, Sora, Dioscuri, 2001
- *Le allegre prove della creazione*, Sora, Dioscuri, 2001
- *Nell'ombra della luce*, Sora, Dioscuri, 2002
- *Nella cadenza delle parole*, Sora, Dioscuri, 2003
- *L'eco nell'eco*, Sora, Dioscuri, 2004
- *Nel silenzio teso*, Padova, Padova Edizioni, 2009
- *Mi ricordo*, pro manuscripto, Padova, 2008
- *Racconti*, pro manuscripto, Padova, 2008

TESTI CRITICI SULL'ARTISTA

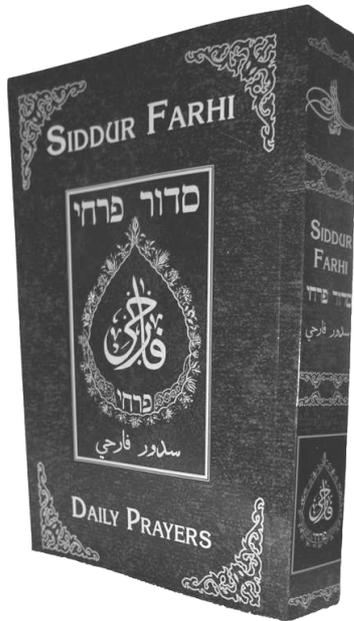
- D. BANZATO, F. PELLEGRINI, M. PIETROGIOVANNA, *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra, Padova, 24 ottobre 1999- 15 gennaio 2000, pp. 416-17
- V. BARADEL, *Padova*, in *Pittura nel Veneto, Il Novecento*, vol. I, a cura di G. Pavanello. N. Stringa, Milano 2006, pp.152-160.
- IDEM, *Una pittrice intellettuale in una "dotta e riservata" città di provincia*, in *Dipinti e parole*, a cura di M. Bakos, catalogo della mostra, Palazzo della Gran Guardia, Padova, 15 gennaio-6 febbraio 2011, pp.39-45.
- IDEM, *Gemme, giardini e verità: il primato del colore*, in *Ebraicità al femminile. Otto artiste del Novecento*, a cura di M. Bakos, catalogo della mostra, Centro Culturale Altinate San Gaetano, Padova 31 agosto- 13 ottobre 2013, pp.29-30.
- IDEM, *Lo specchio della vita in forma di pittura*, in *Artiste del Novecento tra visione e identità ebraica*, a cura di M. Bakos, Olga Melasecchi, Federica Pirani, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale, Roma, 12 giugno- 5 ottobre 2014, pp. 37-38.

- M. BAKOS, *Silvana Weiller. Un'arte alle soglie del sogno*, in *Dipinti e parole*, a cura di M. Bakos, catalogo della mostra, Palazzo della Gran Guardia, Padova, 15 gennaio-6 febbraio 2011, pp.13-31
- IDEM, *Adriana, Alis, Antonietta, Eva, Gabriella, Lotte, Paola, Silvana "l'orgoglio della differenza"*, in *Ebraicità al femminile. Otto artiste del Novecento*, a cura di M. Bakos, catalogo della mostra, Centro Culturale Altinate San Gaetano, Padova 31 agosto- 13 ottobre 2013, pp.15-21.
- IDEM, *Universi dispersi: artiste ebrae del Novecento italiano*, in *Artiste del Novecento tra visione e identità ebraica*, a cura di M. Bakos, Olga Melasecchi, Federica Pirani, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale, Roma, 12 giugno- 5 ottobre 2014, pp. 15-21.
- A. BEVILACQUA, *Silvana Weiller Romanin Jacur*, in *L'emozione astratta – Figurazione a Padova/3*, catalogo della mostra, Civica Galleria di Piazza Cavour, Padova, 14 aprile-20 maggio 1984, p. 29.
- P. L. FANTELLI, *Silvana Weiller. Personale*, invito della mostra alla galleria Il Sigillo, Padova, 10-30 marzo 1989.
- M. GORINI, *La XIV Biennale Triveneta. Pittori, xilografi e acquafortisti*, in "Padova e la sua provincia", Anno VII, n. 9, 1961 pp. 40-42.
- M. RIZZOLI, *L'evoluzione dell'arte veneta nella Mostra di Villa Simes*, in "Padova e la sua provincia", Anno XX, n. 12, 1974, pp. 32-33.
- T. ROSA, *Dipinti e disegni di Silvana Weiller Romanin Jacur*, dépliant della mostra presso l'Università Popolare, Padova, 6-25 maggio 1961.
- M. RICHTER, *La parola essenziale di Silvana Weiller*, in "Padova e il suo territorio", Anno VI, n. 33, 1991, pp.34-35.
- M. SABBIONI, *Silvana Weiller Romanin Jacur*, in *Dizionario degli artisti*, in *La pittura nel Veneto II Novecento*, vol. III. A cura di N. Stringa, p. 490.
- Silvana Weiller*, in *Artisti e Padova negli anni Cinquanta*, a cura di R. Galuppo, F. Saia, catalogo della mostra, Civica Galleria di Piazza Cavour, Padova, 18 ottobre – 3 novembre 1996, p.40.
- Silvana Weiller*, in *Artisti italiani del '900*, a cura di E. Arnaud, A. Busignani, Arezzo, s.d.(ma 1960), pp. 601, 603.
- D. VALERI, *Pittura di Silvana Romanin Jacur*, dépliant della mostra presso la galleria La Chiocciola, Padova 6-19 aprile 1957.
- C. VIRDIS LIMENTANI, *Silvana Weiller Romanin Jacur*, in *Tracciati del femminile a Padova. Immagini e storie di donne*, a cura di M. Cisotto Nalon, C. Virdis Limentani, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 5 marzo-30 aprile 1995, pp.241-242.
- C. IDEM, *1950 2000 Arte a Padova*, Padova, Edizioni Marcato, 2003 pp. 107-10

A Family Mission in the Land of the lost God Shalim

A talk with Kobi Farhi

Carla Rossi



In my last novel, I let a character say : «the duty of journalists, writers, poets, and intellectuals is not to stay cowardly locked up in asphyxiated forms of freedom, in a community, in an academy that is self-judging, self-incensing or self-phagocytting, on the contrary : it is to go into the world stirring the consciences and building bridges among cultures».¹

Dr. Hillel Yaacob Farhi (1868-1940), poet, translator, and physician has been this kind of intellectual. With his valuable translation of the daily Jewish prayer Book, the *Siddur*,² into the Arabic language he has been engaged in building cultural bridges between Arabs and Jews. The origin of his family dates back to the XIIth century³ and it is

as if the commitment to peace were written in the Farhi's NDA.

¹ *The other state* [original title *L'altro Stato*], Castelvechi, 2018.

² Called after him *Siddur Farhi* (1917).

³ According to *Les Fleurs de l'Orient* (online: farhi.org), and to M. Abitbol, *Les juifs d'Espagne: Histoire d'une diaspora (1492-1992)*, Liana Levi, Paris 1992, the first documented Farhi (Ishtori) lived during the XIIIth century in Provence, France, under the protection of the Popes d'Avignon. It was Christian custom to give Jews a surname taken from their city of origin and Ishtori was given the family name Ha Farhi from his Catalan hometown Florencia, from *flor* (flower in Spanish). This became Perah in Hebrew (*sweet fruit, flower*), thus "HaFarhi". The name HaFarhi became later simply Farhi. Ishtori descended from a line of sages and rabbis of fame. His father was Rabbi Moshe HaParhi, a distinguished Talmudical scholar. His grandfather was Rabbi Nathan of Trinquetaille, author of *Shaar HiTefisa*. His great grandfather was Meir ben Isaac of Carcassonne, author of the *Sefer ha-'Ezer*. Ishtori himself was the author of the first Hebrew book on the geography of Eretz Yisrael, the *Sefer Kaftor Vaferach* (Hebrew: ופרח כפתור ספר, literally "Button and Flower"), published in Venice only in 1549. After the Spanish Inquisition, some Farhi may have moved south to North Africa but many Jewish families emigrated to the Ottoman Empire. From there, they traveled north to Bulgaria and Romania, Russia, West to Tunisia and North Africa, East to Syria, Lebanon, Irak and even Iran, south to Palestine and Egypt.



Kobi Farhi, who composes politically-charged songs, boldly recognises himself in the mission of the family from which he descends. He is the lead singer and founder of a pioneering Israeli band, *Orphaned Land*, engaged since the early Nineties in promoting a message of understanding and harmony through dialogue and tolerance between the three main Abrahamic religions.

Like the author of the *Siddur Farhi*, whose second name he bears,⁴ Kobi «goes into the world stirring the consciences». He writes lyrics

aimed at an audience more than just Israeli and Palestinian. Remaining ideally (and probably unintentionally) in the wake of the thought of Hillel, the song *El Norra Alila*⁵ – just to choose one of the band's many – is based on a poem sung during Yom Kippur as a plea of forgiveness. And *Yedidi*, a song from *Orphaned Land* newest album,⁶ is a re-working of a traditional Hebrew song.⁷ In the *Song of Songs*, Jewish tradition identifies God as the beloved friend, *Dodi* and *Yedid*, to whom we should cleave. *Yedid Nefesh* is probably one of the most widely-known and versatile Jewish liturgical poems. It can be sung during the *Morning Prayer* (T'fillat HaShahar) or the *Afternoon Service* (Minha), but it is especially associated with the Sabbath. It was written in the Middle Ages by Eliezer Azkari as a beautiful expression of passionate personal love of God and here's how *Orphaned Land* reworked it, managing to integrate it harmoniously into the concept of their album *Unsung Prophets & Dead Messiahs* :

תַּחַנּוּתָהּ בְּבֵין שְׂדֵי־יָדַי הַשְּׂכָחָה
וְלָמָּה מְכַרְתָּנִי צְמִיתוֹת לְמַעֲבֵי־יָדַי
הֲלֹא אֲנִי בְּאֶרֶץ לֹא זְרוּעָה רִדְפָתֶיךָ
וְשָׁעִיר וְהָר פְּאָרְזֵן וְסִינַי וְסִין עֲדֵי
וְהָיוּ לְךָ דוֹדֵי וְהָיָה רְצוֹנְךָ בִּי
וְאֵיךְ תִּתְחַלֵּק עִתָּהּ כְּבוֹדֵי לְבַלְעָדֵי

[Translation]

My friend have you forgotten resting between my breasts?

⁴ Kobi being a diminutive of the name Yaakov.

⁵ Which also gives the name to the second album of the band, released in 1996, meaning "Illustrious God".

⁶ *Unsung Prophets & Dead Messiahs*, 2018.

⁷ *Yedid Nefesh* (Hebrew: יָדִיד נֶפֶשׁ יְדִיד *y' did nefesh*) is the title of a *piyyut* that reflects on the relationship with God.

Why have you sold me to my enslavers for aye?
Then, upon an orphaned land have I not chased after you?
Seir, and Mount Paran, and Sinai, and Sin – my witnesses
For you were my love, and I was given to your will
And now, will you bestow your honor upon others?

Over time, the band has developed a «musical syncretism that treats the group's dual location in Israel and the global Metal scene not as problematic but as a rich source of musical ideas»,⁸ bringing religious melodies into a space that is considered antipathetic to religion and having the transgressive power to break down religious borders in the Middle East. Despite their songs are soaked with a strong spiritual afflatus that brings back to the origins of the world, on biblical themes, the majority of the band members declared themselves atheist or agnostic.

