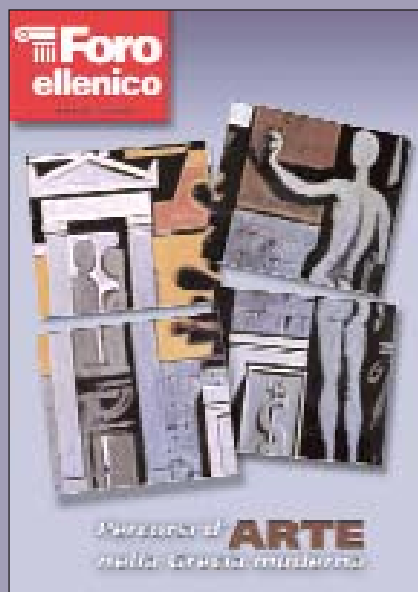


cari lettori...



Foroellenico

pubblicazione bimestrale
a cura dell'Ufficio Stampa
dell'Ambasciata di Grecia in Italia

Anno VI - N 50

In redazione

Gaia Zaccagni

Collaborazione ai testi

Teodoro Andreadis

Progetto grafico

Elisabetta Alfieri

Hanno collaborato a questo numero

Efi Fountoulaki, Leda Gambini,
Dimitris Koromillas, Niki Loizidi,
Maria Maragkou, Paolo Moreno,
Pepi Rigopoulou,
Giuliano Serafini, Nikos Zias

In copertina:

"Atene classica" di Yannis Moralis,
1966-67

00198 Roma - Via G. Rossini,4
Tel.068546224 - FAX 068415840

e-mail:ufficiostampa@ambasciatagrec.it

Si può consultare la versione digitale sul
sito internet:
www.ambasciatagrec.it

Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια
που μου εξαντλεί τους αγκώνες και δεν ξέρω που να τ'ακουμπήσω

***"Mi sono svegliato con questa testa di marmo fra le mani
che mi estenua i gomiti e non so dove appoggiare..."***

Seferis, Leggenda III (trad. F.M. Pontani)

La Grecia di oggi si sveglia carica del peso, bellissimo ed al contempo faticoso, di un glorioso passato che si fa quasi ingombrante, se non lo si riesce a collocare ad una giusta distanza, per poterlo meglio osservare ed ammirare, per poterne ricavare insegnamento e ispirazione, senza però rimanerne travolti come da un macigno in caduta libera che non si controlla e ci trascina via, rendendoci incapaci di reagire o di agire in libertà. La testa marmorea- l'arte antica- così preziosa e di ideale perfezione, è un simbolo eterno di bellezza che incute quel senso di *δέος*, di timore reverenziale che si prova di fronte alle deità iperuranie.

La dimensione etica ed enigmatica della bellezza è un'urgenza impellente per l'arte contemporanea, che torna a manifestarsi oggi sullo sfondo di un'Europa dai confini e dalle identità in rapido mutamento.

L'arte può essere un'arma di scontro, una chiave di lettura del reale, un espediente narrativo e descrittivo che si limita a registrare gli eventi, ma non si può dimenticare la volontà visionaria quella che eleva l'arte al di là del contingente.

Vi proponiamo un percorso attraverso alcune fra le più importanti forme dell'arte figurativa nella Grecia moderna, che nel secolo appena trascorso sono riuscite a mantenere un intenso e proficuo dialogo con il passato.

Un filo della memoria e dell'esperienza lega l'arte classica, quella bizantina e post-bizantina, alla creatività popolare ed alle più moderne espressioni del primo e del secondo dopoguerra. L'universalità e l'identità specifica della nuova Grecia si fondono in opere che cercano al contempo di non tradire le proprie radici e di proiettarsi verso l'incontro con il continuo rinnovarsi della scena internazionale.

Anche questo può servire a plasmare quella "cultura delle culture", fatta di dialogo, confronto e reciproca conoscenza, che la Grecia propone oggi all'Europa, come elemento essenziale per un'etica del *νοεῖν* e del *ποιεῖν*, del pensare e dell'agire.



L'Olimpiade culturale un'occasione in più per lo sviluppo della coscienza artistica e culturale del mondo

di Gaia Zaccagni e Teodoro Andreadis

Il Ministro della Cultura greco Evangelhos Venizelos, che è recentemente intervenuto alla inaugurazione della *Biennale di Venezia*, presentando lo stand greco, ci parla dell'importante iniziativa dell'Olimpiade Culturale, con cui la Grecia, custode dell'antico spirito olimpico, propone al mondo intero la sfida, coraggiosa e di importante attualità, tesa al raggiungimento di una "cultura delle culture", che possa unire gli uomini negli ideali della libertà d'espressione e del reciproco rispetto

In occasione delle Olimpiadi del 2004, il governo greco ha voluto anche l'istituzione dell'Olimpiade Culturale. Quali sono i suoi scopi principali ?

Questo progetto non è uguale a quelli che solitamente vengono realizzati prima o durante i Giochi. Si tratta di una nuova istituzione internazionale che si è andata definendo sempre più a partire dal 1998, subito dopo che la Grecia è riuscita ad aggiudicarsi le Olimpiadi del 2004. Per volere del gover-

no greco, la proposta è stata sottoposta all'Assemblea generale dell'Unesco che l'ha accolta all'unanimità ed ha deciso di fornire il suo contributo. Lo stesso è avvenuto con il Comitato Olimpico Internazionale e così abbiamo deciso di creare la Fondazione Internazionale dell'Olimpiade Culturale. L'organizzazione di tutte le manifestazioni in programma, dal 2001 al 2004, è stata assunta dal Ministero greco della Cultura, che desidera fortemente poter dare una continuità all'Olimpiade Culturale, collaborando con tutte le città che ospiteranno i giochi in futuro. Abbiamo iniziato a lavorare assieme con Torino (dove si svolgeranno le Olimpiadi Invernali), con Pechino e speriamo che avvenga lo stesso anche con le città candidate per i Giochi del 2012. L'Olimpiade Culturale ha come tema principale la ricerca di una "cultura delle culture", la ricerca quindi di una cultura basata sul dialogo, sull'accettazione dell'altro, sulla parità delle culture. Un concetto, quest'ultimo, che non vuole sottintendere pari durata o importanza, ma un uguale possibilità di esistenza, espressione e rispetto. Un punto molto importante, visto che in questi ultimi anni, predomina il concetto di "scontro tra civiltà". Concetti nient'affatto estetici o culturali, bensì geopolitici, secondo i quali il mondo deve essere diviso, essenzialmente, in base ai confini posti dalle religioni. La religione, infatti, in questa teoria dello "scontro tra civiltà", è considerata l'elemento principale di ogni attività culturale. Si tratta, a nostro avviso, di una teoria pericolosa, antieuropea, visto che l'Europa, dopo le guerre di religione e la pace di Westfalia, nel 1648, ha sempre cercato di superare queste divisioni, che riportano alla mente la crisi della Prima Guerra Mondiale o la divisione tra Impero Romano d'Oriente e d'Occidente. Realtà lontane, ed al contempo, pericolosamente vicine. Vogliamo che la cultura funga da ponte per la pace, da occasione di collaborazione. Non si può però ignorare che sempre più spesso ci si trova al centro di violenti scontri. La cultura, infatti, non è costituita solo dalle belle arti o dal patrimonio culturale. Si tratta anche della memoria collettiva, della lingua, dell'identità individuale e nazionale... Per creare questa "cultura delle culture", è necessario un grande sforzo, che passi attraverso il dialogo ed il rispetto reciproco.



L'Olimpiade culturale un'occasione in più per lo sviluppo della coscienza artistica e culturale del mondo

Sulla Grecia e sull'Italia grava un peso ed al contempo una responsabilità: con il loro imponente passato, incontrano forse più ostacoli di altri paesi per riuscire a far apprezzare la loro creatività odierna...

In parte è vero ed in parte no, dal momento che i nostri paesi si identificano, nella coscienza dell'opinione pubblica mondiale, con ciò che chiamiamo sensibilità e creatività culturale. D'altra parte, abbiamo l'esempio del patrimonio culturale italiano, che ha lasciato spazio alle nuove forme di espressione del cinema, del teatro moderno, della letteratura...Lo stesso accade anche in Grecia, dove c'è grosso dinamismo. Anche noi desideriamo non limitarci alla Storia ed alla contemplazione del passato, ma diamo peso alla dimensione diacronica della cultura, concentrandoci anche sulla realtà odierna. Certo non basta promuovere una serie di manifestazioni culturali. Bisogna anche avere qualcosa da esprimere, un messaggio interessante da comunicare. E' in questo contesto che si inserisce l'Olimpiade Culturale, che avrà tre iniziative principali: **1)** verranno consegnati una serie di premi (i premi Kòkkinos) per ogni settore dell'arte e della cultura; **2)** è in corso una forte collaborazione con l'Unicef infatti abbiamo deciso di devolvere una parte dei fondi all'Unicef, per aiutare i bambini che vivono in povertà, poiché la loro sopravvivenza costituisce l'intervento culturale più importante che si possa realizzare. Verrà vaccinato un milione e mezzo di bambini e saremo gli sponsor delle cartoline di auguri Unicef del 2004. **3)** è prevista l'adozione di monumenti che si trovano in zone di guerra. Siamo già intervenuti in Afghanistan e ci prepariamo a farlo in Iraq, portando parallelamente avanti una collaborazione con l'Alto Commissariato Onu per i profughi, per cercare di migliorare le loro condizioni di vita.

La cultura si trova all'interno di un più vasto sistema politico e sociale. Lei ha dichiarato che è di fondamentale importanza riuscire a far sì che la politica governi la globalizzazione. Lo ritiene possibile?

La globalizzazione coinvolge internet, l'economia, la tecnologia nel suo complesso, i sistemi bancari. Tutto ciò è ormai palese. Non è qualcosa che si può bloccare, ma si pone al contempo un problema di natura politica. A quali regole deve ubbidire tutto ciò, a quale controllo politico è sottoposto? Penso si debbano cercare nuovi equilibri, con un riassetto delle forze in campo.

Che ruolo può giocare la cultura in tutto questo?

Innanzitutto, è di fondamentale importanza, a questo riguardo, la cultura politica, poiché la democrazia, lo stato sociale, i diritti umani, sono al contempo un sistema di valori politici e culturali. Un sistema che trae le sue origini dall'Europa, che ha cercato di acquisire valenza universale (specie dopo la Seconda Guerra Mondiale) e deve dar prova, a questo punto, di essere in grado di contribuire alla creazione di una nuova legalità internazionale, dopo la grande crisi dell'Onu, con la guerra in Iraq. Un argomento di primaria importanza anche per l'Unione Europea, assieme al dibattito sul suo futuro e sulla Costituzione che sta prendendo forma.

L'Italia è uno dei paesi che non ha firmato l'accordo che prevede la non restituzione ed il divieto di prestito delle opere d'arte. Qual è la sua opinione al riguardo?

Si tratta di un accordo tra alcuni musei, che fanno riferimento a principi e concezioni proprie del diciannovesimo secolo. Non è certo casuale la nostra ottima collaborazione con l'Italia. Abbiamo un interesse in comune: far tornare i beni culturali nei loro luoghi di origine. La collaborazione fra i paesi del Sud Europa è esemplare, ma ci vuole il sostegno di organismi internazionali quali l'Unesco ed il Consiglio d'Europa per riuscire a far prevalere la nostra logica, che non vuole identificare i beni culturali con la dimensione del commercio □

IL PADIGLIONE GRECO ALLA BIENNALE DI VENEZIA

La partecipazione greca alla 50esima Biennale di Venezia - un'installazione dal titolo *Intron*, creata a due mani dall'artista Athanasia Kyriakakou e dall'architetto Dimitris Rotsios - ha riscosso particolare successo. Per la prima volta, forse, la Grecia ha dimostrato di essere all'altezza di competere con altri paesi nel campo di un tipo di arte che non ha radici profonde sul suo territorio, ma è piuttosto il risultato del desiderio dei greci di partecipare alla corrente artistica che predomina in questo momento a livello internazionale.

Il ministro della Cultura greco Evangelos Venizelos, presente all'inaugurazione della Biennale, ha dichiarato che "con questa installazione la Grecia è entrata nel *mainstream*". Il tema della Biennale di quest'anno è "La dittatura dello spettatore" e l'installazione greca, che gioca con l'immaginario onirico e coinvolge lo spettatore in un percorso che offre la possibilità di interagire, costituisce un punto di riflessione e d'interpretazione riguardo al rapporto creatore-fruitori di un'opera d'arte.