In 2012 *Orphaned Land* received *The Friendship And Peace Award* from the Turkish government. Since then, there is a petition to nominate *Orphaned Land* for the Nobel Peace Prize, on the grounds that they are able to unite fans from different countries having extremely difficult diplomatic relations, including Turkey, Syria, Iran, Palestine, Lebanon and Israel.

It seems to me that the band is fully part of a current of Jewish thought that manages to conceive the work of art and its salvific role on a long distance perspective, fitting, on the other hand, into an Israeli culture of protest that is a relatively new phenomenon, even if it emanates from an ancient Jewish tradition of debate and dissent.

In fact, in the Jewish cultural tradition, since the XVth century, much music has been written not to be performed, but as an evidence of the passage of its authors on this Earth, as a positive message of hope for the future generations. Songs that, in the specific case of *Orphaned Land*, poetically invite us to become aware of our reality, an increasingly virtual reality, in which we are trapped.

A UNIVERSAL MESSAGE : *WE CHOOSE TO LIVE IN THIS DARKENED CAVE,
FAR FAR AWAY FROM THE LIGHT*⁹

Since artists may sometimes offer us alternative versions of – and even redemptive visions for– our troubled world, I decided to have a chat with Kobi Farhi.

⁸ *Music, popular Culture, Identities, Critical Studies*, ed. R. Young, 2002, 145.

⁹ Orphaned Land, *The Cave*, in *Unsung Prophets & Dead Messiahs*, 2018.

Like every nation that stands on monumental vestiges of history, Israel is a labyrinth of contradictions and Farhi is able to lather his Nation's antonyms onto heavy metal music and make them shine. Each *Orphaned Land* album develops a concept related to two extremes : a meeting of East and West, past and present, light and darkness, God and Evil.

The concept of the band's latest album mainly focuses on the Allegory of Plato's Cave, presented by the Greek philosopher in his work *Republic* (514a–520a) to compare «the effect of education (παιδεία) and the lack of it on our nature».

QUESTION: Since 1991 the compositions of *OL* are evolving and improving, but after almost thirty years of activity what clearly emerges from your lyrics is a sort of constant panglossian temptation, the temptation to «leave the cave». Don't you think that the idea that culture – such as poetry, music, arts –, encouraged by hope and guided by reason will rescue civilisation from the stain of its own barbarism, especially in a period when dark political shadows loom over the world, is a little naïve, and foolishly optimistic?

FARHI *No, I don't. We are doomed to stay in Plato's cave until we will overcome to change the way we are educated. It is a pattern that goes on for centuries : hundreds of people, who tried to get out of the cave bringing people out with them, ended up been assassinated, just think to Muḥammad Anwar al-Sādāt, or Yitzhak Rabin. Unfortunately, the allegory of the cave is still valid, after centuries, and that's what our latest album is about : we live in an Orwellian reality, attached to screens brainwashing us, something similar to the virtual reality of the shadows projected on the walls of the Platonian cave. We are junkies of images that keep us calm and addicted and we know very little about what really happens in the world.*

I believe that, as Janusz Korczak said, "If you want to change the world, change the educational system". Politicians are well aware that the best way to control people's mind is to control their education, that's why they are interested in keeping our educational system the way it is. The sooner we take action for a serious educational reform, an education that incorporates both practical, subject-based schooling and a focus upon the socialization of individuals and the respect for cultures other than one's own, the sooner our grandchildren will enjoy the fruits of our engagement.

Farhi talks about "our grandchildren" as possible beneficiaries of actions that must be taken immediately. We are the so-called Generation X, children born during a time of shifting societal values. Research describes us as active, and achieving a work–life balance, since we have grown up in a relative well-being that has allowed many of us to follow our own "eu" (good) "daimon" (spirit), our own vocation. In the 1990s we were sometimes characterized as slackers, cynical

and disaffected, in midlife even more than our grandparents, who lived through the Second World War, we are used to seeing images of war and death, and we are developing the antibodies of indifference to the suffering of *the others*. We have to remain vigilant, because, to quote Gramsci (1917), «indifference works powerfully in history. It works passively. It is brute matter that strangles intelligence», and we risk getting trapped in propaganda. Nazi propaganda shaped much of the conception of Judaism in the 1930s and today anti-Muslim propaganda is doing the same, as Farhi claims.

*In Propaganda*¹⁰

Suffer to live
Drown in lies
Orphans are we
Born to be the ones with open eyes
The rest are trapped in propaganda
They are the blind
Bereft of all sight
Set free your mind
So you may depart this endless night
The rest are trapped in propaganda.

QUESTION Like many of us in Generation X, you have been able to follow your own *eudemon*, your vocation, so what is your understanding of the role of Art? Has Art to provoke the established power? If this is the case, how loud must be the voice of the artists shouting?

FARHI *For me Art has to be the voice of Truth. It's something that we witness during our concerts and throughout our career. How loud, you ask? As loud as possible! Music happens to be the tool that many people can connect with easily...So, we have to be like Orpheus.*

Farhi here alludes to the fact that in Phaedrus' speech, contained in the *Symposium*, Plato inserts Orpheus in the group of Sophists, since he uses his Art and his words to persuade. As Farhi sings in *Poets Of Prophetic Messianism*, quoting the Republic of Plato: ἢ δοκοῦσί τί σοι τυφλῶν διαφέρειν ὁδὸν ὀρθῶς | πορευομένων οἱ ἄνευ νοῦ ἀληθές τι δοξάζοντες.¹¹

¹⁰ Orphaned Land, *Unsung Prophets*, cit.

¹¹ Anyone who holds a true opinion without understanding is like a blind man on the right road.

Last September, *Orphaned Land* won the Prog Music Award as “Best Video of the Year” with the following song :

*Like Orpheus*¹²

Close my eyes, I cannot see
Sudden blindness upon me
This ray of light is so unknown
From womb of darkness I am born
Lift the veil of shade forever
Like a candle that's within me
I receive the gift of sight
And rise!
This life is a storm that rages on
Fire, wind, the earth and sea are one
I sing before you all like
Orpheus with torch in hand
The cave it still lies within
Like a never ending sin
Paint these walls with crimson light
The phoenix now is taking flight
Stare back to the abyss
“Hades who rules there shall grant thee salvation”
Like the snow that brings December
I am the spark that sets the flame of truth alight
And fight!
And this life is the pain of being born
Man, child and woman all are one
I sing before you all...
Like Orpheus

QUESTION Talking about a subject that seems to fascinate you, the interrelation between Evil and Good, I would like to know your opinion on a phrase by Goethe, also taken up by Bulgakov in *Master and Margarita* and by many other writers and philosophers. When Mephisto was asked by Faust, "Well now, who are you then?", the Devil gave the well-known answer: "I am part of that eternal force that always wills the evil and always produces the good".

¹² Orphaned Land, *Unsung Prophets*, cit.

FARHI *Yes, what a great answer, isn't it? And it is so true! Good and Evil are just two sides of the same coin, "Satan", can be a friend, a mentor that helps and teach us many lessons by hurting us. My personal opinion is that darkness does not really exist, it is just a situation of "no light". I firmly believe that there is no art, poetry, music and even comedy if there is no pain, agony and sadness. It's all connected together as a Yin and Yang, or as I use to call it many times, as the tango between God & Satan.*

QUESTION One gets the distinct impression that writing songs is just one your multiple creative praxes, proving right one of the most-quoted poetic lines of all time, revisited: *ut musica poesis* and that you could also be a novelist or a poet. Is it true?

KOBI *I was thinking to write my own book, but my time is so full with OL so I keep this aside for the moment, who knows, I might be a full time writer in my 50's or 60's!*

QUESTION If Israel had become a land of peace and harmony, the land of the lost Canaanite God of peace Shalim, would you have continued composing?

KOBI *Israel is just one country that has many goods and bads like any other. It is just our starting point, but we refer the whole world as an Orphaned Land.*

QUESTION Last July, the Knesset has passed into law a highly controversial bill that serves to define the nature of the state : Israel is the nation state of the Jewish people. So, with regard to identity, what does it mean to you to be an Israeli today?

KOBI *Considering the Jewish terrible history of persecutions, I am happy to be an Israeli and to live in a place where we shape our own destiny. Jews coming back to their biblical homeland was an utopia that has turned into reality, this could have been seen as a true messianic salvation before it happened, even to the religious Jews, but the irony is that Zionism and all this movement and amazing story of coming back to Zion, started by a secular group of Jews. This is the "divine" comedy in many ways and yet I am still happy it has happened. Things are far from being perfect here, and there are a lot of things to change, to work, to fix, between us, between us and our neighbors, but I am a man of hope, it's very hard as I am 43 years old already and bitterness and sarcasm are knocking on my door every day, but I keep the faith, I keep the hope, and I believe that education is the key to transforming the world.*

Orphaned Land deserve a sociological analysis that goes beyond the scope of this interview, but that *TCLA* is ready to address in a future issue. I would like to end this brief article by recalling that a campaign is underway in the world to boycott anything remotely resembling a link to the Jewish State. But BDS [Boycott, Divestment, Sanctions] proponents seem not to understand that it is not by fomenting the “clash of civilisation” that peace can be achieved. A cultural dialogue and a collaboration is more important than ever before in Israel and this cultural boycott is divisive, discriminatory and counterproductive. As I wrote in my already quoted novel *The other state*, by getting a fictional journalist talk : “We and they use the same word, dam, to call blood: because ours and their blood is identical. The example should start precisely from these lands”.

Art civilises, challenges and reminds us of our common humanity. So, go and perform in Israel, read your poems and stories there, make your music there, hold your university lectures there, because you will also have a huge Palestinian audience there. Kobi is fighting hard to make it clear : performing in Israel does NOT mean supporting Apartheid. On the contrary, it means being able to make the voice of dissent heard by an audience that, otherwise, risks being brainwashed by politicians. Cultural boycotts singling out Israel are divisive and discriminatory, and will surely not further peace !

CREDITS

Picture of K. F. © Back and Forth

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Ben Zvi, Erez Yisrael: F. Librecht, in: *Magazin fuer die Literatur des Auslandes* (1850), 461–63, 503–4; T. Philipp, in : *Cathedra*, 34 (1985), 97–114; E. Shochetman, in : *Asufot*, 6 (1993), 161–209; idem, in : *Asufot* 11 (1998), 281–308; Y. Harel, *Bisfinot shel Esh la-Ma'arav, Temurot be-Yahadut Surya bi-Tekufat ha-Reformat ha-Ottomaniot 1840 –1880* (2003), index; J.M. Landau, *Jews in Nineteenth-Century Egypt* (1969), 101, 338.

Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and the Struggle for the Soul of Islam, Three Rivers Press 2008 (Italian Version: *Rock the Casbah! I giovani musulmani e la cultura pop occidentale*, Mark LeVine, ISBN Edizioni 2008 ; French Version: *Le Metal dans les pays musulmans, Cette jeunesse qui a contribué au Printemps arabe*, Mark LeVine, Camion Blanc 2014).

Israeli Death Metal Musical Groups: Salem, Orphaned Land, Nail Within, Whorecore, the Fading, Viscera Trail, Eternal Gray, Immaterial, Lehavoth, General Books LLC, 2010 (German Version: *Israelische Band: Melechesh, Orphaned Land, Rockfour, Bishop of Hexen, Balkan Beat Box, the Fading, Teapacks, Sophya, Eatliz, Monica Sex*, General Books LLC, 2010)

Bernarda Visentini e la sostenibile leggerezza delle pietre

Sergio Rossi

Nell'introduzione ad un mio recente volume¹ sottolineavo come tutti noi (artisti, storici dell'arte o semplici fruitori) nel creare nuove opere o nel ricevere le opere del passato e trasmetterle, modificandole, alle generazioni future, lasciamo anche una traccia tangibile di noi stessi: e quanto più questa "presenza" è individuabile e sofferta, cioè quanto più l'artista sa permeare i suoi lavori dei propri conflitti interiori, fino ad identificarsi completamente con gli oggetti creati, tanto più la sua produzione ci appare significativa.