Arte Greca

un'illustre sconosciuta



di Pepi Rigopoulou

IL PESO DEL PASSATO

Cosa intendiamo quando parliamo di arte greca ? Si tratta solo ed esclusivamente, come a volte si deduce da titoli di libri sull'antichità, dell'arte dell'età classica (per il termine "classico" e "classicismo", cf. *Ancient Greece, Cambridge illustrated history, edited by Paul Cartledge, Cambridge 1998, pp.345*). Una risposta negativa sembra innanzi tutto evidente. Arte greca è tanto l'arte del V e del IV secolo a.C., quanto quella del 2000 a.C., del 1200 d.C. e quella di oggi. In realtà, nel luogo in cui oggi c'è lo stato greco ed in altri punti della sua vasta zona di influenza, i pittori, gli scultori e gli architetti non hanno mai cessato di costruire opere, laiche e religiose, come anche, allo stesso tempo, gli uomini di lettere non hanno mai cessato di

*"Il porto di Kalamata" di
Kostantinos Parthenis, 1911*



scrivere in prosa e in poesia- forse solo per quanto riguarda i testi teatrali possiamo parlare di una cesura di più secoli.

Le cose, ovviamente, si fanno più complesse se tentiamo di affrontare il tanto discusso problema della continuità culturale dell'ellenismo e più in particolare della continuità dei codici figurativi e dei loro rapporti con unità più ampie, come i luoghi culturali – non geografici- che chiamiamo Occidente e Oriente. Non bisogna dimenticare che questo discorso è segnato dai valori estetici che hanno avuto il predominio, da una parte in Europa nel periodo del Rinascimento e soprattutto del classicismo, dall'altra in Grecia durante il XIX secolo e soprattutto dall'epoca della rivoluzione del 1821 e della fondazione dello stato greco indipendente.

Secondo questi punti di vista, si mostra predominante o comunque forte la tendenza ad interpretare l'antichità greca classica, per ciò che riguardava la politica, il pensiero e l'arte, come l'unico momento degno di nota della Grecia, un Canone Aureo assoluto e al di fuori di ogni continuità storica, senza prima né poi. Bisogna, anzi, sottolineare il fatto che questo approccio classicistico sopravvive anche oggi, persino nei testi e nelle idee di artisti che rifiutano dal punto di vista estetico e politico il classicismo ed appartengono alle varie avanguardie internazionali.

Bisogna sottolineare che una simile concezione culturale lascia certo al di fuori della civiltà ellenica, e quasi al di fuori della Grecia, nella sua versione ideale e sovrannaturale, i kouroi e le kores dell'età arcaica, ma anche tutta l'età ellenistica, con la Nike di Samotracia, l'Ara di Pergamo e l'Afrodite di Milos, Santa Sofia e l'arte dei Paleologi, Manouil Panselinos e Theotocopoulos, Diamantopoulos e Tsarouchis, ed in tal senso impoverisce anche la nostra concezione della stessa Grecia classica.

LA CONTINUITÀ BIZANTINA E POST-BIZANTINA

Nella realtà, i grandi cambiamenti che la civiltà greca conobbe a partire dal Cristianesimo, non annullarono automaticamente la continuità. Gli artisti bizantini, valorizzando la loro conoscenza delle opere antiche, ma anche di Platone, Aristotele e soprattutto di Plotino, crearono un'arte iniziatica che vedeva il mondo con gli occhi dell'anima, senza rinunciare alla verosimiglianza e crearono, come notò Vassili Kandiskij studiando i mosaici del VI secolo, una lingua figurativa, in cui predominava l'elemento della composizione. Come testimoniano le opere stesse, essi erano conoscitori dell'arte e della mitologia antica e conservarono con decisione e intelligenza i legami con una convincente rappresentazione della vita. La vittoria dei seguaci delle immagini, alla fine del primo millennio dopo Cristo fu del resto una vittoria della capacità rappresentativa, che aveva anche molti altri significati per la civiltà e la democrazia. Significava, secondo Giovanni Damasceno, che questo mondo merita di essere vissuto in quanto è l'immagine visibile di Dio invisibile, ed in tal senso apriva la strada sia alla Rinascenza dei Paleologi, sia, in senso più ampio, al Rinascimento italiano. La Rinascenza paleologa è del resto il presupposto per com-



Arte Greca

un'illustre sconosciuta

prendere non solo i suoi principali esponenti, quali Manouil Panselinos - il Giotto greco-, Teofane il Greco ed il suo allievo Andrej Rubliev, iniziatori della pittura russa, ed anche i pittori del Monastero di Chora a Costantinopoli e Domenico Theotocopoulos (El Greco), la cui opera, dalle pitture agiografiche di Candia fino alle opere di Venezia e Toledo, costituisce, pur nella sua indubbia evoluzione, una continuità indissolubile. La tradizione post-bizantina continuerà a dare importanti frutti fino agli anni della Rivoluzione con Panaghiotis Zografos, che illustra la Storia del generale Makrighiannis. I pittori greci, però, sono ormai entrati in contatto con i codici espressivi del Rinascimento italiano, sia per conoscenza diretta, sia attraverso opere teoriche quali quella dell'Alberti. Dopo la Rivoluzione, tuttavia, questa svolta verso l'Occidente sarà espressa innanzi tutto dal neoclassicismo greco ed in particolar modo dalla scuola di Monaco.

DALLA RIVOLUZIONE AD OGGI

La scuola di Monaco che fiorì negli ultimi decenni del XIX secolo, dando voce alla principale corrente della pittura greca, è stata accusata dalla critica modernista greca di essere stata l'espressione dello stile accademico e del predominio culturale straniero non assimilabile. Ghizis, Lytras, Volanakis e Iakovidis furono pertanto validi artisti a livello internazionale e le opere che hanno prodotto in Grecia si distinguono per una particolare sensibilità verso la luce greca, che dona loro una caratteristica originalità che travalica le tematiche e riguarda il nucleo delle loro creazioni. Più in generale, possiamo sostenere che il neoclassicismo, pur costituendo uno stile internazionale, si è diversificato a seconda dei luoghi in cui si è manifestato.

All'inizio del XX secolo il simbolismo, il post-espressionismo e altre correnti artistiche trovano in Grecia importanti esponenti in artisti come K.Parthenis e il paesaggista N. Maleas, che assorbono le ricerche internazionali con forza ed originalità. Sarebbe interessante il confronto tra la loro opera e la collocazione teorica, che lo scrittore Periklis Ghiannopoulos esprime nella sua opera "Linea greca", sulla luce ed il carattere dello spazio greco e le particolari condizioni che

essi pongono all'artista greco.

Nei primi decenni del XX secolo un artista particolare, Teofilo Chatzimichail, produsse un lavoro particolarmente importante che fu immediatamente riconosciuto da pittori come Gounaropoulos, dal collezionista Teriade e dai poeti Odysseas Elitis, Giorgio Seferis ed Andreas Empirikos, mentre da altri fu considerato superficialmente come popolare e naif. La sua opera metteva insieme influssi post-bizantini con un vigoroso ed essenzialmente avanguardista uso della luce, del disegno, del colore e dello spazio, con il commento visivo della fotografia e le sue azioni teatrali con manifestazioni che si potrebbero considerare come precursori dell'happening.

La catastrofe dell'Asia Minore, la sconfitta della Turchia e lo sradicamento di un milione e mezzo di greci dalle loro case paterne nel 1921, furono determinanti non solo per la situazione politica, ma anche per quella culturale. La via verso l'Oriente si interruppe non solo simbolicamente, ma anche materialmente e gli intellettuali greci attraversarono una fase di intensa ricerca di una nuova identità. Parte di questa ricerca fu la corrente della "grecità", che rifletteva analoghe ricerche europee (*englishness*, italianità, *hispanidad*), che collegavano caso per caso la rideterminazione dell'identità con sindromi aggressive e difensive e con tendenze di apertura o di raccolta. Al di là dei limiti del movimento di fatto esistente, il problema per i più importanti rappresentanti del modernismo greco di quest'epoca, era, come accadde un po' prima anche nell'avanguardia russa dell'inizio Novecento, che il legame con le correnti internazionali avvenisse in modo da innestare nei codici autoctoni.

Queste ricerche furono espresse da un gruppo di altissimi artisti. Diamantis Diamantopoulos, un talento precoce, vigoroso e particolare, ha proceduto ad una semplificazione del disegno ed alla creazione di un mondo figurativo che, più che continuare lo sperimentalismo di Matisse e degli impressionisti, ne incontra i principi fondanti. Alcuni dei principali esponenti attuali delle arti figurative procedono per le strade da lui aperte. Il suo continuatore, amico ed antagonista Ghiannis Tsarouchis fu uno spirito rinascimentale del XX secolo. Un pittore che in una prima fase combinava la semplificazione del disegno con la valorizzazione dei Fayum,



"Logge da notte. Viaggio icaistico nella poesia di Parmenide" (particolare) di Yannis Psychopedis, 2000

della pittura pompeiana e dell'elemento decorativo del teatro greco delle ombre, in seguito, negli anni '60, passò ad una lettura rinnovata del "luminismo" di Caravaggio, di Vermeer e di La Tour. Fu al contempo un eccellente scenografo e costumista, che allestì gli spettacoli del teatro di Epidauro, della Callas e di Zeffirelli ed anche un valido traduttore e regista della tragedia antica.

Ghiorgos Bouzianis dà una sua appassionante versione dell'espressionismo, dove la semplificazione del disegno arriva al limite ed il colore predomina, mentre il principale poeta surrealista Nikos Eggonopoulos crea un universo con molte analogie con quello di De Chirico. E' degno di nota il fatto che in Grecia la rottura delle avanguardie con il passato, nella poesia come nelle arti figurative, non è segnata dalla violenza che ha caratterizzato il futurismo italiano.

Nel campo della scultura, tra molti validi artisti, si distinguono, forse, le opere dell'espressionista Ghiannoulis Chalepà, le opere astratte di Sklavos e le opere di Kastriotis, che dietro ad un involucro classico sposano l'estrema semplicità con una rara forza espressiva, e in tempi più recenti Takis e Lappas. In generale, nella scultura, ma anche nella pittura, possiamo dire che, nonostante l'esistenza di importanti artisti astratti, come Zoggopoulos, Spyropoulos ed altri, l'insistere sulle capacità di rappresentazione è una caratteristica dell'arte greca che non si può attribuire ad un qualche ritardo, ma probabilmente rispecchia una particolarità culturale. Artisti contemporanei come Botsoglou, Psychopedis, Theofilachtopoulos, e più recentemente Bokoros e Rorvis hanno rinnovato con forza e originalità queste ricerche raffigurative dialogando con altre correnti internazionali, ma anche con il forte suggello del loro personale talento. Il pittore e scenografo Kyriakos Katzourakis è capace di sviluppare una creazione in cui la luce svolge un ruolo da protagonista, trasportandola nello spazio teatrale e in tempi del tutto recenti anche nello spazio cinematografico.

Bisogna riservare una menzione particolare per le artiste donne, quali, agli inizi del XX secolo, Thalia Flora-Karavia e ai nostri giorni Maria Karavella, Vana Xenou, Charà Calaitzidou, Antonietta Aggelidi ed altre. E' anche interessante segnalare che alcune di esse si sono occupate di performance, del cinema d'immagine e di altre espressioni che vanno al di là della pittura da cavalletto.

Gli artisti greci all'estero, per un popolo che ha sempre vissuto l'emigrazione come fattore determinante ed al contempo umiliante della sua esistenza, costituiscono un capitolo a parte. Venetsianov, Aivazovski e Quintzis, maestro delle avanguardie russe, sono alcuni dei maggiori artisti che operarono in terra russa dal XVIII fino alla metà del XIX secolo. Teodoro Stamos e Loukas Samaras negli Stati Uniti, Prasinos, Koulentianos e la Liberaki a Parigi, si schierarono da protagonisti nei movimenti di avanguardia del XX secolo.

Oggi, nell'epoca in cui la creazione di un mercato d'immagine mondiale si accompagna a nuove ricerche di forme, di generi e di identità, artisti come Kounellis, Tsoklis, il cipriota Stelare nel campo della performance e altri stanno in equilibrio, ciascuno a suo modo, tra la ricerca di un linguaggio internazionale e la memoria, al di là degli stereotipi.