Basti pensare a Caravaggio, Van Gogh o Frida Kalo e a quanto i loro dipinti, oltre ad un eccezionale valore estetico, abbiano anche il valore aggiunto di profonda testimonianza dell'intimo e sofferto "vissuto" di chi li ha creati. Mentre, al contrario, andando indietro nel tempo, per esempio in epoca medievale, quando ancora la concezione dell'artista "genio" e "creatore" non si era affermata, questa presenza soggettiva ci appare meno, o addirittura affatto, percepibile. Ma, quanto a valore aggiunto, i grandi capolavori del Medio Evo spesso ne hanno uno non meno importante di quelli prima indicati, in quanto diventano testimonianza collettiva di un'intera comunità, sia essa laica o religiosa: lo attestano le grandi cattedrali gotiche, i palazzi comunali delle città italiane, o andando a singole specifiche opere, la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna o l'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena.

Al giorno d'oggi, comunque, scolpire una figura umana o dipingere una natura morta o un paesaggio è attuale tanto quanto esporre una installazione concettuale. Così come un dipinto o una statua completamente astratti possono esprimere una profonda ribellione contro la società contemporanea almeno quanto se non più di un'opera di forma e contenuto realistici. Ne è un esempio Pollock con la sua critica radicale nei confronti dell'alienazione capitalistica del suo tempo, arte dunque anch'essa a suo modo 'impegnata', almeno quanto i murales di Diego Rivera. E non sarebbe d'altra parte molto parziale ricondurre questi ultimi, così pieni di simboli ancestrali, fermenti magici, allucinazioni poetiche, richiami alla tradizione Maya, entro la troppo semplicistica etichetta di "figurativi"?

L'arte vive del resto del suo indissolubile rapporto tra mente e mano, tra lavoro e intelletto. Per tanto la vera distinzione non può più porsi tra artisti figurativi e artisti astratti o concettuali, ma tra coloro che sanno usare insieme la mente e la mano, qualsiasi tipo di arte facciano e

¹ *Scultori e pittori dell'in-finito. Da Michelangelo ai giorni nostri*, Roma 2013.

coloro che non sanno farlo. Così come non vi è alcuna incompatibilità o dualismo tra razionalità e fantasia ed entrambi questi elementi sono necessari per la perfetta riuscita di un'opera d'arte.

Quando ho scritto queste riflessioni non conoscevo ancora Bernarda Visentini, eppure quando ho visto le sue opere mi è subito apparso chiaro che le mie parole calzavano a pennello con la sua produzione scultorea. E va subito sottolineato come le sue statue non sono fatte per essere contemplate singolarmente, ma vanno ammirate nel loro complesso, come il dipanarsi di un discorso, o se si vuole di un racconto, insieme autobiografico e universale, italiano nella sua prima essenza, che ci rimanda addirittura a Nicola Pisano ed Arnolfo di Cambio, e nel contempo pieno di riferimenti che spaziano dalla Dordogna-Perigord alle zone sperdute della Norvegia, dalle Orcadi all'Africa sub-sahariana o addirittura all'isola di Pasqua. Esse sono "belle" non nell'accezione edonistica e tradizionale del termine, perché il diritto alla semplicità assoluta e primigenia è stata una delle principali conquiste estetiche contemporanee, ma perché piene di un fascino astratto e primordiale che ne costituisce la più autentica peculiarità.

Del resto nemmeno i *Prigioni* michelangioleschi o la stessa *Pietà Rondanini* sono "belli" nel senso classico del termine, anzi forse sono la prima compiuta espressione del "brutismo" nell'arte occidentale. E il riferimento a Michelangelo non è certo casuale perché nessuno scultore venuto dopo il Buonarroti, ne sia cosciente o meno, ha potuto o voluto prescindere da quel contrasto tra forma e materia, ordine e caos, ragione e sentimento, di cui la statuaria michelangiolesca è intrisa. Contrasto appena accennato nello *Schiavo* del Louvre, levigatissimo e quasi interamente finito, ed esasperato invece nel supposto *Atlante*, povero lacerto di tronco umano oppresso da un peso quasi insopportabile eppure anch'esso assolutamente compiuto nella sua incompiutezza, pronto a sfidarci e venirci incontro non meno del suo così più perfetto "collega".

A questo proposito giungono opportune le considerazioni di Vittorio Sgarbi che scrive: «Se Michelangelo e i suoi coevi percepivano il passato storico secondo un unico punto di vista, l'antichità classica, ritenendo barbaro tutto ciò che l'aveva preceduta e seguita, la Visentini lo considera rinvenendo "l'âge d'or" nella Preistoria, meglio ancora in quel momento virginale, all'alba di una nuova, più evoluta avventura per il genere umano, in cui l'arte, alle prese con i primi abbozzi di linguaggio formale, cominciava a segnare le iniziali timide distanze dalla dimensione puramente antropologica. Nell'evocare questo stato primigenio quasi con la nostalgia di un paradiso perduto, forse confidando ancora nel mito immarcescibile del *bon sauvage*, le opere della Visentini, grande appassionata di civiltà primordiali, in particolare del Nord Europa, configurano una sorta di archeologia immaginaria in cui i rimandi all'arte arcaica, nettamente prevalenti, stabiliscono comunque una relazione colloquiale con le suggestioni della

scultura novecentesca, in primo luogo, e non poteva essere altrimenti, con quella che più ha guardato all'arcaismo come a un modello per eccellenza dell'espressione moderna».²

Tornando al tema del "bello" mi viene sempre in mente una memorabile lezione del mio Maestro Giulio Carlo Argan dedicata al celeberrimo concorso per le formelle del battistero di Firenze del 1401 ed al confronto tra Brunelleschi e Ghiberti. «E' più bello l'Isacco di Ghiberti o di Brunelleschi? Certo, quello di Ghiberti. Quale è plasticamente più forte? Certo quello di Brunelleschi. Per Brunelleschi il valore artistico non coincide con il bello di natura, per Ghiberti i due valori sono una cosa strettamente unita». D'altronde noi europei dovremmo spogliarci del nostro eurocentrismo che ammettere che il "bello" non sia di nostro esclusivo dominio. Di recente, per esempio, ho fatto un viaggio nello Sri Lanka dove mi sono imbattuto in alcune delle statue più belle che abbia mai visto, naturalmente raffiguranti tutte Budda: alcune gigantesche, altre meno, con la divinità eretta, seduta, sdraiata, scavata interamente nella roccia o a tutto tondo, e parlo di luoghi a me fino ad allora sconosciuti, come Aukana, Polonnaruwa, Dambulla e di epoche oscillanti dal I° secolo avanti all'XI dopo Cristo. Ma naturalmente la loro bellezza e sacralità non è né inferiore né superiore a quella dei nostri capolavori, è semplicemente incommensurabile con essi.

Ed ecco uno di quelli che io considero tra i maggiori meriti di Bernarda Visentini, cioè il fatto di essere aperta e ricettiva verso epoche, culture e mondi assai lontani ma che l'artista sa sempre ricondurre entro confini e temi che sono assolutamente i nostri, come acutamente già osservato da Rossana Bossaglia: «E' da circa un secolo che l'arte contemporanea ha intrapreso l'intenso e articolato colloquio con la cosiddetta arte primitiva, o comunque con le matrici arcaiche della figurazione. E questo filone non si è mai più estinto, soprattutto nella pratica della scultura, anche dopo il concludersi delle avanguardie storiche. Ma Bernarda Visentini, tra i contemporanei, non solo mostra di ispirarsi con passione ed immedesimazione a quelle forme elementari e sintetiche, bensì di volerne mantenere i significati rituali e simbolici, di riviverne articolazioni espressive, specie quelle delle culture nordiche e della Mitteleuropa. Avvantaggiata dall'aver riflettuto su queste fonti iconografiche con attenzione scientifica, ella non fa quindi un discorso puramente viscerale, ma rivisita archetipi e forme evolute nel tempo con sensibilità storica...Le sue sculture, e le opere dalle tecniche diverse, che raffigurano le "grandi madri", animali dalla forte valenza simbolica (serpenti, civette, arieti), dischi, scudi e così via, colloquiano con i temi ancestrali, immedesimandosi con i loro significati perenni ma

² in *Bernarda Visentini scultrice*, Palermo s.d. p. 13.

esprimendosi in un vitalissimo linguaggio personale»³, come conferma la stessa artista che scrive:

«Con la maturità e le esperienze di viaggio che ho sempre amato, ho approfondito la ricerca artistica, soprattutto scultorea, cui sono giunta per naturale evoluzione. Grazie a diversi siti archeologici da me esplorati e ad un contatto sempre più profondo con la Natura, ne ho colto gli affascinanti messaggi allusivi alla spiritualità dell'uomo preistorico che, immerso nell'osservazione dell'universo, vedeva nella natura stessa la Dea Madre creatrice e rinnovatrice di vita. La mia ricerca è diventata, sia sul piano archeologico che scultoreo, impegno e passione autentici cui mi sono dedicata a tempo pieno dal 1980. Allora sono riuscita ad armonizzare, per un processo naturale di maturazione artistica, l'idea, la pittura, il segno con la forma plastica.

Per quanto concerne l'idea, cioè il discorso concettuale insito nelle mie opere, attraverso una continua introspezione ho voluto recuperare l'energia primordiale che è in ciascuno di noi. Ho percepito le pulsioni dell'umanità quali forze vitali: il desiderio di farle emergere dal passato e dall'oblio assieme all'intenzione di recuperare le radici dell'uomo per farle rimanere nel presente e di esse permeare il futuro, è quello che ha animato fin dal primo momento la realizzazione dei miei lavori. E mi ha sempre affascinato la purezza e la profondità del rapporto privilegiato dell'uomo preistorico con il mondo animale e vegetale ed il suo bisogno di trascendenza che si coglie nelle offerte votive, nella scelta dei luoghi dove celebrare i riti spesso rivolti a rafforzare la coesione dei gruppi, nella solidarietà di gruppo e nel rispetto delle tradizioni. L'uomo di allora era conscio sia di dipendere dalla natura sia della presenza di un essere intangibile, capace di governare l'universo a cui consegnarsi; si rivolgeva al sovrumano celebrando la figura della Dea Madre dispensatrice di vita, ma anche portatrice di morte, venerata per tutto il ciclo della vita stessa»⁴.

L'arte primitiva ci riconduce inoltre ad un'altra riflessione fondamentale. Ho appena visitato i Petroglifi di Qorastan, in Azerbaigian, tra i più interessanti e meglio conservati del mondo, incisi nella roccia migliaia di anni fa ma che ancora ci parlano del primordiale bisogno dell'uomo di comunicare attraverso i segni, prima ancora che attraverso le parole, circa il suo rapporto con la natura, con la "madre terra" appunto, e di propiziarsi il suo aiuto in vista dei suoi bisogni primari: la caccia, la procreazione, il regolare svolgersi dei cicli atmosferici. Sono figure di animali, soprattutto tori resi con assoluta perizia, scene di caccia e di danza, figure appena abbozzate di donne sempre incinte.