Una serie di collezioni pubbliche e private, dal Museo Archeologico e il Museo dell'Acropoli, fino al Museo Bizantino, la Pinacoteca Nazionale e recentemente il Museo della Scultura ed il Museo d'Arte Moderna, come pure il Museo Frysira, le Collezioni Pieridis e Daki Ioannou, permettono al visitatore di fare una buona conoscenza con l'arte greca contemporanea, con i suoi antenati, e con i suoi rapporti con l'arte internazionale. La visione diretta permetterà, a chi conosce tutto questo, per la prima volta, di formarsi un'idea personale sui personaggi, le opere e le tematiche che sono state affrontate in modo conciso in questa introduzione □



Memorie Classiche

nell'arte contemporanea

A Istanbul si è conclusa il 27 giugno una mostra unica e preziosa, che illustra l'imprescindibile presenza di elementi antichi nell'arte moderna. Il divenire storico trasforma e riplasma in linguaggi espressivi sempre diversi, in equilibrio fra tradizione ed innovazione

Un rapporto stretto, quasi viscerale ed al contempo particolarissimo, quello dell'arte greca classica con la produzione artistica della Grecia di oggi. Un legame analizzato nella mostra "Memorie classiche nell'arte greca contemporanea", inaugurata ad Istanbul, a cura della Pinacoteca nazionale di Atene. Un viaggio attraverso settanta dipinti che presenta la nascita, a partire dagli anni trenta del secolo scorso, di un vivace e creativo dialogo con l'antichità. Gli artisti plasmano, rielaborano, deformano a volte la materia prima offerta dalla ricca tradizione classica, dal "secolo d'oro" di Pericle, fino agli anni di Alessandro ed alla conquista romana. Le possibilità di contatto della Grecia con le città italiane del Rinascimento furono piuttosto ridotte, eccezion fatta per alcuni casi, come Creta e le isole ionie; un più vasto dialogo con la classicità poté nuovamente iniziare dopo il 1930, con la costituzione dello stato greco, a cui portò la rivoluzione del 1821. Correnti e movimenti si susseguirono: per tutto quasi il diciottesimo secolo domina la "Scuola di Monaco" che lascia al margine il confronto con l'antichità, fino al cambio di secolo, con l'avvento del '900 e la scelta di Parigi come nuovo punto di riferimento. Dopo la Prima Guerra Mondiale, anche in Grecia si inizia a guardare al passato, per poter arrivare ad una rinascita materiale e spirituale, per lasciarsi alle spalle orrori e distruzioni. L'interesse degli artisti non si ferma all'epoca classica, ma comprende anche il periodo bizantino e tutte le forme dell'arte popolare. La plasticità dell'arte classica rinnova ed arricchisce l'ispirazione dell'oggi, con le linee dei vasi attici, l'unicità della Nike, la semplicità degli ex-voto. Un rapporto che continua fino ai giorni nostri, e che ha avuto un'altra fase di particolare rilevanza, all'inizio degli anni '70, con il "realismo critico" degli artisti che intendevano smascherare la pochezza e la vacuità di chi voleva riproporre un ritorno al passato dal carattere caricaturale, per giustificare la propria tirannia.

Dopo il successo di Costantinopoli, un sincero augurio che si può formulare a "Memorie classiche nell'arte greca contemporanea" è di riuscire presto a conquistare anche il pubblico di Roma □



Direttrice della Pinacoteca di Atene da più di dieci anni, Marina Lambraki Plaka ci parla di strategie e problematiche comuni a tutti i grandi musei che promuovono l'arte moderna

I musei di oggi?

Le cattedrali del ventunesimo secolo

di Gaia Zaccagni e Teodoro Andreadis

La pinacoteca di Atene riesce ad attrarre un pubblico sempre più vasto. Come siete riusciti a raggiungere questo risultato?

Penso sia un concorso di più elementi ed azioni. Dipende prima di tutto da cosa si offre al pubblico. E parlo delle importantissime mostre che abbiamo organizzato gli ultimi anni. Il secondo elemento è il modo che si sceglie per organizzare questi eventi ed il terzo la strategia che si adotta per la loro promozione. In tutto questo ci vuole anche della continuità. Non si può presentare una grande mostra e poi far passare troppo tempo senza altri appuntamenti, altrimenti il pubblico si allontana. Senza dimenticare l'elemento della sorpresa e della novità. Anche nell'arte valgono le leggi del marketing: un buon prodotto affidabile, ben presentato e ben pubblicizzato. Se oggi vogliamo sostenere le creazioni artistiche, non possiamo prescindere dalle leggi della comunicazione, valide per tutti gli altri settori. Come critica d'arte e conoscitrice dell'arte italiana, devo dire poi che questi metodi, sotto forme e circostanze diverse, sono sempre esistiti. Anche nel Rinascimento l'arte veniva promossa in questo modo, dando un'enfasi particolare alla comunicazione ed alle sue strategie.

E si tratta di strategie con le quali anche oggi vogliamo portare più gente possibile a contatto con l'arte, per far sì che non rimanga un bene riservato a pochi.

Avete un'immagine del vostro pubblico, sapete se si tratta di un insieme stabile o di volta in volta differente?

Probabilmente cambia, a seconda del tema delle mostre: ora che presentiamo i costumi teatrali, ci sono molti attori, studenti universitari, giovani che frequentano le accademie d'arte drammatica, il pubblico che riempie i teatri. Più è conosciuto l'autore, maggiore è il numero di visitatori. Il nostro primo boom si è avuto con la mostra su Dominikos Theotokopoulos, El Greco, dove abbiamo venduto 600.000 biglietti. Una mostra organizzata in collaborazione con l'Italia e la Spagna. L'ultima mostra in ordine di tempo, "Il secolo di Picasso", è arrivata a 210.000 visitatori. Il pubblico cambia, ma l'interesse rimane alto, e la cosa ci dà molta soddisfazione. Non ci rivoliamo solo ad una elite, ma a tutti, anche a chi non ha coltivato, in passato, profonde passioni per l'arte.

Attraverso la vostra attività, cercate anche di portare più vicino l'arte greca contemporanea e quella del resto d'Europa?

E' sicuramente un nostro obiettivo fisso, anche se non si tratta certo di un compito facile. Tutti i grandi musei del mondo hanno sempre di più come punto di riferimento il guadagno. Si tratta di una politica abbastanza pericolosa, perché per poter avere una "popolarità" costante, devi offrire sempre nomi famosi, "star" del circuito artistico. Mostre come quelle dedicate a Vermeer, Tiziano, Botticelli (che sta per aprire i battenti), Rembrandt o quella sugli impressionisti, girano da Tokio a Los Angeles e da Amsterdam fino a Roma. I direttori dei musei sono sempre più restii a far conoscere al loro pubblico nuovi artisti, non troppo noti, perché non sono disposti a rischiare. Hanno paura che il pubblico non accorra numeroso e tutto ciò ci porta a "riciclare" sempre le stesse conoscenze e informazioni. I paesi più piccoli e gli artisti che non si sono ancora riusciti ad imporre definitivamente hanno la vita difficile. Grandi pittori neogreci come Moralis, Parthenis, Tsarouchis, non hanno avuto dai musei europei l'attenzione che avrebbero meritato. Noi ci muoviamo in questa direzione, per la promozione di nomi nuovi, di artisti contemporanei, ma le difficoltà sono evidenti. Per questo avevamo sostenuto, assieme al Ministero della Cultura, l'istituzione del "Museo d'Europa": un luogo itinerante che avrebbe potuto accogliere le muse di tutte le arti, per presentare la produzione artistica di tutti i paesi del nostro Continente, con mostre, eventi teatrali, musicali, di danza e cinematografici. Per poter potare, ad esempio, due mesi di cultura spagnola in Grecia, e due mesi di realtà culturale neogreca in Italia. I vari paesi avrebbero potuto fornire le strutture e l'Unione europea si sarebbe dovuta assumere l'onere delle spese per la preparazione degli eventi. Per il momento, la proposta non è stata ancora approvata a livello europeo, ma siamo decisi a sostenerla con vigore, per ampliare il concetto di cultura ed offrire la possibilità di un'osmosi tra le arti: dalla pittura alla moda, senza tralasciare la gastronomia.

Ci vuole forse un cambiamento generale a livello di mentalità, perché si presti maggior interesse per simili proposte?

Penso che tutti i paesi, dovrebbero superare il loro narcisismo, il loro piccolo senso di onnipotenza artistica. Per quanto un paese sia grande, non riesce a proporre che una piccolissima parte della sua produzione. Quanti artisti spagnoli, quanti artisti francesi conosciamo veramente? Cinque o sei, non credo di più. Dei greci, sono conosciuti, di solito, artisti che hanno lavorato all'estero, come Kounellis o Takis; in pochi però si sono potuti acco-

"...i direttori dei musei sono sempre più restii a far conoscere al loro pubblico nuovi artisti, non troppo noti, perché non sono disposti a rischiare. Hanno paura che il pubblico non accorra numeroso e tutto ciò porta a 'riciclare' sempre le stesse conoscenze e informazioni..."

stare all'arte di Tsarouchis, Ghizis, Litras Parthenis e di tanti altri. Sarebbe molto importante, quindi, se l'Europa iniziasse a dare l'esempio, favorendo un reale approfondimento culturale. La nostra ultima mostra, che portiamo a Costantinopoli, ha per titolo "Memorie classiche nell'arte greca contemporanea", e saremmo molto lieti se potesse essere presentata anche in Italia, per far vedere come la Grecia contemporanea continua ad essere in dialogo creativo con il suo passato.

Quali saranno le prossime mostre in programma alla Pinacoteca di Atene?

Abbiamo, innanzitutto, le nostre collezioni in mostra permanente. Permettono di avere un'immagine completa dell'arte neogreca, con schede esplicative, un parallelo con il divenire storico e sociale ed una riorganizzazione degli spazi espositivi che si è conclusa nel 2000. La nostra mostra più importante sarà dedicata a sei scultori europei: Bourdelle, Maillol, Rodin, Giacometti, Brancusi ed Henry Moore. Parallelamente presenteremo artiste e creatrici donne, dalla Fontana e dalla Gentileschi, fino alle amazzoni dell'avanguardia russa. Inaugureremo uno spazio dedicato interamente alla scultura, nella zona di Goudi (Atene), dove sta terminando la ristrutturazione di due ex scuderie. Ospiteranno una retrospettiva di Henry Moore, e la presentazione dei frontoni in legno dell'artista greco Christos Kaprâlos.

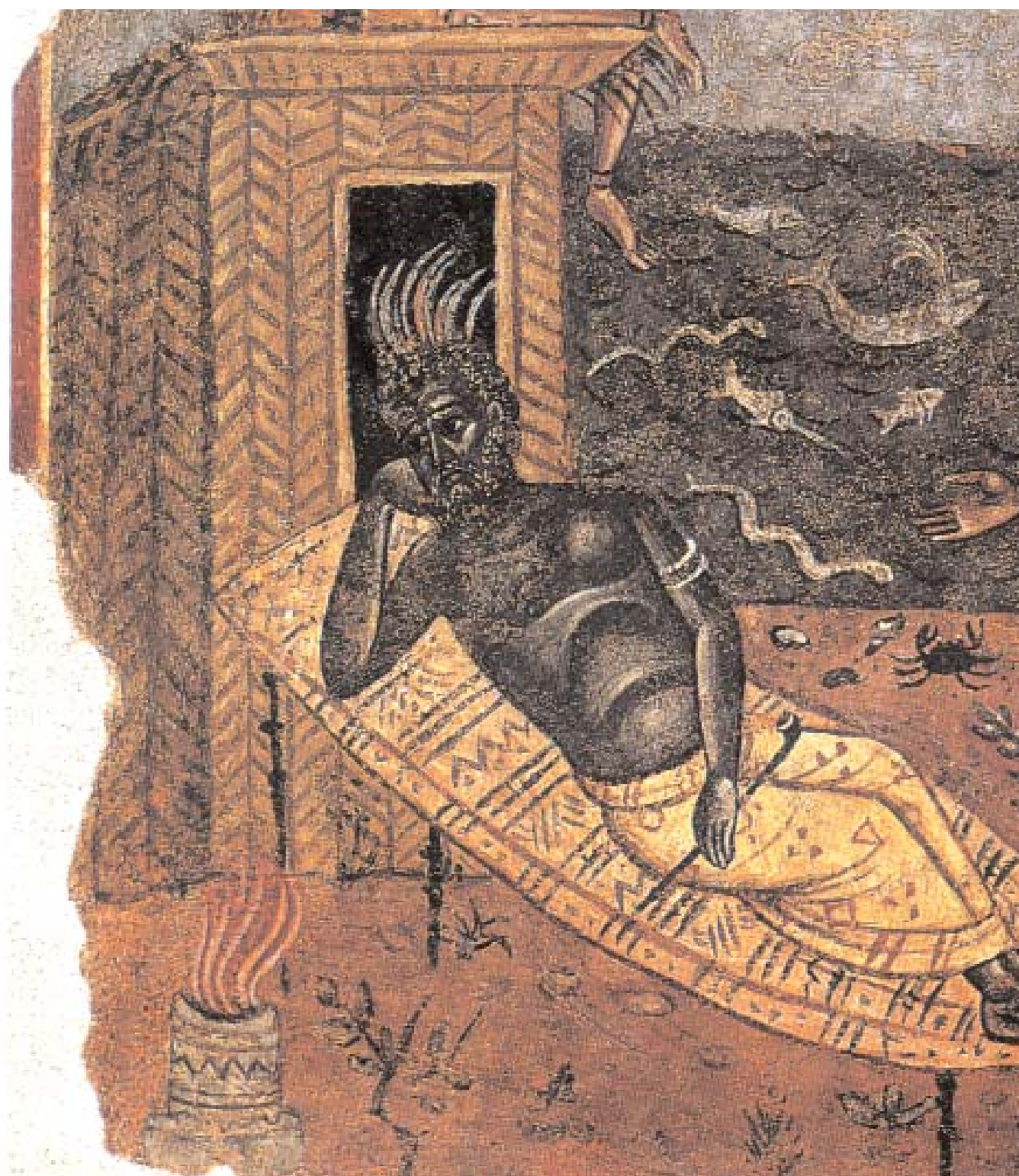
E per chiudere, qual è secondo lei il rapporto dell'arte e dei luoghi deputati ad ospitarla con l'avanzare della realtà virtuale e delle nuove tecnologie?

Più aumenteranno i mezzi digitali per la riproduzione dell'immagine, tanto più si allargherà il pubblico sensibile all'arte e l'opera d'arte originale, acquisterà sempre più maggiore valore e potere di fascinazione. E' come con l'icona della Madonna di Tinos: puoi averla vista cento volte in televisione, ma se non vai sull'isola a toccarla e a creare un contatto diretto, non potrai sentirti soddisfatto. In un certo modo possiamo dire che i musei contemporanei, la cui forma architettonica è sempre più curata, tendono a trasformarsi nelle cattedrali del ventunesimo secolo, dove viene conservato un tesoro sempre più prezioso: le spoglie sacre dell'arte, l'opera originale □

Riflessi bizantini *nella pittura neogreca*

di Nikos Zias

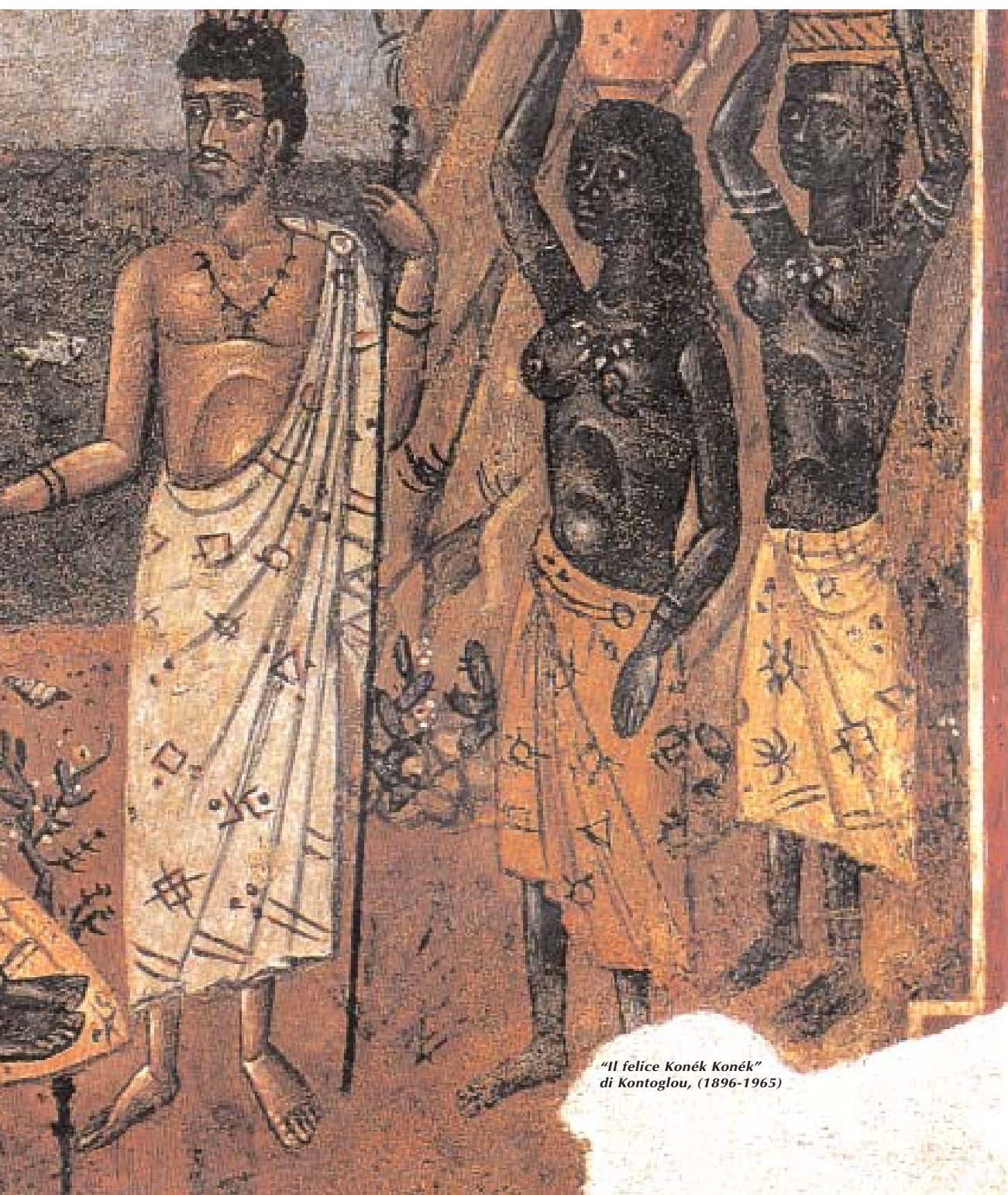
Il giovane stato greco, nato dagli sforzi dell'estenuante lotta rivoluzionaria del secondo quarto del XIX secolo, ha avuto due grandi eredità iconografiche: la scultura dell'antica Grecia e la pittura della Chiesa Ortodossa. I principi tedeschi conobbero ed ammirarono la prima, mentre ignorarono la seconda. Medesimo atteggiamento ebbe anche lo stato neogreco anche dopo l'epoca della dominazione tedesca. Punto di partenza e ideale della creazione artistica è l'armonia del corpo della scultura classica che tenta, attraverso gli insegnamenti dell'Accademia di Monaco, di trasmettere anche alla pittura. C'erano poi anche alcune opere vivaci che attraverso l'arte popolare comunicavano con la pittura bizantina, sia dal punto di vista tecnico (affresco a calce, o a colla?, pittura portatile con tempera a uovo), sia dal punto di vista stilistico con il linguaggio bidimensionale. Panaghiotis Zografos e



la sua famiglia raffigurarono così Rivoluzione nei 24 quadri che dipinsero nel 1836 sulle Memorie di Makryghiannis. La pittura neoellenica ufficiale continuerà ad ignorare la tradizione bizantina per circa 100 anni. Intorno al 1930 inizierà un dialogo tra i pittori, la "festa cromatica bizantina" e l'espressività del disegno. A metà s'interpone Theofilos, pittore originale e privo di affettazione, che dipinge istintivamente in un modo analogo a quello bizantino, costituendo l'anello di collegamento e la realizzazione degli ideali e delle ambizioni della generazione dei pittori degli anni '30. I pittori ora si rivolgono consapevolmente e volutamente alla pittura bizantina, per attingere alle sue origini e per coltivare l'albero della continuità artistica. Iniziatore di questo ritorno alle radici ed al glorioso splendore umiliato di Bisanzio fu il pittore e scrittore Fotis Kontoglou, nato al Ayvalik in Asia Minore nel 1895 e morto ad Atene nel 1965. Naturalmente il

valore dell'arte bizantina era già stato riconosciuto da bizantinisti greci e stranieri. L'apertura del Museo Bizantino e Cristiano, del Museo Benaki, della collezione Loverdos etc. segnano il nuovo atteggiamento della società greca.

Kontoglou, con i suoi studi alla Scuola delle Belle Arti di Atene e Parigi, affronta l'arte bizantina non in modo storicistico e museale, ma in modo creativo e sente di essere il naturale continuatore di tale tradizione. Oltre alla pittura ecclesiastica (icone portatili, affreschi etc.) si cimenta, nel 1932, nella decorazione di una casa con scene esotiche e fantastiche, ma anche in ritratti dei suoi progenitori spirituali, da Omero a Theotokopoulos e Solomòs. Gli affreschi sono stati eseguiti con la tecnica a fresco, secondo le complesse modalità della pittura religiosa bizantina e secondo una severa scala cromatica, priva di gradazioni e toni. Alla decorazione contribuiscono i suoi allievi,



*"Il felice Konék Konék"
di Kontoglou, (1896-1965)*

La pittura neoellenica ufficiale ignorerà la tradizione bizantina fino al 1930 quando inizierà un dialogo tra i pittori, la “festa cromatica bizantina” e l’espressività del disegno

Nikos Eggonopoulos e Ghiannis Tsarouchis, due dei più importanti pittori del XX secolo. Tre anni più tardi questo stile riceverà anche un riconoscimento ufficiale e a Kontoglou verrà affidata la decorazione pittorica del Municipio di Atene, con quattro composizioni a pian terreno, su temi mitologici (la lotta tra Eumolpo ed Eretteo, le imprese di Teseo, la città ionica Decapolis etc), e affreschi in due fasce nella sala di lettura. Nella fascia superiore sono raffigurate figure intere, da Giapeto, il più antico fra gli uomini, fino a Dionisio Solomos, mentre nella fascia inferiore ci sono scene mitologiche e scene del percorso storico della Grecia. Le rappresentazioni hanno spesso modelli derivanti dalla pittura religiosa del periodo bizantino.

In seguito Kontoglou si dedicherà soprattutto alla decorazione di chiese (chiesetta di Zaimi a Rio, 1935, chiesa di Pesmazoglou a Kifissà 1938) o di parrocchie (Zoodochos Pighi di Peania, Kapnikarea, Aghios Andreas di Patissia, Aghios Nikolaos etc.), secondo lo stile e l'iconografia bizantina, senza però smettere di dipingere temi laici. Prima di lui, nella pittura religiosa c'era stato il pittore Spiros Papaloukas (1892-1957), che nel 1927 dipinse il Tempio Metropolitico di Amfissa. Papaloukas non segue pedissequamente lo stile e l'iconografia bizantina; tenta piuttosto una commistione tra il suo appartenere alla pittura moderna e alla tradizione bizantina.

Spiros Vassiliou (1902-1985) nel 1936 decorerà il tempio bizantineggiante (opera di A. Orlando) del santo protettore di Atene, San Dionigi l'Aeropagita, con uno stile bizantino e con un'iconografia in cui introduce anche qualche circoscritto elemento innovativo (ad esempio la Crocifissione). Vassiliou continuerà ad arricchire con riflessi bizantini la sua opera laica, come ad es. il “Suonatore di lira zoppo”, tempera a uovo su fondo d'oro, o nelle incisioni e nei manoscritti illustrati durante il periodo della Occupazione Tedesca. Vengono utilizzati tipi iconografici desunti dalla pittura bizantina per esprimere, con drammaticità o con un senso di speranza, gli avvenimenti contemporanei. Ad esempio, per la strage perpetrata dai tedeschi a Kalavrita, Vassiliou prende a modello il Lamento Funebre, mentre per la sepoltura del poeta K. Palamàs riutilizza la composizione della resurrezione della “Discesa agli Inferi”. Abbiamo nominato prima Nikos Eggonopoulos (1907-1985), in quanto allievo di Kontoglou. Nella prima fase della sua opera, l'“importatore” del Surrealismo in Grecia, come lo si deve a

ragione definire, si esprime con lo stile bizantino, dipingendo icone e narrando anche tematiche laiche. Ma anche nel periodo surrealista Eggonopoulos mantiene elementi derivanti dall'arte bizantina, soprattutto nel modo in cui vengono plasmate le parti nude del corpo (mani etc.). Continuerà a produrre icone, mentre nel 1953 dipingerà uno stupendo ritratto di Alexandros Papadiamantis, secondo lo stile bizantino.

Ghiannis Tsarouchis (1910-1989) ha lavorato come assistente di Kontoglou anche nella realizzazione di icone portatili dell'epistilio del tempio della Pantanassa (Monastiraki), essendo al contempo a contatto con l'arte popolare. La sua produzione laica ha come tema fondamentale l'uomo ed assorbe continuamente elementi formali tipici della polimorfa arte bizantina. Aghinor Asteriadis (1898-1977), oltre alla decorazione di chiese e icone, valorizza tipi iconografici bizantini nell'illustrazione di manoscritti poetici. Più in generale Asteriadis nelle sue grandi composizioni (Politeia) nutre la sua arte con riflessi e rielaborazioni di elementi stilistici e formali che appartengono alla pittura bizantina.

Negli anni del dopoguerra l'incisore A. Tassos (1914-1985) acquisirà elementi formali da Bisanzio per trasporli nella dura lingua del bianco e nero della xilografia su vasta scala. Non esiterà neppure a rivestire di un aspetto bizantineggiante la composizione funebre, enorme per i parametri della xilografia, in memoria di Che Guevara.

Nikos Gavril Penzikis (1908-1993), pittore originale e scrittore, assorbe dall'arte bizantina, non tanto gli elementi formali quanto quelli spirituali.

Un altro maestro della pittura neoellenica, Ghiannis Moralis (nato nel 1916), viene influenzato dall'arte bizantina sin dai suoi primi passi, valorizzandola con il suo talento.

Fino ai giorni nostri pittori contemporanei (G. Kordis, G. Chazakis, A. Levidis ed altri) si accostano alla pittura bizantina per assorbire e riformulare a loro modo tutto ciò che ritengono essenziale per la loro arte.