Esse ci fanno toccare con mano quanto sia ancora attuale la celeberrima arringa di Leonardo in favore dell'arte figurativa: «Quella scienza è più utile della quale il frutto è più comunicabile.

³ *Ibidem*, p. 10.

⁴ *Ibidem*, pp.3-4

La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo, perché il suo fine è subbietto alla virtù visiva, e non passa per l'orecchio al senso comune con il medesimo modo che vi passa per il vedere. Adunque questa non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha soddisfatto all'humana specie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura»⁵.

Venendo finalmente allo specifico della produzione della Visentini, non ha senso chiedersi se la sua scultura sia astratta o figurativa, perché la nostra artista parte sempre dalle figure umane o comunque da elementi naturalistici, per poi spesso scarnificarli o rimodularli, ritrovarne l'essenza, l'archetipo, come già osservato dalla Bossaglia. E non si tratta mai di elementi completamente astratti, cioè lontani o esenti dalla realtà, anche quando ci appaiono nella più geometrica e stilizzata delle forme, perché vengono ricondotti poi al dualismo primigenio di maschile e femminile, perennemente in conflitto e perennemente in cerca di una alchimistica *coniunctio*, quella unione, appunto, in cui tutto si ricompone e da cui tutto proviene. E mi riferisco a *Domovoi* (fig.1), dove un semplice cubo contiene al suo interno un sinuoso serpente, che ritroviamo anche in *Sigillo* ad evocare il diabolico tentatore o piuttosto, secondo me, l'alchemico *ouroboros* che si morde la coda e allude alla ciclicità imperitura delle fasi naturali. O a *Glifo* (fig.2), dove due fessure squarciano la materia come fossero gocce di pioggia giganti, mentre altrove l'equilibrio compositivo è raggiunto attraverso una felice combinazione di rette e di curve, e attraverso il segno che incide il cemento come geroglifici impressi su di un antico papiro, segni che ritroviamo in *Stele* (fig.3) ma che rimandano questa volta al complesso simbolismo della cultura aborigena australiana.

In *Sul corpo della dea* (fig.4), invece, i concetti di pieno e di vuoto si rovesciano e la statua diventa il contenitore, mentre il vuoto o piuttosto quello che esso lascia intravedere, sia un paesaggio o sia la sala di un museo, diventa il contenuto. Nel bellissimo *Girotondo preistorico* (fig.5), poi, abbiamo un trittico insieme ascetico e sensuale in cui torna ancora il tema fondamentale della maternità come fonte primaria di ogni energia vitale e che è poi in definitiva l'elemento che riconduce l'arte "laica" della Visentini entro i confini di una religiosità ampia e onnicomprensiva che ritroviamo nella *Dea Uccello* (fig.6) dove linee rette e linee curve si incrociano in un andamento spiraliforme e attraverso una superficie incisa per diagonali concentriche che ci riporta proprio al tema dell'eterno ciclo vitale della natura.

Dicevo prima che non ha senso chiedersi se l'arte della nostra scultrice sia figurativa o astratta e potrei ora aggiungere che non avrebbe neppure senso chiedersi se le sue siano pitture scolpite o statue dipinte. E così in *Origini* (fig.7) o in *Spirali* (fig.8) il segno graffiato e graffiante

⁵ Al proposito si veda di chi scrive *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980, p. 78.

si fa pittura mentre le steli di *Ideogrammi in sequenza* (fig.9) si snodano come enormi pagine che ci raccontano del grande mistero della natura, che ritroviamo in *Omaggio alla grande madre* (fig.10), dove abbiamo al centro una candida figura femminile di un fascino primordiale, senza testa e senza braccia, proprio come nei petroglifi di Qobustan, e intorno, a renderle omaggio, una serie di pietre colorate che sembrano intonare una danza propiziatoria.

Per concludere, nell'arte e nella simbologia visentiniane gli elementi geometrici primari, il quadrato, il cerchio, la spirale, sono entità in continuo movimento tanto da spingerci verso una nuova grammatica della percezione visiva. Del resto solo nell'arte due più due non fa necessariamente quattro; solo nell'arte le scienze esatte divengono qualcosa in cui l'unica certezza dell'accadere di un evento è nella possibilità stessa che esso avvenga. Ed è l'esistenza stessa di questa possibilità, di un fattore obliquo che scompagini un ordine astrattamente precostituito che costituisce la libertà dell'arte e della vita: ciò che distingue l'individualità creatrice dal computer produttore di forme precostituite.

CORREDO ICONOGRAFICO

Domovoj



Glifo



Stele



Sul corpo della Dea



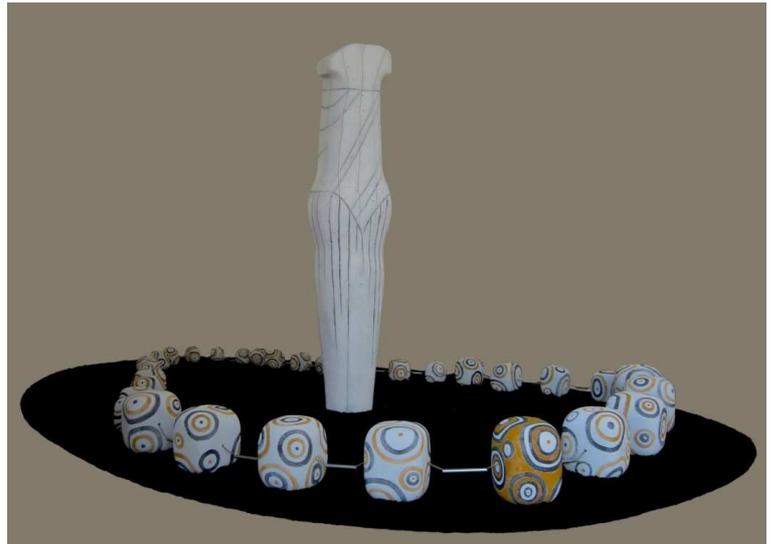
Girotondo preistorico



Dea uccello

Origini





Omaggio alla Grande Madre

Spirali



Ideogrammi in sequenza

Stefano Valeri (a cura di), *La fucina di Vulcano*
Studi sull'arte per Sergio Rossi, Roma,
edizioni Lithos, 2016

Beatrice Riccardo

Il volume si preannuncia come un testo ricco di spunti interessanti già a partire dal titolo e dalla copertina¹, con quel riferimento esplicito alla Fucina di Vulcano come metafora di uno studio d'artista. E' questo per esempio il senso del celebre dipinto di Giorgio Vasari dallo stesso titolo, del 1564 circa, conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze, che raffigura il Dio come personificazione dell'Ingegno, intento a cesellare uno scudo per la dea Minerva. A sinistra del quadro un gruppo di collaboratori riceve un'illuminazione, simboleggiata dalle candele del lampadario, come primo passo della creazione intellettuale che porta l'arte a rivestire un ruolo nobile. Lo spunto iconografico suggerito dal filologo Vincenzo Borghini introduce del resto proprio tale concetto. Egli raccomanda all'artista di non dipingere una semplice raffigurazione mitologica o una banale ricostruzione di una bottega, ma una "*Accademia di certi virtuosi*". L'occhio dell'osservatore viene così trasportato all'interno di un ambiente che simboleggia, attraverso il fuoco che riluce nello sfondo, il ben più ampio concetto di alchimia, molto in voga nell'epoca rinascimentale e in particolare nella Firenze medicea di metà Cinquecento.

Ecco allora che la raffigurazione della bottega del Dio Vulcano ben si adatta, nel caso del presente volume, alla figura di colui che forgia i propri allievi, modellando e temprando le loro doti naturali fino a che possano raggiungere il livello di fidati collaboratori. Il lettore si ritrova così all'interno di una sorta di convivio di cultori dell'arte moderna e contemporanea, che forniscono ai loro colleghi proficui spunti di discussione ed ai semplici cultori della materia una crescente curiosità intellettuale ed un continuo stimolo di approfondimento, attraverso un viaggio nel tempo dal Medioevo all'Arte contemporanea, passando dall'architettura, alla scultura, alla pittura.

Il viaggio virtuale parte dal sito medievale di Cencelle, nella Tuscia tirrenica, con il saggio di Pio Francesco Pistilli *Una fabbrica medievale riemersa nella Tuscia romana. La collegiata romanica di San Pietro a Cencelle*, condotto con serrata indagine filologica unita ad un ampio respiro storiografico. Partendo dall'attenta analisi del sito in questione attraverso «le sue componenti tipologiche, gli elevati architettonici al pari del patrimonio decorativo» l'autore ricostruisce «una fitta rete di rapporti con contesti dominanti che hanno sede altrove ... e la cui

¹ Di Ugo Bongarzone, con la partecipazione di Ennio Calabria, Franco Ferrari, Alfio Mongelli e Daniela Ventrone.

trasmissione è frutto di un'imposizione esterna oppure adesione di una *élite* locale, religiosa o civile che fosse». E così, lo studio meticoloso di quel che resta del manufatto di Cencelle, dalla planimetria della chiesa ai dettagli delle decorazioni dei capitelli della cripta, conduce Pistilli a fornire uno sguardo d'insieme su di un territorio ben più ampio, che spazia da Sutri a Civita Castellana, attraverso continui confronti sempre sorretti da una puntuale verifica documentaria.

Con il saggio di Luciano Rossi, *La figura di Giuseppe nell'iconografia e nella tradizione letteraria medievale (con particolare riguardo al "Roman de la Rose)*, si cambia naturalmente contesto e tipologia d'indagine, pur rimanendo in ambito medievale. L'autore, uno dei massimi filologi romanzi europei, prendendo spunto da alcune raffigurazioni del *Roman de la Rose*, il poema allegorico francese risalente al XIII secolo, introduce la complessa figura di Giuseppe, nella duplice veste di padre putativo di Gesù, come si evince dai Vangeli, o padre, in prime nozze, di altri figli e solo in un secondo momento sposo di Maria. Il saggio, di grande densità ed erudizione ma al contempo di intrigante lettura, partendo anche in questo caso da un argomento specifico, amplia subito il suo orizzonte d'indagine, offrendo una lettura originale e stimolante di uno dei testi più noti ma al contempo controversi di tutta la letteratura medievale francese.

Originale e stimolante è anche il saggio di Carla Rossi *The surviving iconography of Marie Becket* che riassume con maestria, anche attraverso una puntuale ricerca iconografica, la teoria che identifica la badessa Marie, sorella di Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury, con la prima poetessa di lingua francese Marie de France. Dal testo emerge, anche per l'occhio meno allenato, un ritratto delle due Marie così convergente che le due figure risultano perfettamente sovrapponibili, e quindi in definitiva riconducibili ad un'unica persona.

Stefania Macioce, nel suo *Apollo citaredo: note di iconografia musicale*, attraverso un ricco excursus diacronico che spazia dall'antichità al XVIII secolo, ci introduce alla figura del Dio giovinetto e imberbe, connotato dall'elemento della cetra. Proprio riguardo a questo strumento è particolarmente interessante l'ampia sezione conclusiva che prende in esame il codice ottoboniano conservato presso la biblioteca vaticana, dove Pier Leone Ghezzi, con filologica maestria, ci tramanda i diversi esemplari di cetra, dalla Lira a testudo a quattro corde, alla cosiddetta grande *Kithara*, alla Lira con cassa di risonanza tondeggiante.