Nell'uniformità che predomina nell'arte contemporanea e che riflette la realtà politica e spirituale di un mondo privo di spina dorsale, la pittura bizantina in Grecia funge da saldo fondamento, per poter costruire una forte e ricca identità artistica, elemento essenziale dell'identità individuale, sociale e nazionale

Riflessi bizantini

nella pittura neogreca



"La bella Adriana di Atene" di Teofilos Chatzimichail, 1930

LA MOSTRA

Per comprendere la linea di sviluppo dell'arte greca che, partendo dagli splendori dell'arte classica, espressione tangibile degli ideali di armonia e bellezza, si “smaterializzò” divenendo espressione della metafisica cristiana, ritornare poi nuovamente a raffigurare i modelli e i valori del mondo laico e popolare e ad interpretare liberamente la realtà, non bisogna trascurare la mostra dal titolo “Riflessi di Bisanzio”, attualmente in corso a Roma, che nasce dalla rinnovata collaborazione tra il Ministero della Cultura della Repubblica Ellenica, l'Ambasciata di Grecia a Roma, l'Assessorato alle Politiche Culturali e la Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma. Già accolta con successo a New York presso l'Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, la mostra viene ora presentata (22 maggio-7 settembre 2003) ai Musei Capitolini, negli spazi espositivi di Palazzo Caffarelli in Campidoglio, in occasione del semestre di presidenza dell'Unione europea della Repubblica Ellenica.

I curatori, attraverso una selezione ragionata di 54 opere comprendenti rari dipinti su tavola, affreschi staccati, preziosi paramenti e oggetti liturgici, legature, manoscritti e libri a stampa, intendono illustrare le manifestazioni artistiche fiorite in territorio ellenico in un periodo storico complesso e denso di mutamenti, che va dalla caduta di Bisanzio sotto il dominio dell'Impero Ottomano nel 1453 fino agli albori della fondazione dello stato greco moderno nel 1830.

Le complesse espressioni della cultura e delle manifestazioni artistiche di questo periodo si riescono a cogliere solo analizzando i fenomeni nel loro contesto storico territoriale. Sotto il dominio dell'Impero ottomano e dell'Islam, la civiltà ellenica – erede di Bisanzio - trovò con sapienza la sua strategia di sopravvivenza linguistica, letteraria, artistica e religiosa. La chiesa ortodossa eredita l'emblema imperiale dell'aquila bicipite; i monasteri diventano punto di riferimento religioso, culturale e letterario della comunità greca continentale e delle isole nei secoli successivi.

L'arte sacra di questo periodo, in larga parte sconosciuta al pubblico, è caratterizzata dalla sopravvivenza di molti elementi della civiltà bizantina, ma anche da proficue contaminazioni con l'arte dell'Oriente ottomano e dell'Occidente cristiano, con particolare riferimento a Venezia e alla sua area d'influenza. L'isola di Creta, che fra Quattrocento e Seicento attraversava un lungo periodo di prosperità, ha assicurato il collegamento tra la Città perduta e l'Italia.

Preziosi dipinti su tavola - icone e trittici di uso liturgico o destinati al culto privato - testimoniano il perdurare dell'influsso dell'arte della capitale dell'Impero bizantino del XIII e XIV secolo sulla scuola di pittura fiorita a Creta tra il Quattrocento e il Cinquecento ad opera di artisti ellenici che avevano trovato rifugio nell'isola dominata dai veneziani. In questo vitalissimo contesto culturale della scuola cretese pittori quali Andreas Ritzos, Nikolaos Tzafouris o Michael Damaskinos, ispirandosi alla pittura occidentale di area veneta e adriatica, coniugano in forme originali la “maniera greca” con quella “latina”, ottenendo successo anche tra i nobili committenti cattolici della Serenissima.

A Venezia confluiscono greci da ogni parte, il senato veneto concede l'autorizzazione di dedicare una chiesa al rito greco. Nel 1539, i greci danno inizio alla costruzione della chiesa di San Giorgio e il papa Leone X, umanista, accoglie la proposta di Giano Lascaris di fondare il Ginnasio Greco.

Come ci insegna la Storia, il patrimonio artistico bizantino continua a far parte integrante della cultura dell'Europa e del Mediterraneo. Ribadendo questo fertile connubio, e confermando un'ideale continuità dialogante tra le nostre tradizioni storiche – la mostra è la testimonianza dell' inestimabile qualità ed importanza che il mondo bizantino ha significato per la storia e la civiltà del Mediterraneo □



UN ISOLATO GENIO CHE SI
AVVIÒ SU UNA STRADA DIVER-
SA, MAI BATTUTA PRIMA, ALLA
RICERCA DI UN INEDITO LIN-
GUAGGIO FORMALE

"Lacoonte", 1610-1614

in nome di

EL GRECO

di Efi Fountoulaki



Domenicos Theotocopoulos, detto semplicemente “il greco” per la sua origine, nacque a Candia nel 1541 e scomparso a Toledo nel 1614. Studiò pittura nell'isola natia, dove esisteva una fiorente scuola d'arte; si recò poi a Venezia e a Roma. In questo periodo, precedente la sua partenza per la Spagna (1577), ebbe modo di perfezionare la propria arte che, pur legata al cromatismo veneto, rimane comunque ancorata agli ideali della pittura cretese, sì da formare uno dei più interessanti prodotti artistici che percorre, nella sua dicotomia colore e anima, le violente ricerche della pittura moderna. I suoi nudi, lunghissimi disarticolati, sembrano usciti dal pennello di Matisse, i paesaggi sotto cieli lividi, i corpi deformati in violente torsioni paiono concepiti da un espressionista tedesco; le nubi solide e compatte come manti dai panneggi grandiosi o come gonfi sipari, le ali degli angeli rostrate e un po' sinistre potrebbero far parte del bagaglio iconografico di un surrealista. Sono invece creazioni di El Greco, un isolato genio che ebbe molti celebri maestri, ma si avviò su una strada diversa, mai battuta prima, alla ricerca di un inedito linguaggio formale con cui esprimere le sue intuizioni visionarie, la drammatica intensità della sua ansia mistica. Opere di inestimabile valore artistico realizzate fra il 1560 e il 1614 documentano l'identità e la trasformazione di uno dei più importanti artisti del Cinquecento.

LE NUBI SOLIDE E COMPATTE COME MANTI DAI PANNEGGI GRANDIOSI O DEGLI ANGELI ROSTRATE E UN PÒ SINISTRE POTREBBERO FAR PARTE DEL



"Il concerto degli angeli", 1608-1614

Furono privilegiati, per temperamento e circostanze – allo stesso modo degli "happy few" di Stendhal – coloro che iniziarono, durante la prima metà del XIX secolo, a riscoprire e a trasformare nuovamente in punto di riferimento creativo l'opera di Dominikos Theotokopoulos, del pittore greco, considerato per più di duecento anni, un esempio da evitare. Questa formulazione pone una serie di domande, di cui, in questo breve testo, possiamo solo provare a tracciare le risposte. All'interrogativo che riguarda il grado di "grecoità" dell'arte di El Greco, risponde -ormai senza traccia alcuna di rivendicazione nazionalistica - la teoria secondo la quale l'originalità della sua opera si può cogliere attraverso la chiave interpretativa dell'arte bizantina. El Greco non "si sottomette" alle regole predominanti nell'arte del suo tempo.

Il "modo" in cui mostra di reagire e discostarsi è sia spirituale (ideologico) sia pittorico. Si tratta quindi di una dimensione universale, totalizzante. Ed è proprio ciò che intendiamo con il termine "bizantinismo". La posizione critica e di rivisitazione che El Greco adotta nei confronti dei principi dell'arte bizantina, fino a che viveva a Creta, si basa sulla cultura umanistica, viene rafforzata in modo sostanziale dal neobizantinismo del Cinquecento veneziano, e, più tardi, quando arriva in Occidente, porta sia alla violazione delle regole della Maniera, sia alla svalutazione della raffigurazione sensibile ed immediatamente percepibile di tutto ciò che è visibile, alla quale era arrivata l'arte veneziana. Se vogliamo occuparci ora dell'ampiezza dell'attività di El Greco negli ultimi anni, ciò non dipende né da uno spirito di fiera nazionale, né da una sterile dedizione alla ricerca forzata delle influenze artistiche. Cerchiamo di proporre un nuovo approccio dell'arte moderna, poichè la nuova creazione artistica ed il gettare uno sguardo nuovo sul passato sono due processi che marcano in parallelo, che si completano a vicenda e che spesso non sono separabili. Le successive interpretazioni dell'arte del passato da parte dei contemporanei, le loro preferenze, le scelte dei modelli – scelte che possono portare, a volte, a mettersi in competizione o identificarsi con i modelli - sono indicative dei problemi e dei dubbi che vengono posti.

Il valore del "prestito" o dell' "influenza" è legato alla presa di coscienza: esiste il problema, viene realmente posto, e l'analisi dei dati a nostra disposizione ci aiuta a comprendere l'opera di colui che lo pone.

Quando il Museo spagnolo del Re Luigi Filippo aprì le sue porte al Louvre, il 7 giugno del 1838, il pubblico di Parigi, tra 450 opere di pittura spagnola, entrò per la prima volta in contatto con nove opere di El Greco. Questa Galleria spagnola, risultato del Positivismo della politica si tratta del primo museo didattico dell'epoca, ma anche risposta ad una istanza romantica che veniva formulata sotto forma di una serie di stereotipi spagnoli, è stata per tutti una specie di *shock* visivo. Prigioniera dell'assoluto potere del ben noto neoclassicismo, la maggior parte del pubblico e della critica non ha resistito alle "estasi feroci" della pittura spagnola, che "odorava di monastero e di Santa Inquisizione". Ci furono però anche coloro che riuscirono a prendere le distanze dal soggetto e ad assorbire i valori puramente pittorici.

COME GONFI SIPARI, LE ALI
BAGAGLIO ICONOGRAFICO DI UN SURREALISTA

EL GRECO



Intellettuali, poeti e pittori, come Baudelaire, Gautier, Champfleury, Thorè Burger, ma anche Millet e Delacroix, vivono il loro modernismo sotto forma di disaccordo con il proprio tempo. Con un orizzonte critico differente ed un insieme di interessi e auspici morali- plasmati dal Romanticismo e dalla teoria dell'Arte per l'Arte- proiettano su El Greco e la sua opera le loro problematiche, i loro stereotipi, la loro immagine, ricercando risposte ed una "legalizzazione", una piena accettazione della loro opera. Inizia così a prendere forma il mito di El Greco che, insieme alla sua opera, era presente all'interno della diatriba sull'arte per l'Arte, nello scontro dell'arte romantica con quella accademica, nei litigi sulla superiorità del disegno o del colore- in poche parole, in ogni vivace discussione artistica e nelle sue conseguenze politiche e sociali.

Il modernismo si basa su un nuovo rapporto con la Storia. Nel decennio del 1860, Manet riesce a proporre una doppia innovazione: nuova creazione artistica, nuovo sguardo al passato. I problemi di carattere formale posti da El Greco ed il rinnovamento da lui apportato nell'idioma pittorico, gli permettono di essere inserito in una nuova realtà in cui si colgono nuovi messaggi, visto che si arriva a sperimentare la efficacia estetica di alcune caratteristiche di Theotokopoulos, rimaste fino ad allora inattive. In questa dinamica, fungeranno da catalizzatori, fino alla fine del diciannovesimo secolo circa, tanto il Realismo, quanto l'Impressionismo.

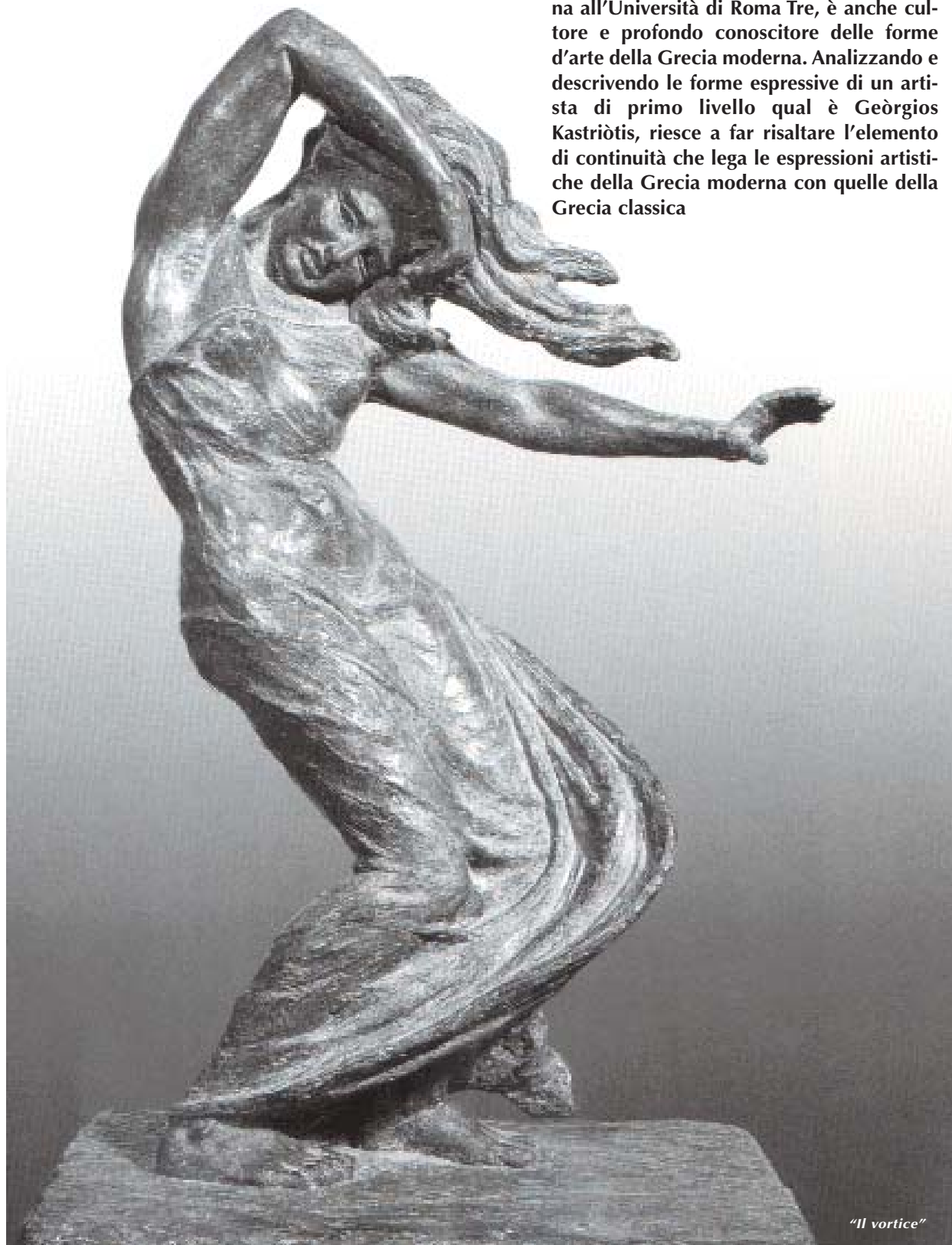
In seguito, l'opera di El Greco, intesa come "mezzo che porta alla scoperta", diventa uno strumento prezioso per coloro che si accostano all'arte moderna in modo nuovo. Una lunga marcia, che parte dal Simbolismo francese (El Greco come colui che induce il sogno), passa attraverso la rivendicazione nazionalistica degli intellettuali di Madrid (El Greco come interprete dell'anima spagnola e mistico castigliano) e gli onori "popolari" che gli porgono i Modernisti di Barcellona (dove il greco visionario, eccentrico, mistico, prende parte in modo paritario al "mal fin-de siècle", quando vengono a galla tutte le incongruenze del secolo) trova il suo apice in Germania (El Greco come pittore espressionista della "luce interiore") e ci conduce alla speranza di una nuova spiritualità, dove viene da tutti riconosciuto come grande artista ed "animo profetico".

Nella prima metà del XX secolo, l'opera di El Greco, polimorfa, complessa, peculiare, incoerente e, di conseguenza, aperta, si presta a nuove molteplici letture. L'attacco alla figura umana attraverso il suo voluto e calcolato sfiguramento, il fascino dell'elemento caotico, dove domina l'equilibrio tra l'elemento amorfo e quello dotato di forma, l'armonia unificante dei colori di alcune sue opere, ed i valori contrapposti (il colore e la forma) di alcune altre ancora, il ritmo possente delle linee spezzate, sono alcuni degli elementi formali rilevati e spesso anche adottati dai pittori contemporanei, che hanno definito El Greco "moderno", invitandolo a prendere parte alla discussione sull'arte moderna. Quando ci si accosterà nuovamente in modo innovativo alla sua opera, molto altro accadrà "in suo nome" □

Antico e moderno in **Georgios Kastriotis**

di Paolo Moreno

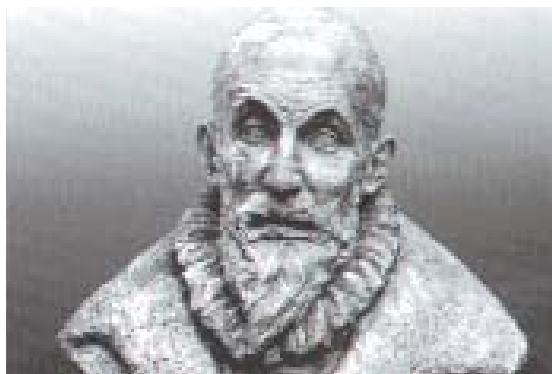
Il prof. Paolo Moreno, ordinario di Archeologia e storia dell'arte greca e romana all'Università di Roma Tre, è anche cultore e profondo conoscitore delle forme d'arte della Grecia moderna. Analizzando e descrivendo le forme espressive di un artista di primo livello qual è Geòrgios Kastrìòtis, riesce a far risaltare l'elemento di continuità che lega le espressioni artistiche della Grecia moderna con quelle della Grecia classica



"Il vortice"

Nel drammatico ritratto di El Greco si avverte il suo profondo interesse per la gloria del predecessore. Kastriotis indaga la profondità di un carattere difficile e solitario

"Ritratto di El Greco"



Ci sono artisti privilegiati che hanno la sorte di produrre senza ostacoli. Geórgios Kastriotis ha lottato per vedere riconosciuto il diritto a essere se stesso. Non a caso tra i suoi rudimenti c'è un "Demosthénes" (1910-1917): maschera scontrosa e nevrotica del retore che aveva sempre combattuto, nella fanciullezza per riscattare il patrimonio paterno e superare la malattia, poi nell'agone politico avverso la crescente potenza di Filippo, e con l'arma in pugno sul campo di Cheronea.

Così il nostro ha insistito con ostinazione, con l'orgoglio di superare le difficoltà, di soffrire la propria scelta e proporre infine una visione del mondo. Una vicenda che lo rende tanto più umano: "Odysseús" (1960), è stato uno dei suoi ultimi temi.

Da questa volontà di affermazione viene la simpatia che egli ha avvertito per un remoto predecessore ellenico nella via dell'arte. Alla mostra su "El Greco", che si è inaugurata a Roma quest'anno dopo aver trionfato a Madrid e ad Atene, avremmo visto volentieri il drammatico ritratto che di lui aveva eseguito Kastriotis nel 1939: opera indicativa del dibattito che allora si era sollevato in Grecia sulla personalità del maestro cosmopolita, a iniziativa di Yánnis Miliádis, Marínos Kallígas e Manólis Chatzidákis.

In quella pregevole scultura, dove l'autore inseguiva un insolito gusto materico per qualificare l'opprimente vestiario di Doménikos Theotokópoulos, si avverte il profondo interesse dell'ateniese per la gloria del predecessore. Kastriotis indaga la profondità e la forza di un carattere difficile e solitario, attraverso forme allungate e pronunciate che richiamano i modi stessi del tormentato pittore cretese, culminando nella barba fiammeggiante.

Ciò che accomuna a distanza di secoli i due esponenti dell'arte greca moderna, è l'intrepida ricognizione di potenzialità esterne alla propria tradizione, senza che il patrimonio avito sia stato mai rinnegato. El Greco mosse da Creta per attraversare l'Italia e stabilirsi in Spagna, da dove illuminò il manierismo europeo con l'ardente misticismo dell'icona. Il nostro scelse la Francia, quando Parigi era ancora capitale degli artisti: ne ritornò informato sulla rivoluzione del Novecento, per rinnovare sul suolo nativo la vena inesaurita dell'antico.

A sottolineare l'affinità, vi è inoltre la precisa influenza del capolavoro di El Greco, "El Entierro del Conde de Orgaz" (1586-1587), su di un'opera dello scultore, il rilievo "Sulla tomba di Eleutherios Venizelos" (1937). Come nella pittura del Prado si allineavano i volti dei testimoni del miracolo, così vediamo affollarsi dietro la sepoltura dello statista le immagini dei grandi spiriti delle guerre di liberazione nazionale: la coincidenza è accentuata dal fatto che i costumi storici degli eroi ellenici richiamano le ricche vesti dei nobili spagnoli. Entrambe le opere si fondano su un paradossale spiazzamento cronologico: El Greco poneva uomini del proprio tempo attorno alla salma di un guerriero vissuto nel medioevo; Kastriotis evoca i combattenti del secolo precedente per onorare Venizélos, morto nel 1936, nel pieno della crisi in cui l'Europa è attanagliata per il prevalere dei regimi totalitari dall'Italia, alla Germania e alla Spagna.

I costumi che appaiono nel fregio sono ricavati scrupolosamente dalle testimonianze che si conservano nelle collezioni di folklore, nelle raccolte storiche o nei documenti del Museo Benáki. Lo stesso Kastriotis ha approfondito talora gli specifici, fieri connotati di questi personaggi che paiono leggendari, e pure vengono dal non lontano passato di guerre e insurrezioni, come "Andréas Zaímes" (1962). E l'artista sottolinea che non c'è soluzione di continuità con gli esponenti del nostro secolo, eredi ed emuli di quelle avventure: "Stavros Stilianídis, guerriero di Cipro" (1961), "Geórgios Grívas, comandante della E.O.K.A" (1959); anche questi sono infatti immortalati con i loro quotidiani abiti civili o militari.

Vorrei citare subito un altro esemplare della nutrita galleria di ritratti di Kastriotis, dove parimenti la passione storica lo porta a realizzare un'efficace "mise en scène" sulla via per lui inusitata del realismo. Come l'erma di "El Greco", le comparse accanto alla tomba di Venizélos, o le protomi dei patrioti, il busto di "Sophia Schliemann" (1933), la moglie dello scopritore di Troia, esibisce uno spettacolare virtuosismo. La materia si adegua alla capacità dell'autore di mutare registro, di alternare in funzione espressiva nella medesima opera criteri diversi: la potente struttura del viso duro, la morbidezza di modellato dell'epidermide, il sinuoso graffito della folta capigliatura, fino allo sfavillare della luce sugli ori di Troia - il diadema, il frontale e i pendenti - che la donna alteramente indossa per volere dell'archeologo. Pretesto a infinite vibrazioni ottiche - inusuali nel nostro, che non è propenso all'impressionismo -, gli oggetti di scavo si caricano di misterioso e fatale valore, per la suggestione emotiva che il mondo omerico e le scoperte di Heinrich Schliemann effettivamente esercitarono sullo scultore: tema quanto mai attuale oggi che si discute sul destino del tesoro di Ilio, riapparso a Mosca dalla segrete del Museo Puskin.

Come abbiamo di volta in volta rilevato, queste punte estreme di adesione al dettaglio e quasi di resa illusionistica, mentre rivelano l'ampiezza delle doti, non sono la costante della sua produzione, bensì caratterizzano determinate evocazioni epocali.

In generale l'artista avverte l'insufficienza del naturalismo e del realismo come sorgenti d'ispirazione. Dal punto di vista formale, quella di Kastriotis è una scelta ispirata alla funzione iconico-simbolica dell'arte, in una concezione

Antico e moderno in Georgios Kastriotis



romantica, idealista e visionaria. Una produzione così promossa a esprimere pensieri nobili, complessi, talora sublimi, non si concilia con la ripresa fotografica della realtà o con racconti di accadimenti quotidiani, e d'altra parte prende una relativa distanza dalle correnti della scultura contemporanea che attenuano la portata figurativa verso l'astrazione e l'informale.

Si costruisce un patrimonio di credenze organiche, un manifesto teorico. E' dall'idea che scaturisce l'opera nello spirito dell'artista. L'idea come punto generatore della bellezza, come forma che dà l'impronta alla materia.

E' quanto Kastriotis esprime con la sua tecnica, che ripercorre il passaggio dalla leggerezza del tocco sul modello di argilla, alla matrice in gesso, fino alla colata del cemento nello stampo: materiale di per sé amorfo e inerte, che egli compone in una sapiente varietà di mescolanze, fino a renderlo incredibilmente duttile alla volontà creatrice; addirittura impasta il colore all'amalgama, come parte integrante dell'immaginazione, che contribuisca a intensificare l'allusione a determinati temi verso cui l'istinto lo indirizza. L'armatura metallica, nascosta nel cemento, consente squilibri, audacie compositive, levitazioni impensabili nella pietra, di cui pure la scultura nel risultato finale supera la durezza e arricchisce la parvenza: "Donna che atterra" (1950), "La fine del martirio" (1955), "Supplica" (1981), "Il modello si riposa" (1963), "Crawl" (1968), "Saluto al porto" (1968).

Una vita dedicata all'arte. L'eroico proponimento di suscitare eloquenza dalle forme mute, cui un uomo applica tutto il suo impegno pratico e mentale: evocazione del pensiero attraverso il mezzo plastico.