I tre successivi saggi prendono in esame argomenti (l'alchimia, la bottega come luogo di produzione artistica) e un periodo, il Quattrocento, particolarmente cari a Sergio Rossi. Si inizia con Alessandra Bertuzzi che sviluppa, nel saggio *Ottaviano Ubaldini della Ciarda e l'influenza dell'alchimia sugli artisti del suo tempo*, proprio l'affermarsi della concezione esoterica nel corso del Rinascimento. Come osserva la giovane studiosa «prima che la nozione di "Alchimia" venisse distinta da quella delle arti meccaniche e occulte (nel XVII secolo per merito di Nicolas Lefèvre), nel Rinascimento essa non occupava un posto autonomo ed enciclopedisti, filosofi,

medici e naturalisti vi si rivolgevano inserendola nell'insieme delle loro arti». E proprio per la sua natura polimorfa poteva essere considerata ora come una ridicola e spregevole attività, ora invece esaltata come un gradino imprescindibile per giungere alla “luce dell'autentica verità filosofica”. Tutto ciò è analizzato, anche grazie ad una puntuale indagine archivistica di prima mano, partendo dalla figura di Ottaviano Ubaldini della Carda, il conte alchimista, interprete del “Rinascimento scientifico”, nonché fratello del più celebre Duca Federico da Montefeltro, adottato dal nonno per legittimarne la successione.

Quasi prendendo spunto dalla fucina di Vulcano, Claudio Crescentini ne *“L'impresa Andrea Bregno” nella Roma del secondo Quattrocento* sviluppa il concetto di bottega d'artista nel XV secolo, attraverso l'operato dello scultore lombardo attivo nell'Urbe ed esaminando le modalità con cui egli riusciva a sviluppare ed ultimare le innumerevoli committenze che lo riguardavano. La sua non era del resto una semplice Bottega intesa come atelier dove lavoravano artista e apprendisti, ma una vera e propria impresa di “botteghe associate” in una catena di montaggio dove ogni singolo socio, e non più semplice allievo, operava in cantieri comuni.

Infine Virginia Pisani col suo saggio *Bastiano Mainardi. Breve racconto di un pittore toscano di fine Quattrocento*, colma effettivamente una lacuna all'interno di uno dei periodi più indagati dell'intera storia dell'arte italiana dedicando finalmente un accurato, ancorché sintetico, studio monografico a questo pittore, ad oltre settant'anni da quello ormai superato, per forza di cose, di Geza de Francovich. Troppo spesso confuso all'interno della sterminata bottega di Domenico Ghirlandaio, o addirittura divenuto a volte uno di quei molti «artisti “ricettacolo” i cui nomi sono diventati etichetta di comodo per attribuire alcune opere di difficile inquadramento», il Mainardi trova finalmente, grazie alla Pisani, il suo giusto inquadramento stilistico e storiografico.

Col saggio *Un disegno di Filippo Bellini e una tela di Martino Bonfini*, Alessandro Zuccari dichiara apertamente di voler rendere «omaggio a Sergio Rossi, che nella sua lunga carriera di studioso e di docente universitario si è dedicato a più riprese, accanto a grandi temi e maestri di piano, ad artisti “minori” o poco conosciuti, al fine di ricostruire con sguardo storico e finezza filologica quella fitta e complessa trama di esperienze e di relazioni che caratterizzano la pittura italiana d'età moderna». E lo fa da par suo, con acume critico e autentico “occhio” conoscitivo, quell'occhio, che come ha detto Calvesi di Argan, bisogna avere innanzi tutto nella mente e che consente appunto un'indagine a 360 gradi del periodo e dell'argomento presi in esame. Grazie ad esso Zuccari può qui proporre due nuove attribuzioni assolutamente ineccepibili: un disegno preparatorio per il *Martirio di San Lorenzo*, custodito a Londra nel British Museum e restituito a Giovanni Bellini grazie a un confronto con un suo dipinto dallo stesso soggetto conservato nella chiesa di Sant'Agostino a Recanati; e una *Beata Vergine della Mercede*, ora a Roma, Casa generalizia dei Padri Mercedari, da assegnare a Martino Bonfini, artista marchigiano “minore”,

ma non privo di un suo fascino acerbo, e attivo oltre che nella sua terra d'origine anche in Piemonte ed a Roma tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo.

Antonio Vannugli, nel riproporre uno dei temi a lui cari, l'opera pittorica di Jacopino del Conte, ricorda come il suo primo incontro con questo artista sia avvenuto proprio grazie ad un seminario diretto da Sergio Rossi sulla decorazione dei tre oratori romani del Cinquecento, quelli cioè di San Giovanni Decollato, del Gonfalone e del Santissimo Crocifisso. In questo *Jacopino del Conte: una "Lucrezia" e alcune identificazioni di ritratti*, l'autore, partendo da un dipinto inedito raffigurante Lucrezia e correggendo alcuni errori di attribuzione di altri studiosi, rafforza tesi già elaborate in precedenti studi.

Quattro sono poi i saggi che, in varia misura, mettono in relazione l'Italia e la Spagna: nel primo di essi, il Palazzo Vicereale di Napoli, conosciuto anche come Palazzo Vecchio viene analizzato nel dettaglio da Carme Narvèez in *Autoridad real e identidad nacional: la construcción de los antiguos palacios virreinales de Napoles y Barcelona*. Ne scaturisce un interessante confronto con il Palazzo del Lloctinent (del Luogotenente) a Barcellona. Due dimore invalicabili nel XVI secolo, la prima residenza del viceré di Napoli Pedro Alvarez de Toledo y Zuniga, e la seconda sede del viceré della Corona Spagnola e disegnata da Antoni Carbonell, le cui sorti risultano strettamente legate fino alla demolizione del Palazzo Vecchio, avvenuta nel 1837.

In *Don Juan Fernández de Velasco e un dono prezioso di Clemente VIII. Precisazioni e nuove proposte attributive per un reliquario d'argento*, Lucia Ajello analizza in modo esaustivo un reliquario del XVI secolo conservato al Monastero di Santa Clara de Medina de Pomar a Burgos. La studiosa ripercorre la storia del manufatto, avanzando diverse proposte sulla propria origine e soprattutto sul suo creatore che identifica in Pietro Spagna o Curzio Vanni.

Ancora un'importante attribuzione inedita si deve a Mariano Carbonell in: *De Roma a Mallorca, una versione inédita de la "Santa Caterina Tomàs que salva una nave del naufragio", de Benedetto Luti*. Finora, infatti, si conoscevano quattro versioni autografe di questo poco popolare miracolo della Santa maiorchina, che però, evidentemente, era caro al Luti, tanto che l'autore del saggio, attraverso una serrata indagine stilistica e documentaria, ne individua una quinta, ora conservata presso il Convento di Santa Magdalena a Palma de Mallorca. Infine Eva March in *La recepción española del IV Centenario del nacimiento de Michelangelo Buonarroti*, dimostra come questa ricorrenza del 1875 sia stata l'occasione per «reconsiderar globalmente su obra y su personalidad artistica» non solo in Catalogna ma nell'intera Spagna.

In *I Bonazza. Genio e sentimento a servizio della scultura*, Federica Costa, invece, riprende e approfondisce un argomento che Sergio Rossi aveva affrontato in uno dei suoi primissimi scritti, dell'ormai lontano 1975, al quale poco o nulla si è aggiunto in questi anni. Così giunge assai opportuna la rivalutazione critica di questa famiglia di scultori e "taiapiera" padovani, che nel

XVIII secolo riempirono i giardini e le ville della nobiltà veneta e non solo (essendo arrivati fino al “Giardino d’Estate” di San Pietroburgo) ma di cui rimangono anche molte pregevoli opere di soggetto sacro. E mi riferisco soprattutto ad Antonio (1693-1763?) che giustamente la Costa definisce una delle più solitarie e fraintese personalità artistiche del Settecento italiano, perché liberandosi dalle convenzioni del tempo ne modificò le regole correnti e creò un repertorio suggestivo e fecondo.

Attraverso uno studio basato anche su ricerche d’archivio di prima mano *Alienazioni e reintegri in collezione Rospigliosi alla fine del Settecento. Il ruolo del principe Giuseppe*, Maria Celeste Cola riporta alla memoria la consuetudine di molte famiglie aristocratiche, specie romane, di acquisire potere e consenso sociale anche grazie alla committenza ed al collezionismo di opere d’arte di artisti viventi e non. Così emerge la figura di Giuseppe Rospigliosi, discendente dell’antica famiglia toscana e fautore, come molti altri esponenti della nobiltà, della valorizzazione della collezione di famiglia.

La fugace parabola artistica di Alfredo Ricci, vissuto appena 24 anni, viene rivissuta con partecipazione da Federico De Mattia in *Alfredo Ricci (1864-1899): un carteggio con Napoleone Parisani*. «Abile colorista quanto disegnatore, versatile nella pittura ad olio, nel pastello e nell’acquerello, spaziando dalla ritrattistica alla pittura di paesaggio, Ricci concilia la naturale agilità esecutiva con una coscienziosa riflessione, tanto tecnica quanto poetica, atta a penetrare quanto più possibile il sentimento dell’ispirazione». E tutte queste caratteristiche emergono anche dalle quattro lettere inviate dal giovane al pittore camerte Napoleone Parisani e qui pubblicate per la prima volta.

Col saggio successivo inizia un’ampia sezione dedicata, più o meno direttamente, alla figura di Lionello Venturi, uno dei teorici e storici dell’arte più importanti del Novecento, particolarmente caro al curatore del presente volume, Stefano Valeri, che dell’Archivio di Lionello Venturi conservato presso il Dipartimento di Storia dell’arte e Spettacolo della Sapienza Università di Roma è stato il Direttore fino al dicembre 2017. Proprio qui sono conservate le prime lettere che Bernard Berenson, a partire dal 1907, inviò al Venturi e dalle quali prende le mosse Elena Damiani ne *Il ruolo dei primi contatti epistolari tra Bernard Berenson e Lionello Venturi nella riscoperta critica di Antonello da Messina*. L’autrice approfondisce poi con acume critico i precoci studi venturiani (1906/7) sul pittore messinese, ribadendone l’importanza, cosa non di poco conto se si pensa che ancora nel saggio introduttivo al monumentale Catalogo *Antonello da Messina. L’opera completa*, (Milano 2006) Mauro Lucco, soffermandosi sui contributi di Roberto Longhi (fra l’altro a partire dal 1914) e via via dei vari longhiani di prima, seconda e terza generazione, ignora colpevolmente quelli di Lionello, invece correttamente citati come pionieristici da Till-Holger Borchert nel contributo successivo dedicato ai rapporti tra Antonello e i fiamminghi. E sempre dall’archivio venturiano prende le mosse Massimo Fiorot

per il suo *Lionello Venturi e Venezia* che analizza il precoce interesse di Lionello per Giotto, sul quale per altro rimangono solo pochi scritti editi.

Su ricerche d'archivio di prima mano, svolte anche fuori d'Italia, si basa il saggio di Antonella Perna *Osvald Sirén, Lionello Venturi, Riccardo Gualino: un contributo al Formalismo e al collezionismo in Italia*, che analizzando il rapporto tra i due celebri storici dell'arte italiano e finlandese, dimostra come esso abbia influito sulle teorie estetico-critiche e sul collezionismo in Italia negli anni '20 del XX secolo. E a quest'ultimo proposito si cita proprio la raccolta dell'imprenditore piemontese Riccardo Gualino, poi in parte donata alla Galleria Sabauda e in parte requisita e dispersa durante il Fascismo. In essa entrano a far parte tra l'altro, cosa veramente precoce per l'Italia di inizio secolo, molte statue antiche di provenienza cinese e, tra i moderni e contemporanei, numerosi Macchiaioli e bene sette Modigliani. Proprio il più celebre tra essi è l'oggetto dell'interessante studio di Cristina De Santis: *Il "Nudo Rosso" (Nu Couché) di Modigliani. Da Parigi a Pechino*, che, partendo dalla clamorosa vendita all'asta del dipinto (2014) per la cifra record di 170'405.000 dollari ne ricostruisce i complessi passaggi di proprietà, dall'amico e collezionista Zborowski, alla collezione Netter, a quella Gualino, appunto, e ancora a quelle Feroldi, Mattioli fino alla recente acquisizione del miliardario cinese Liu Yiqian. Quest'ultima avvenuta senza che lo stato italiano sia stato in grado, e la cosa ha suscitato molte polemiche, di esercitare il diritto di prelazione. E questo anche perché la nostra legislazione al riguardo, sulla carta una delle più severe al mondo, consente comunque, nella sua farraginosa complessità, tutte quelle scappatoie che finiscono coll'impoverire, anziché difendere, il nostro sterminato patrimonio artistico.

Ai rapporti tra Venturi e Rouault sono invece dedicati i due saggi successivi *Materiali di archivio su Georges Rouault*, di Michela Basciu e *Il Catalogo George Rouault di Lionello Venturi (edizioni 1940-1948-1959)*. Essi vengono analizzati attraverso lettere inedite, appunti manoscritti, e una approfondita rilettura critica di tutti gli scritti che Lionello ha dedicato al grande pittore francese nel corso del ventennio 1939-1959.

Il viaggio virtuale che in questo volume ha preso le mosse da Cencelle, approda infine presso il capannone dell'ex essiccatoio del tabacco di Città di Castello, con *"Il Viaggio" di Alberto Burri. Tra contenitore e contenuto* di Cristiano Rosati che, come afferma lo stesso giovane autore «vuole porre attenzione non solo al contenuto di uno dei più importanti cicli pittorici realizzati da Alberto Burri ma, ancor prima, alla struttura in cui tale capolavoro è stato concepito e creato». Da qui si passa poi ad esaminare il legame profondo tra l'artista tifernate e i grandi Maestri a lui più cari, su tutti Piero della Francesca e Raffaello, che egli reinterpreta attraverso l'utilizzo di materiali comuni, come l'acciaio ed il ferro e la sperimentazione di un materiale meno noto come il Cellotex, in delle opere che sono insieme rivoluzionarie e di classica perfezione.

Ma quanto Burri fosse a suo modo ancorato alla grande tradizione rinascimentale e tutt'altro che una sorta di robivecchi in cerca di facili provocazioni ci sono voluti molti decenni per comprenderlo; ed uno dei primi a farlo fu proprio Lionello Venturi, che però l'artista, con somma ingratitudine va detto, arrivò poi a definire "facente funzioni di critico".

Tutto questo è ricostruito con grande partecipazione emotiva e ampiezza documentaria nell'ultimo saggio del libro: *Lionello Venturi e le polemiche sull'arte astratta in Italia alla metà del XX secolo*. A rileggere oggi quante stupidaggini colossali la stampa (specialistica?) e perfino alcune interrogazioni parlamentari sono arrivate a dire sull'argomento vi è da rimanere esterrefatti. I dipinti e le tele di Burri, Vedova, Corpora, Fontana, ecc. sono definite di volta in volta "ripugnanti al senso del bello e del vero"; "porcherie"; "masturbazioni psichiche" e compagnia insultando. Ed rispondere con pacatezza ma eroica fermezza a questi deliri, non solo sulla stampa ma anche attraverso coraggiose scelte in occasione di grandi mostre e Rassegne quali la Biennale di Venezia o la Quadriennale di Roma o attraverso acquisizioni in Musei statali, vi è proprio Lionello Venturi, insieme a Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli e pochi altri.

Concludendo, uno dei principali meriti di questo volume è quello di aver riunito, con spirito veramente "democratico", professori emeriti, accademici dei Lincei insieme a giovani dottorandi o neolaureati, accomunati tutti dalla stima e dall'amicizia per Sergio Rossi, in una serie di contributi scientifici di alto livello e spesso condotti con materiale archivistico di prima mano e che spaziano dall'architettura alla pittura, alle arti minori e dal Medioevo all'arte contemporanea.

Il libro contiene poi in appendice un sintetico ma esaustivo profilo bio-bibliografico dello studioso cui il volume è dedicato. Nato a Messina nel 1948 Sergio Rossi si è laureato nel 1971, relatore Giulio Carlo Argan, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza" dove, ininterrottamente dal 1972 al 2015, ha svolto attività di insegnamento e di ricerca presso il Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo. Contemporaneamente all'insegnamento romano Rossi ha anche avuto l'affidamento del corso di Storia della critica d'arte presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo dal 1991 al 1998 e presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia dal 1999 al 2002. Nel corso degli anni ha svolto numerose conferenze e *lectures* presso diverse università e importanti sedi culturali fuori d'Italia (Helsinki, New York, Barcellona, Vantaa, Zurigo, Turku, Valencia) e, oltre all'insegnamento universitario, si è reso molto attivo didatticamente sul territorio: nel biennio 1983-84 come ideatore e coordinatore del ciclo di mostre *I luoghi di Raffaello a Roma e Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*; dal 1985 al 1991 come collaboratore dell'IDISU di Roma, organizzando cicli di conferenze e visite guidate su "L'arte a Roma dal Rinascimento al Barocco". Nel 2011 egli è entrato a far parte del comitato scientifico del progetto di ricerca ACAF/ART e della rivista

internazionale *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, diretti dal prof. Joan Sureda e nel 2018 del progetto di ricerca Icoxilopoli diretto dal prof. Stefano Colonna.

«Quanto all'attività scientifica di Rossi va precisato che i suoi studi sono stati editi a partire dal 1972 e sono proseguiti ininterrottamente fino ad oggi focalizzandosi soprattutto sui temi inerenti le teorie artistiche e la realtà sociale italiana nel passaggio dal Medioevo all'età moderna; la pittura del Quattro e Cinquecento tra Roma e Firenze; la pittura e le poetiche del Seicento con particolare riferimento a Caravaggio ed al caravaggismo; la produzione artistica legata ai Giubilei; il dibattito critico contemporaneo con specifico riguardo al tema della salvaguardia del nostro patrimonio artistico».² Tutto ciò – per altro, costituitosi come naturale *Humus* della critica militante che lo studioso tutt'ora svolge presso quotidiani e riviste di settore e che, nel passato lo ha visto collaboratore con testate di spicco quali “Il Manifesto”, “Paese Sera” “L'Informazione”, “Ars”, “Quadri e sculture” ed attualmente co-fondatore e membro del Comitato Scientifico della rivista *Theory and Criticism of Literature and Arts* – ha consentito a Rossi di pubblicare innumerevoli scritti, tra libri, voci enciclopediche, curatele e interventi in atti di congressi, saggi per mostre, ecc. Eccone una sintetica selezione: *Idea e Accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari*, “Storia dell'arte”, 20, 1974, pp. 37-56; *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Roma e Firenze dal XIV al XVI secolo*, Feltrinelli, Milano 1980; *Il fuoco di Prometeo. Metodi e problemi della storia dell'arte*, Il Bagatto, Roma 1993; *Pensieri d'artista. Teoria, vita e lavoro nei Maestri del Rinascimento italiano*, Campanotto, Udine 1994 (II ed. 2002); *La scuola di storia dell'arte, Le grandi scuole della Facoltà*, Roma, Università “La Sapienza”, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1994 (1996), pp.337-381; *Virtù e fatica. La vita “esemplare” di Taddeo nel ricordo tendenzioso di Federico Zuccari*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Atti del Convegno (1994), Electa, Milano 1997, pp. 53-70. *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, atti del Convegno (con Stefano Valeri), Lithos, Roma 1997; *Scienza e miracoli nell'arte del Seicento. Alle origini della medicina moderna* (Catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 1997) Electa, Milano 1998; *La fortuna critica de un mito del siglo XVI: Rafael*, in *Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura*, a cura di Joan Sureda, vol. V, *El Manierismo y la expansion del Renacimiento*, Planeta, Madrid, 1999, pp.409-422; *Los Carracci*, in *Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura*, a cura di Joan Sureda, vol. VI, *La fastuosidad de lo Barroco*, Planeta, Madrid, 1999, pp. 107-120; *L'arte a Roma e in Italia nell'età dei Giubilei dal XVI al XVIII secolo* (Catalogo della mostra, Helsinki, Museo Amos Anderson, dicembre 2000-gennaio 2001); *From Magic to Medicine. Science and belief in 16th to 18th century art (Dalla magia alla medicina. Scienza e fede nell'arte dei secoli XVI–XVIII)* (Catalogo della mostra, Helsinki, Museo

² *La fucina di Vulcano*, cit., pp. 289-290.

Sinebrychoff 2004); *In cammino. Per i 90 anni di Trento Longaretti* (Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel S. Angelo 2006); *El legado de los siglos del Barroco*, in *Historia del Arte Universal*, vol. VIII, *El Espectáculo de las formas. El arte manierista, barroco y rococó.1527-1780*, a cura di Joan Ramon Triadó, Planeta, Madrid 2006, pp. 319-329; *Baltico-Mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto* (Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel S. Angelo); e nello stesso museo *Sconfinamenti. Dalla "buona pittura" alla video art* (Catalogo della mostra, Roma 2008); *Giulio Carlo Argan. La ragione e il sentimento*, in "L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento", a cura di A. Masi, Vallecchi, Firenze, 2009, pp. 103-116; *Ridolfo del Ghirlandaio e i suoi committenti, tra "borghesia" e devozione*, "Humanistica" Dossier, V.1.2010 (2011), pp. 89-100; *Arte come fatica di mente. Da Leonardo al Novecento*, Lithos, Roma 2012; *I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe. Da Lorenzo Monaco a Paolo Uccello*, Tau editrice, Todi 2012; *Scultori e pittori dell'in-finito. Da Michelangelo ai nostri giorni*, Lithos, Roma 2013; *Oltre il Giubileo I. Pittura e Misericordia a Roma 1300-1675*, Lithos, Roma, 2017; *Santa Francesca, Antoniazio, Melozzo e le due Rome del Quattrocento*, "Theory and Criticism of Literature and Arts", vol. I, n. 1, febbraio 2017, pp. 218-243; *Caravaggio "allo specchio" tra perdono e salvezza*, in *Caravaggio alle fine del Rinascimento*, Erreciemme Editrice, Roma 2017, pp. 49-70; *Ancora su Antoniazio Romano e Marcantonio Aquili. Aggiunte e precisazioni per un catalogo completo delle opere*, "Theory and Criticism of Literature and Arts", vol. 2, n. 1, nov. 2017, pp.45-103; infine nel 2018, ancora in "Theory and Criticism of Literature and Arts", vol. 3, n. 1, Rossi ha pubblicato i seguenti saggi: *Michelangelo e Caravaggio. Riflessioni a commento di un volume di Marco Bussagli*, pp.1-18; *Novità e approfondimenti sugli esordi (e i molti autoritratti) di Filippo Lippi*, pp.104-137; *Giovanni dal Ponte, Giovanni di Francesco Toscani e il cosiddetto Maestro della Crocifissione Griggs*, pp.138-145.