La volontà di comunicazione morale, in una società che infrange la gerarchia dei valori, è un'investimento aulico che produce inevitabile solitudine, se non l'isolamento, per la difficoltà di rendere popolare il messaggio. Nel diffuso edonismo del nostro secolo, nulla di Kastriotis è mirato al godimento immediato. Al di là dell'effetto ottico, l'artefice sempre vuole affidare all'opera un significato. La bellezza presuppone l'elevatezza del concetto. Plasma idee, non cose. Più che piacere all'occhio, vuole suggerire grandi pensieri, parlare all'immaginazione e al cuore.

In tale procedere c'è il riflesso di una cultura poetica. Egli crede che ogni vagheggiamento spirituale e intellettuale possa essere espresso nel paragone con forme umane come fossero parole. E' un vate della scultura. A voler concentrare tutto in una formula, il suo è un lirismo "eidetico".

Oltre agli spunti storici da cui siamo partiti, attraverso i decenni, abbraccia elementi fisici, zoologici, antropologici, religiosi, esoterici, psicologici. Motivi che l'arte in Europa aveva intanto sviluppato e rapidamente abbandonato in modo irreversibile, sollecitata dall'idea di progresso propria della civiltà industriale. Ma nella Grecia, raggiunta solo gradualmente nel secondo dopoguerra dalla comunicazione di massa e dal "villaggio globale", tutto poteva ancora decantare, ed essere riproposto: a patto di conservare un'alta qualità formale. Poliedrico nei soggetti, Kastriotis rimane assoluto nella ricerca, dopo aver trovato nello stile di Emile-Antoine Bourdelle il sintomo costante e la definitiva garanzia.

La sua avventura nella psiche è simile all'effetto della musica. Nei ritratti privati non si affida all'elemento illustrativo, né a quello emergente in superficie. Avvia un itinerario in profondità per sviluppare nell'immagine dell'altro quella che è la sua intima distinzione: una malinconia straniata d'incantata e nostalgica vaghezza, che intride la sensibilità del riguardante più che non i progetti monumentali.

La sottigliezza dell'indagine psicologica si amplia nell'orizzonte visivo. Le passioni e i dichiarati turbamenti, come genere artistico, sono superati dal nostro tempo: Kastriotis li controlla e li promuove: sa guardare gli sconvolgimenti romantici da lontano, mentre continua a suscitare forme dove la dolcezza, la malinconia e il dolore trovano fusione. La sua scultura è il luogo di una verità sentimentale più alta che nel vissuto. Situazioni emotive assolute grandeggiano nella sua produzione.

La disperazione dell'uomo aggroviato in un tormento michelangiolesco - "Disperazione" (1949) - travalica lo stato psicologico individuale: dice l'impossibilità di stabilire un reale rapporto col mondo esterno, il disagio di vivere in una società di massa, l'ansia esistenziale, la disperazione che fa cercare soluzione e consolazione nei simboli. "Aspettativa" (1958) non è l'attendere un determinato uomo da parte dell'amante. L'attesa di cui tratta Kastriotis trasferisce il tormento per-

"Libertà o uscita dalle sacre ossa" (verso dell'Inno nazionale di D. Solomòs)

L'eroico proponimento di suscitare eloquenza dalle forme mute

sonale a una dimensione fissa nella propria solennità, al punto in cui gli affetti s'incontrano con l'allegoria.

L'artista diventato profeta. Nel suo gesto di amore verso l'identità ellenica, attuato nel momento più difficile della guerra, Geórgios Kastriotis anticipava con la speranza quello che oggi è nella storia. La strenua opposizione della Grecia all'aggressione nazifascista (ottobre 1940 - aprile 1941), segnò le nuove Termopili di Europa: il fallimento dell'offensiva italiana in Epiro, costrinse Mussolini a chiedere aiuto a Hitler. Il dittatore germanico, che aveva predisposto l'attacco alla Russia senza avvisare l'alleato meridionale, dovette rimandare di un mese la spedizione antisovietica, per attraversare la Jugoslavia e aggredire dal nord la Grecia; quando poté ricomporre il corpo di spedizione in Russia, fu troppo tardi: la primavera era avanzata, e la cattiva stagione avrebbe fermato per sempre la "hybris" nazista alle porte di Mosca.

A chiusura ideale dell'epopea si colloca la personificazione della lotta partigiana: "Resistenza" (1945), ormai vittoriosa, altera e distanziante. Caratteri che l'accomunano a un forte ritratto degli stessi anni, "Testa K.as Kl. S." (1947), e alla solenne evocazione dei morti stranieri nella guerra di liberazione: "Un minuto di silenzio" (1947), per il monumento ai caduti Neozelandesi, Inglesi, e Australiani. Qui la donna pensosa veste il peplo dorico che le nasconde i piedi: lo scudo e la spada sono tenute con pari inclinazione, così che la composizione, aiutata dall'invaso della lunga veste che si allarga al suolo, assume una monumentalità piramidante.

Insieme all'apostolato di Bourdelle, il progetto di maggiore ambizione che abbia coltivato l'artista è il revival dell'antichità. Abbiamo visto che nei tipi esotici di donne, come nei ritratti privati delle committenti, Kastriotis ha affidato la sua identità più preziosa a un linguaggio classico. Annettendo al disegno il valore teorico e strutturale di contorno rispetto al chiaroscuro, è riuscito a captare quanto è meno nitido nella realtà, il mondo altrimenti sfuggente della psiche. Con la chiarezza dei piani, trattiene nella definizione del volume significati profondi, inaccessibili alla visibilità d'impressione. Emile-Antoine Bourdelle, attraverso le sculture del Musée du Louvre, aveva prediletto l'osservazione dell'arcaico, come sappiamo dal profilo del suo "Eracle arciero": una fase che Geórgios non sente congeniale, mentre ama meditare la proliferante bellezza del classico e dell'ellenismo.

Il suo volgersi all'antico viene dalla necessità di norme collaudate, nella mutevolezza e instabilità delle mode che aprono un vuoto nella stessa possibilità della figurazione. Kastriotis si appella alla forza evocativa dei simboli umanistici perché non vadano perduti nell'inflazione dell'astratto e dell'informale. Non si tratta d'incapacità di comprendere le più recenti correnti, o della tendenza a evadere la responsabilità sociale della contestazione. L'artista semplicemente crede alla supremazia del mito sul tempo e sulla storia, al valore rigenerativo della bellezza.

Perciò l'approccio con i modi remoti della Grecità è selettivo e intellettuale. Kastriotis non è un neoclassico, non ripropone globalmente degli stili: attraverso i richiami al mondo scomparso interpreta il gusto di un'epoca diversa e lascia dominare l'originale qualità della propria immaginazione □

L'Arte non ha paese

di Maria Maragkou

L'arte non ha paese. La storia dell'arte, specie quella del XX secolo, ci fornisce la prova del fatto che l'artista, per sua natura viaggiatore, nasce, vive ed opera in qualche luogo, lasciando le sue tracce nei musei del mondo e nella coscienza collettiva di coloro che, a loro volta, diventeranno portatori di un processo di cambiamento morale e sociale, scegliendo di creare all'interno del contesto che chiamiamo arte.

La nostra Grecia si è domandata molte volte che cos'è moderno per i suoi artisti, se è giustificata e fino a che punto la loro identificazione con i movimenti del XX secolo, fino a che punto parliamo di mimetizzazione o di prestiti, o anche di acquisizione di elementi stranieri e della loro rielaborazione in qualcosa di "greco". L'isolamento del paese dal contesto europeo, durante il periodo del Rinascimento, ha fatto sì che si ritardasse la rottura con la tradizione, cosicché il secolo della rivoluzione nazionale trovò gli artisti ed il loro pubblico strettamente legati all'ammirazione dell'arte popolareggiante da una parte, e delle correnti artistiche del XIX secolo europeo dall'altra. Il dialogo e la rottura inizia all'incirca agli inizi della seconda metà de XX. Gli artisti traggono ispirazione da Parigi, più tardi da New York, come è avvenuto per tutti coloro che provengono da zone periferiche rispetto ai grandi centri dell'arte, finché le immagini della televisione, della strada, di internet e della mobilità rendono l'arte "comune", con possibilità di comunicare direttamente, ovunque viva l'artista.

In un testo così breve sarebbe impossibile fare un riferimento esaustivo all'arte contemporanea in Grecia. Tra l'altro, non è il luogo che ispira l'artista, ma il tempo, la realtà del tempo e le possibilità di ciascuno di vivere il momento. E l'arte del nostro tempo è aperta, è l'eredità delle libertà che il secolo passato ha lasciato al terzo millennio. A tal punto da farci accettare di buon grado la presentazione di usi e costumi in chiave multimediale, anche nel caso in cui coincidano con ciò che fino a pochi decenni fa gli uomini dell'arte chiamavano non senza disprezzo "folklore", permettendoci però anche di rivedere la pittura attraverso nuove soluzioni pop.

Non farò riferimento a nomi di artisti ma ad atteggiamenti che sono il risultato della mondializzazione, dello spostamento delle popolazioni, della forte presenza di coloro che sono immigrati per motivi economici e dei profughi di guerra. Sono presenti in Grecia ed organizzano la sua immagine ed il suo contenuto, forte ed assolutamente compatibile col mondo e le sue realtà, molto spesso dolenti.

L'artista greco riceve gli stessi stimoli di ogni cittadino di questo pianeta dotato di curiosità intellettuale, e di una coscienza attiva.

Quello che forse interessa maggiormente questo momento, in Grecia, è la più vasta presentazione della produzione teorica ed artistica, fuori e dentro i confini del paese, all'interno dei musei e dei centri d'arte contemporanea, con l'aiuto di istituzioni giovani, tanto nelle grandi città quanto in provincia, anche in collaborazione con i privati □



"Il mercato" (part. del trittico) 1979-1982

Panayotis Tetsis

A Firenze, nel quadro delle manifestazioni per la Presidenza ellenica dell'Unione europea, due mostre dedicate a Tsoclis e Tetsis, tra i maggiori interpreti dell'arte greca contemporanea

di Giuliano Serafini

A Firenze, nel quadro delle manifestazioni per la presidenza ellenica dell'Unione Europea, due mostre dedicate a Costas Tsoclis e Panayotis Tetsis, tra i maggiori interpreti dell'arte greca contemporanea.

La proposta non poteva essere più esemplare e circostanziata a documentare la grande varietà dell'attuale panorama artistico ellenico. Da una parte il decano della pittura figurativa, Panayotis Tetsis, maestro di più di una generazione di pittori alla Scuola di Belle Arti di Atene; dall'altra Costas Tsoclis, accanito sperimentatore del fenomeno visivo multimediale, nonché grande rivelazione della Biennale di Venezia del 1986.

Di **Tetsis**, che espone nel Salone del Brunelleschi all'Istituto degli Innocenti, dobbiamo ricordare la lunga, coerentissima militanza

entro i margini della figurazione, esperienza che ha inizio quando in Grecia e in tutto il mondo la parola d'ordine in pittura sembrava essere l'astrattismo. Trasgressore a modo suo, Tetsis si appropria presto della lezione postimpressionista francese assimilata durante il soggiorno parigino dal 1953 al 1956 per elaborare una pittura di sintesi, in *à plat*, senza contorno, con una tavolozza che si orienta verso brillanti valori timbrici. Nei ritratti assistiamo a un processo di sottrazione emotiva e sentimentale esercitato sul soggetto raffigurato, come se, prima ancora della componente psicologica e fisionomica, all'artista interessasse rendere piuttosto la valenza "oggettuale" e fenomenica del personaggio, la sua ontologica, immanente definizione all'interno dello spazio in cui è immerso. Nasce da qui quella tendenza che



Costas Tsoclis

"Artemide", 1997

negli anni Tetsis saprà manifestare in modo sempre più convincente, per la quale non sarà improprio parlare di un intervento di astrazione "dentro" l'immagine stessa, senza cioè che questa perda le sue caratteristiche di oggetto identificabile. La mostra, che si intitola *Il corpo, la natura, la strada* - a suggerire le tre tematiche salienti dell'opera dell'artista - propone accanto ai ritratti alcune grandiose vedute di Sifnos e di Hydra, isola natale di Tetsis, dove è possibile verificare il particolare taglio anti-prospettico del paesaggio che fa ribaltare l'immagine su un unico piano visivo fino a schiacciarla e ridurla a un *pattern* di arazzo. Come dire che per l'artista la profondità non è una convenzione dello spazio da ottenere attraverso un artificio o un calcolo razionale, ma diventa dimensione avvertibile mediante la modulazione di campiture tonali giustapposte, anche quando, come nelle vedute a *vol d'oiseau* di Sifnos, è il monocromo a prevalere e a creare, questa volta sì, esiti plastici al limite dell'informale. Momento centrale della mostra è comunque costituito da *Laikì Agorà* (Mercato popola-

re, 1979-82), certamente uno dei più vasti cicli pittorici su tela oggi esistenti. Con i suoi cinquantotto metri di sviluppo per due e mezzo di altezza (a Firenze viene esposta la quasi totalità), il dipinto rappresenta una sfida vinta in nome di quel "far grande" che prima o poi si pone come tentazione e imperativo per ogni pittore. Nel caso, si tratta di una *summa* del lavoro già fatto, di una riflessione sulle proprie capacità linguistiche e sulle esperienze formali e poetiche affinate nel tempo. L'opera si presenta come un'epica, corale messinscena di vita popolare dove però ancora una volta il racconto passa in subordine rispetto all'evento pittorico in sé, evento che è una straordinaria prova d'invenzione e libertà espressiva, con l'immagine rifratta in ampie e geometrizzanti *taches* che richiamano la stesura di Nicolas de Stal, e con il colore che si cimenta nelle più imprevedibili e audaci opzioni cromatiche fino a diventare esplosione luminosa, irradiante fenomeno di visualità pura.