Andrea Pinchi: un cantiere inesauribile da arte ad arte

Alessandra Bertuzzi

Sapienza, Università di Roma

Andrea Pinchi è un artista visuale approdato al panorama dell'arte contemporanea nel 2011. Sin dal suo debutto, ha ottenuto un notevole apprezzamento da parte della critica nazionale e internazionale, che gli ha riconosciuto una ragguardevole maestria nell'esecuzione tecnica. Nato in Umbria nel 1967 in una famiglia di costruttori e restauratori di organi a canne tra le più rinomate nel panorama internazionale dell'arte organaria, dove è normale veder piegare i materiali al primato dell'Arte, diventa designer nell'azienda paterna, per la quale disegna e progetta celebri strumenti quali l'organo del Duomo di Arezzo, quello nel Kusatsu Concert Hall in Giappone, l'organo nel Tempio della Consolazione di Todi e quello nell'Aula Liturgica San Pio di Petralcina, in collaborazione con Renzo Piano. Da questa esperienza impara a lavorare il legno, i metalli e i pellami, e inizia a dipingere con il pittore genovese Nereo Ferraris (1911-1975), da cui apprende i rudimenti delle tecniche pittoriche e l'uso del colore, dedicandosi al disegno figurativo.

Durante l'adolescenza sperimenta l'arte dell'intaglio con lo storico maestro folignate Pietro Quagliarini e, grazie agli insegnamenti di Antonietta Innocenti, entra in contatto con la pittura astratta e il collage.

La sua formazione artistica continua negli anni del Liceo, sotto la guida di Giuseppe Pasquini, con il quale si dedica prevalentemente allo studio del disegno ornato e tecnico.

La svolta nella vita e nella carriera di Pinchi arriva però con Aurelio De Felice (1915-1996), che gli suggerisce di intraprendere un percorso alla ricerca del proprio mondo espressivo. Inizia così il suo personale viaggio artistico, lasciando l'Umbria e l'arte organaria per impegnarsi in nuove sperimentazioni e giungere a quello che Maurizio Coccia definirà nel 2011 il *PINCBAU*, ovvero la costruzione di opere attraverso il riutilizzo dei materiali provenienti da antichi organi.

Il 2011 è l'anno del suo esordio pubblico come artista, grazie alla mostra *Organbuilding Rebirth Project*, a cura di Maurizio Coccia nel Museo Civico di Palazzo Trinci di Foligno,³ nella quale espone i risultati degli anni di lavoro tra materiali antichi, frammenti di strumenti musicali e sperimentazioni tecniche.

³ Cfr. Catalogo della mostra a cura di Maurizio Coccia: *Andrea Pinchi Organbuilding Rebirth Project*, 29 maggio-24 giugno 2011, Foligno, Palazzo Trinci. Giuseppe Barile Editore. Irsina, 2011.

L'*Organbuilding Rebirth Project* porta alla luce i risultati di tutti quegli anni di “raccolta e assemblaggio” di materiali di scarto degli organi restaurati presso l'azienda di famiglia: antichi manufatti che, per questioni pratiche di funzionalità dello strumento musicale, con il tempo vanno sostituiti per ripristinare la perfetta funzionalità pneumatica.

Con questo progetto l'artista decide, per l'appunto, di “ridare vita” ad oggetti fortemente pregni di storia, musica e spiritualità; proiettandoli sulle sue tavole e accompagnandoli con titoli che tendono a richiamare emozioni e turbamenti dell'inconscio.

Nell'opera *Anime che viaggiano* (fig.1), infatti, attraverso il riutilizzo di pelli d'agnello della seconda metà del XVIII secolo ricollocate su un multistrato fenolico di un intenso colore blu notte, Pinchi ci mostra la casualità della vita e la tensione emozionale che essa comporta. Le pelli, infatti, sono poste ai margini dell'opera e, se avvicinate, possono congiungersi in un'unica forma, perfettamente complementare.

La tensione sprigionata da quei 20 cm di distanza che separano i due lembi di pelle è incredibilmente potente e ricorda, a suo modo, celebri distanze tensive quali quella della michelangiolesca *Creazione di Adamo* nella Cappella Sistina o quella della *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio in San Luigi dei Francesi. Nell'opera di Pinchi queste anime complementari sono astratte, ma determinate da un materiale vivo come la pelle, e cariche di tutto un vissuto all'interno di uno strumento musicale del '700 che le rende protagoniste della scena. Come due poli che si respingono, le due anime che si cercano, ma non si avvicinano, e l'osservatore può solo immaginare cosa succederà nello spazio oltrematerico dell'opera.

Il debutto con *Organbuilding Rebirth Project* non passa inosservato, infatti nel giugno dello stesso anno, Pinchi parteciperà alla 54° Biennale di Venezia- Padiglione Umbria/Palazzo Collicola di Spoleto su invito di Vittorio Sgarbi.

Da questo momento inizia una lunga serie di partecipazioni a mostre prestigiose come *Organbuilding Rebirth Project #2* al Centro Culturale Zwinglihaus e “Pincbau” alla Blackwall Gallery di Basilea, curate entrambe da Maurizio Coccia.

Il 2012 è l'occasione di un suo ritorno in Umbria, fornito dalla mostra “+50 Sculture in Città”, a Spoleto, dove ha la possibilità di mostrare il suo talento artistico come scultore con il *David* (fig.2), parte dell'installazione *David e Golyath* in coppia con Cristiano Carotti e le musiche composte da Alessandro De Florio, al termine della mostra acquisita dal Museo di Palazzo Collicola Arti Visive di Spoleto.

La scultura, realizzata interamente dall'artista con l'uso dello stagno e del piombo, si presenta come un piccolo veicolo da combattimento, integralmente corazzato, che lascia intravedere al suo interno una scritta luminosa realizzata in neon rosso, una sorta di trofeo, che dichiara “BONUS”, come simbolo della sua vittoria sul gigante.

L'installazione infatti, rappresenta la lotta biblica tra Davide e il gigante Golia (qui rappresentato dalla parte frontale di un tir) e, con il suo *David*, Pinchi dimostra che anche le piccole dimensioni possono permettere offensive geniali e vincenti, e che tutti possiamo trionfare contro i nostri giganti quotidiani e misurarci con prove difficili.

All'interno della corazza del *David* si conserva inoltre un imperscrutabile cuore, costruito in forma esagonale a richiamo dell'omonima stella, che è il vero motore di tutta la scultura, nonché, insieme all'intuito, l'arma vincente dell'eroe di Pinchi.

Attraverso questo "cuore freccia" l'artista ha voluto infatti segnalare che esso è la vera macchina motrice delle nostre azioni e, da questo momento, l'artista lo adotterà a sua firma e simbolo, espressione iconica per declinare il cuore onnipresente nelle sue opere.

Terminato il transito umbro spoletino, Pinchi approda a Milano con "Duetto in materia di musica": una doppia personale con Domenica Regazzoni curata da Matteo Pacini alla Galleria Artespressione, nella quale si esalta il binomio "Arti visive e Musica" che caratterizza l'*Organbuilding Rebirth Project* di Pinchi.

La ragione della mostra nasce dalla passione che accomuna i due artisti nel far rivivere antichi strumenti musicali e dar loro una nuova voce "artistica", non più percepita attraverso l'udito, ma da afferrare attraverso gli occhi, il tatto, e i profumi di una vita passata. Il richiamo è quello ai celebri legami artistici musicali quali il Simbolismo e Debussy o tra l'Espressionismo e Schönberg. Andrea Pinchi trova infatti nelle opere di Domenica Regazzoni il suo parallelo artistico, dove stavolta a "parlare" è il violino, di cui s'intravede la matrice d'un suono ormai spento. Un lavoro, quello della Regazzoni, dedicato al padre, il grande liutaio che spese tutta la vita nella costruzione paziente e impeccabile di questi pronipoti dei Guarneri, Stradivari, Amati.⁴ Ed è da questa convivenza con nobili strumenti e dall'attenta e delicatissima elaborazione e ricerca dei materiali e delle vernici adatte, che il "Duetto in materia di musica" tra Pinchi e la Regazzoni erompe in una raffinata e sinestetica sinfonia.

Motivato dal riconoscimento raggiunto e dal riscontro della critica nei confronti della sua abilità tecnico-creativa, l'artista decide di lasciare definitivamente l'Umbria per trasferirsi a Roma nel già avviato studio di Piazza Campitelli e misurarsi con un nuovo materiale: la carta carbone.

L'occasione è il ritrovamento, nei magazzini dell'azienda del padre, di una risma di carta "Kartro" degli anni 60, blu con dorso verde, ormai introvabile.

⁴ Cfr. Catalogo della mostra a cura di Matteo Pacini: *Andrea Pinchi - Domenica Regazzoni: Duetto in materia di Musica*. 29 maggio- 29 giugno 2014, Milano, Galleria Artespressione, Catalogo Semiserie, Milano, 2014.

Dalla scoperta di questo fortunato “tesoro” Pinchi capisce che la carta carbone può essere un materiale fantastico da utilizzare per realizzare i fondali delle sue opere e, da quel momento, inizia a girare per antiche cartolerie per reperirne altre.

I primi risultati delle sperimentazioni con la carta carbone arrivano con la *Marcia Libera Mesotonica*: una tela di grandi dimensioni (150x120 cm) realizzata con pelle e legno del XIX secolo posti su incantevole sfondo a gradazioni di blu e azzurro, realizzato con vari tipi di carta carbone che, con il variare del colore e dell’esposizione alla luce, dipingono un arcobaleno sui toni del blu che ne esalta cromatismi e contrasti (fig. 3).

Nel novembre 2015, l’opera viene presentata in una prestigiosa doppia personale con A.T. Anghelopoulos curata da Claudio Strinati: “Tra materia ed anima, tra memoria e tempo”, nel celebre Complesso Monumentale del Vittoriano.

Questa esperienza costituisce un ulteriore collaudo dell’artista nel panorama contemporaneo internazionale e, attraverso le sue creazioni, Pinchi mostra ancora una volta la complessità del suo lavoro e la profondità emotiva ed emozionale delle sue opere, attraverso quello che Strinati definirà:

«Provocazione vera e propria, arte divertita e divertente che non deride l’osservatore ma lo attira in una sorta di “simpatia” esistenziale che lo incita ad entrare in sintonia con un universo espressivo confinante col mondo della favola e dell’infanzia.

Questo stralunato fabbricatore di oggetti fatti di elementi creati per funzionare, come le canne d’organo o altri componenti degli antichi strumenti, e che egli smonta e rimonta per costruire quella sorta di “macchine inutili” che ci riportano verso remote esperienze di marca dadaista e surrealista, collegate, ancora una volta, a quel rovello della cultura francese. L’oggetto è stravolto e l’artista lo ha trasformato in una sorta di giocattolo metafisico con cui esplora le nostre percezioni».⁵

Nel 2016 partecipa a Firenze ad una mostra curata da Laretta Colonnelli: “Artisti in galleria”, che culmina in una pubblicazione che accompagna le opere dell’artista a celebri brani della letteratura internazionale che gli hanno fornito l’ispirazione: un mondo popolato da eroici personaggi quali il *Re Lear* di William Shakespeare, quelli di Mordecai Richler nella *Versione di Barney* e il *Demian* di Herman Hesse. Proprio il *Demian* attirerà l’interesse del “Carta Carbone

⁵ Catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati: A.T. Anghelopoulos -*Andrea Pinchi. Tra materia ed anima, tra memoria e tempo, 12 novembre- 25 novembre 2015, Roma, Complesso del Vittoriano.* Gangemi Editore, Roma, 2015, pp. 9-11.

festival letterario” di Treviso, durante il quale l’artista sarà invitato a presentare nuove opere nella chiesa di San Gregorio a Treviso.

I lavori di Pinchi per “Artisti in galleria” e per il “Festival letterario” trevigiano mostrano il suo amore per la letteratura: eterna fonte di ispirazione. È l’artista stesso infatti a raccontare la natura del suo impulso creativo, di come, girando tra gli scaffali dei libri, i fantasmi delle pagine lette in un tempo passato, e quelli del suo presente, hanno iniziato a chiamarlo. I brani dei romanzi contemporanei, i versi di Dante e le parole degli antichi filosofi hanno gettato luce sull’oscurità del nostro presente e della nostra anima, e Andrea Pinchi ha deciso così di arrestarli tra le trame delle sue tele e sulle superfici delle sue tavole, tra colori e collage.⁶ *Fiera FIERA Noce del XV Secolo e acrilico*, 2011 (fig. 4) è ispirato ai versi del primo canto dell’Inferno dantesco 31-60.

In questo poliedrico percorso artistico, Pinchi ha raccolto negli anni una collezione di celebri esposizioni, presentando le sue opere a Bari, Basilea, Bruxelles, Como, Firenze, Foligno, Madrid, Milano, Prato, Roma, Spoleto, Treviso, Verona in mostre collettive e personali.

I suoi lavori sono inoltre conservati in musei, fondazioni e collezioni private a Bari, Basilea, Bonn, Bruxelles, Dubai, Firenze, Foligno, Liegi, Madrid, Milano, New York, Otranto, Padova, Roma, Spoleto e Teheran.

Vive e lavora a Roma nel suo studio di Piazza Campitelli.

2. ANDREA PINCHI: DAL *PINCBAU* A NUOVE SPERIMENTAZIONI

Come già accennato, *Pincbau* è il termine coniato nel 2011 da Maurizio Coccia per definire lo stile artistico di Andrea Pinchi, e l’espressione, spiega Maurizio Coccia, richiama le composizioni definite *Merzbau* del dadaismo atipico di Kurt Schwitters⁷.

L’artista di Hannover, infatti, viene ricordato per aver abbandonato i materiali pittorici tradizionali per portare sulla tela, con la tecnica del collage, oggetti presi in prestito dalla sua quotidianità. Il lavoro di Schwitters era essenzialmente basato sul recupero e l’assemblaggio di materiali eterogenei, soprattutto scarti provenienti dalla società borghese, ed è nel lascito dell’artista di Hannover, nella passione per l’*assemblage* e per gli oggetti che hanno caratterizzato la sua infanzia, che nasce il *Pincbau* di Andrea Pinchi: un’attenta selezione di antichi materiali provenienti dal restauro di organi musicali dal XV al XX secolo, che l’artista ha voluto riportare in vita.

⁶ Cfr. *Andrea Pinchi 5 maggio-5 giugno 2016, Gallerie Clichy. Artisti in Libreria*, a cura di Laretta Colonnelli. Edizioni Clichy, Firenze, 2016.

⁷ Cfr. Maurizio Coccia, “Pincbau”, in *Andrea Pinchi* a cura di ADD-art Edizioni, Spoleto, 2018.

Dai suoi esordi, però, lo stile dell'artista si evolve in una nuova serie di opere dal carattere più pronunciato, dove:

«La descrizione spaziale è maturata, il dosaggio cromatico è calibrato, sofisticato e convincente, e i nuovi collage hanno perso quell'alone "poverista" per arricchirsi di una completezza geometrica e tattile sorprendenti».⁸

Se infatti, all'inizio del suo percorso artistico, Andrea Pinchi utilizzava nelle opere scarti della lavorazione di organi antichi e scampoli derivanti dal restauro degli strumenti, adesso utilizza intere componenti, strutture complete da rielaborare, aggiungendovi talvolta pezzi di giornale, guarnizioni ossidate e piccoli interventi cromatici, che conferiscono alle opere la sua caratteristica firma.

Nonostante le sue numerose sperimentazioni tecnico-stilistiche, il *Pincbau* rimarrà ben piantato nell'artista, ma sconfinerà a latere in figurativi pittorici che richiamano le sue radici e gli insegnamenti dei suoi primi maestri. Un omaggio al persistere dei suoi sogni: vera miniera ispirativa.

E proprio dal sogno derivano i suoi *Palombari* presentati nel 2017 alla mostra "TRASPARENZE", curata di Irene Noisi alla Galleria Borghini di Roma, che rappresentano delle entità indefinite, degli uomini disumanizzati, metafora di corpi inerti, incapaci di agire: un memento per "iconizzare" il lato oscuro dell'essere umano.

«Il palombaro scende nel fondo del mare. Sprofondare giù nell'abisso marino, giù nell'inconscio, pescare nella sconosciuta voragine del mare e risalire con i tesori» (Federico Fellini, 1968).⁹

I Palombari di Pinchi diventano così i protagonisti della doppia personale con l'artista Benedetta Galli che, visto il successo della prima edizione romana, replicata a Spoleto nel 2018 alla Galleria ADD-art. La mostra si presenta come un viaggio negli abissi dell'animo umano, dove le tele dell'artista si tingono di un blu profondo nel quale immergersi. Un'occasione di esplorare il mondo del figurativo e raccontare, in forma di metafora, il disagio di un'esistenza ancorata nei fondali marini, dove echeggia un silenzio densissimo, che anela disperatamente alla superficie, alla libertà e alla luce (fig.5).

⁸ Maurizio Coccia, "Pincbau", in *Andrea Pinchi* a cura di ADD-art Edizioni, Spoleto 2018.

⁹ Cfr. Noemi De Simone, "Il Palombaro, eroe letterario" in *Andrea Pinchi* a cura di ADD-art Edizioni, Spoleto, 2018.

Ed è la luce stessa, infatti, a diventare co-protagonista della scena, attraverso un articolato meccanismo di retroilluminazione delle opere, che ne esalta caratteri peculiari e i particolari nascosti nelle gradazioni del blu.

Nella retroilluminazione delle opere, Pinchi utilizza un artificio tecnico che mostra contemporaneamente due opere uguali e diverse: se viene meno la luce, i Palombari appartengono al mondo terreno, sprofondano in un vuoto abissale piatto che li ancora al fondale; ma se sottoposti all'interferenza della luce trascendono in una dimensione onirica, in uno spazio indefinito dell'universo, restando in bilico tra finzione e sogno in un mondo sconosciuto e lontano dal tempo. Queste opere rappresentano un'ulteriore sperimentazione nello stile dell'artista, che gioca con lo studio della luce e si incammina verso nuove sfide pittoriche¹⁰.

3. L'INCOMMENSURABILE VALORE DEI RITORNI

In questo viaggio tra antichi strumenti musicali, tra pezzi di stagno e piombo, tra personaggi letterari, eroi, e metaforici palombari inabissati, si è negli anni sviluppato il caleidoscopico stile di Andrea Pinchi.

Nella recente mostra "L'incommensurabile valore dei ritorni", presentata al Museo civico di Bevagna, si sono messe a confronto quelle opere che ripercorrono la carriera dell'artista a cominciare dai suoi esordi.

Un percorso espositivo che dialoga con la collezione permanente del museo civico, e che presenta opere che segnano l'appartenenza di Pinchi alla sua terra madre, l'Umbria, alla quale l'artista lascia i suoi lavori come *ex voto* per colmare il vuoto della sua assenza.

Il tema rievoca i "ritorni karmici", legati indissolubilmente alla sua vita, ricca di corrispondenze e permeata di incontri di "anime che viaggiano" che si riversano sulle sue tele.

Il richiamo è quello ai legami, vissuti a volte come radici e a volte come catene, che lo spingono a intraprendere un percorso ricco di viaggi e di incommensurabili ritorni.

Durante il cammino di Pinchi si delinea inoltre una fratellanza d'oltre tempo con Louise Bourgeois, artista francese nata in una nota famiglia di restauratori di arazzi, con la quale collima la personale idea di arte slegata dalle mode, capace di risolvere tensioni familiari e permeata di soggetti tratti dal ricordo, dall'infanzia, dalla sua magia e dal suo dramma.

Il mondo della Bourgeois si popola di *Femme Maison*, *Lairs*, *Spiders* e *Cells*, e l'universo di Pinchi accoglie anime complementari e cuori sacri in un territorio onirico, dove si incontrano celebri personaggi della letteratura, luminescenti palombari e cuori freccia che invadono il cielo.

¹⁰ Cfr. Irene Niosi, "Trasparenze", in *Andrea Pinchi* a cura di ADD-art Edizioni, Spoleto, 2018.

L'arte di Andrea Pinchi si presenta come un viaggio metafisico che affronta gli abissi dell'animo umano attraverso una discesa nelle stanze dell'inconscio e nei luoghi del sentimento. I suoi quadri disegnano legami, parlano di radici e di catene. Mostrano ferite che, come vecchi pezzi di un organo musicale, si stagliano e assemblano sulla superficie pittorica trovando una nuova voce.

È Musica viva, che richiama armoniche perfette e silenziose, le stesse che risuonano nelle antiche pelli dei suoi lavori.¹¹

È un desiderio di rallentare la corsa verso l'*iperminimalismo*, l'*iperconcettualismo*, l'*ultra tecnocrazia* e lo stupore sintetico da essa derivato. Una volontà di contrastare quello stato ipo-emozionale non dichiarato che spesso rende omertosi molti fruitori dell'arte, obbligati a dover dire "interessante" di fronte a uno dei tanti "vuoti per pieni".

Quello di Andrea Pinchi invece è un compito preciso e, come lui stesso dichiara:

«L'artista ha il dovere e l'urgenza di creare. A mio avviso il cosiddetto "impegno" non costituisce un valore aggiunto nell'arte, ma un utile strumento di interesse e riflessione politica che fortunatamente può esercitare una funzione sociale. Detto questo, non so se la bellezza salverà il mondo e la sua umanità, ma di certo una brutta arte non li aiuterà. Vedo una deriva grigia a cui rispondere con un forte ritorno al colore. Il tempo non esiste: se lo è già preso l'arte».¹²

¹¹ Cfr. Catalogo della mostra a cura di Alessandra Bertuzzi: *Andrea Pinchi, l'incommensurabile valore dei ritorni, 16 giugno- 16 luglio 2018, Bevagna, Museo Civico*. ADD-art Edizioni, Spoleto, 2018.

¹² Tratto da un'intervista all'artista. Cfr. Catalogo della mostra a cura di Sveva Manfredi Zavaglia: *Andrea Pinchi, Paolo Vannuccini. Oltre l'apparenza. Gioco a due nelle stanze dell'Arte, 15 marzo- 14 maggio 2018, Roma, Galleria d'Arte Eitch Borromini*. Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2018.



CORREDO ICONOGRAFICO

Fig. 1: Andrea Pinchi, *Anime che viaggiano*. Acrilico, gesso, pelle d'agnello della seconda metà del XVIII secolo su multistrato. 2010

Fig. 2: Andrea Pinchi, *David*. Stagno e piombo. 2012.

Fig. 3: Andrea Pinchi, *Marcia libera mesotonica*. Pelle, legno del XIX secolo, acrilico, pigmenti naturali e carta carbone su tela, 2015.

Fig. 4: Andrea Pinchi, *fiera Fiera*. Legno del XV secolo, 2011.

Fig. 5: Andrea Pinchi, *The dark diver is a loser*. Acrilico, carta carbone Armor 1920 ca., cordino, led su plexiglass, 2017.