Avevamo lasciato **Tsoclis** al Tophanet di Istanbul, dove aveva presentato una delle sue



(da sinistra) *"Le sedie blu II"*
di Panayotis Tetsis, 1975-1977

"Il mare come me lo ricordo"
di Costas Tsoclis, 1983

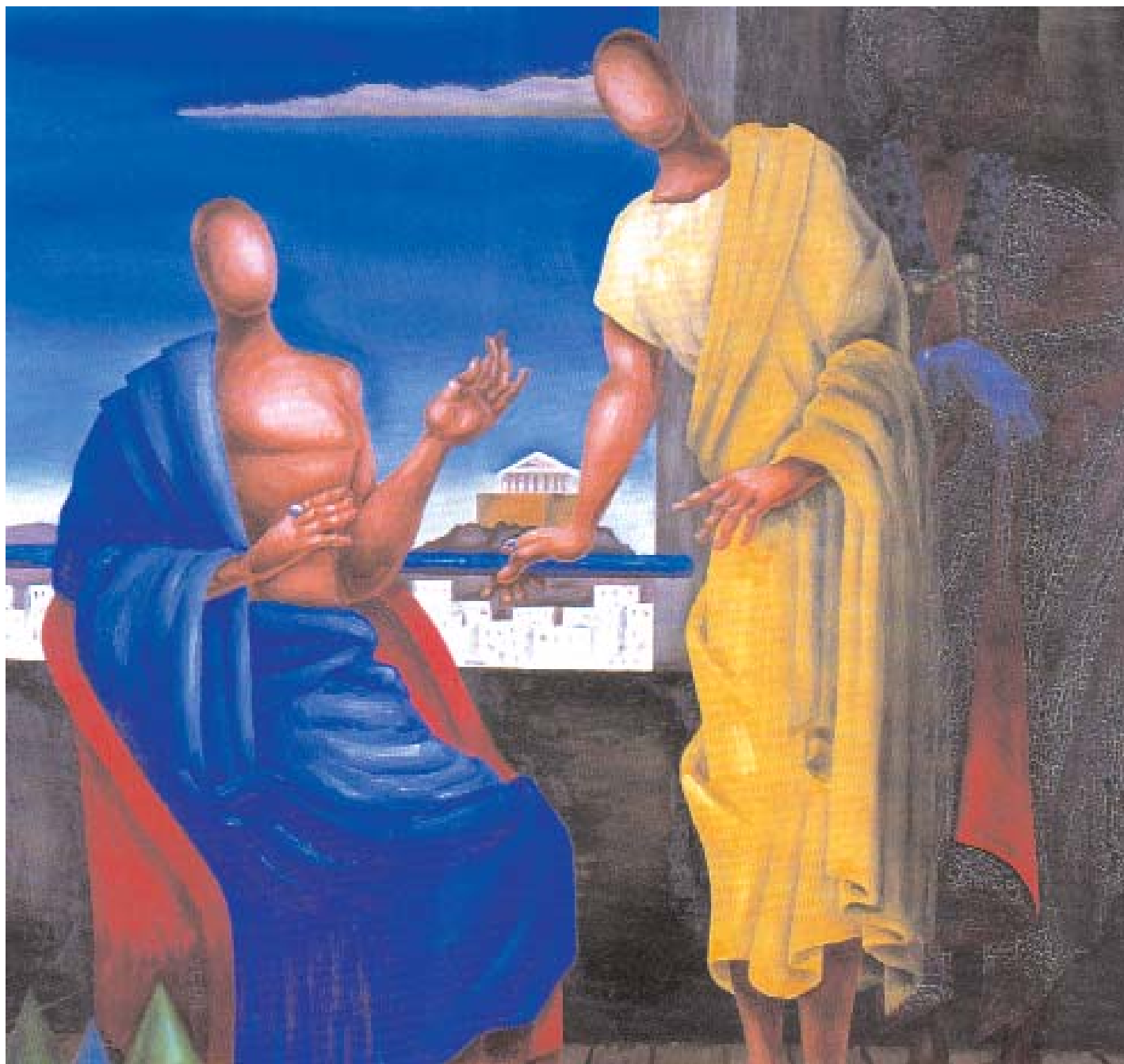
Tetsis&Tsoclis

più belle mostre: *Anastasis* (Resurrezioni), una sorta di ritratto di famiglia generazionale che parla di esilio, di nostalgia e di tempo diventati evocazione sentimentale di tutto un destino collettivo.

Elemento assiale della mostra era *Angheli tou mèllontos* (Angeli del futuro) che oggi l'artista ripropone a Palazzo Strozzi, anche in questo caso un messaggio-metaphora, dove, come nelle precedenti *Medea* e *Artemis*, l'opera "si svolge" nel corso di una proiezione video su un dato supporto pittorico e oggettuale, tecnica che ha fatto di Tsoclis l'iniziatore della *living painting*. Nel caso, da un mucchio di rifiuti urbani reali e filmati, vediamo levarsi in volo esangui figure umane che scompaiono via via alla nostra vista. Realtà e finzione si rendono complici di uno scambio illusionistico che provoca incessantemente la percezione visiva e il fattore cognitivo fino a prefigurare il concetto stesso di arte, mistificazione suprema su tutte.

Anche se attraverso *media* che nel tempo si sono fatti sempre più tecnologici, Tsoclis continua ad indagare dentro il non-senso dell'evidente, negli ossimori della visione, mettendo in corto circuito le certezze dello sguardo e della logica. Nella sua opera, insomma, non è l'immagine che finisce per diventare un *trompe-l'oeil*, ma la realtà stessa. Nel senso che i simboli della natura e del mito, a cui l'artista ha attinto e continua ad attingere a piene mani – "archèos", si autodefinisce – sembrano incorporarsi, senza alcuna mediazione metafisica, nel dato oggettuale che li rappresenta. E'quanto viene da pensare di fronte alla seconda installazione, anch'essa un classico nella produzione di Tsoclis, ispirata a quello che costituisce uno dei suoi grandi archetipi sentimentali: il mare. Si tratta "solo" di un ambiente illuminato a giorno occupato per intero da un pannello di tela sfumata in varie gradazioni di azzurro e inclinata in direzione dell'ingresso. Il transfert si verifica per convenzione topica: "quello" spazio, la stanza che contiene l'installazione, diventa il luogo del *théatron*, della drammaturgia dell'elemento che chiamiamo mare. Come aveva già fatto con lo specchio che rifletteva della polvere azzurra ai suoi piedi, o con la striscia di vernice ugualmente azzurra tracciata sulla parete e inquadrata da una cornice, l'artista raggiunge qui il massimo d'intensità lirica con il minimo di espedienti tecnici.

A completare il trittico fiorentino è la grande croce capovolta di cordami che occupa il centro del cortile del palazzo, capolavoro del Cronaca, un omaggio che Tsoclis ha inteso rendere alla *Trinità di Masaccio*. Ancora un archetipo, un simbolo che per eccesso di significato torna a proporsi come pura struttura formale, come "segno" capace di evocare, nella sua consistenza "immateriale", associazioni avventurose e sconfinamenti in altre dimensioni mitiche, là dove sacro e profano possono ritrovare dimenticati nodi e valenze comuni, nel nome di quella esperienza dell'origine che l'arte sembra aver fatta propria in questo passaggio di secolo □



"Il poeta e il filosofo" di Nikos Eggonopoulos

All'interno e al di là della **Rivoluzione Surrealista**

La critica d'arte Niki Loizidi individua nella comune ricerca di una "ricomposizione della memoria storica dell'Occidente", attingendo alle sue radici più profonde, il punto di contatto fra il poeta e pittore surrealista Nikos Eggonopoulos e Giorgio De Chirico. La grecità, intesa come essenza idealizzata, atemporale e quasi mitica, rive nell'arte di questi due artisti, amplificata dalla volontà visionaria propria del moderno approccio all'arte

di Niki Loizidi

NikosEggonopoulosGiorgioDeChiricoNikos

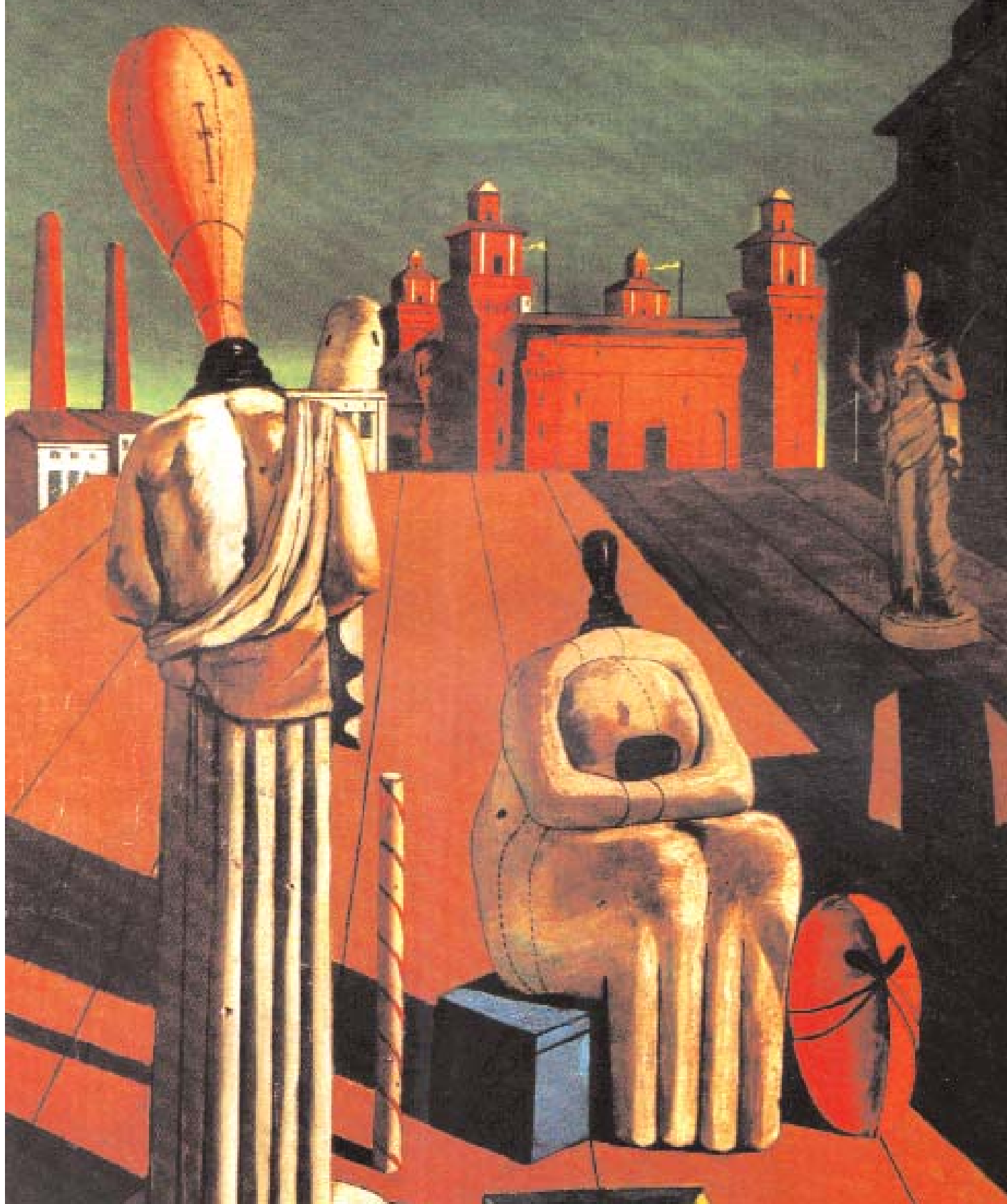
Nikos Eggonopoulos (1910-1985) fa parte di quella generazione cruciale di artisti che si è trovata di fronte alle domande – ma anche agli inevitabili dilemmi – dell'estetica del modernismo. Come pittore, aveva lo strano pregio di essere considerato il più importante rappresentante greco di un movimento rivoluzionario internazionale che non si sa fino a che punto “ha agito” in Grecia. Si tratta naturalmente del movimento del Surrealismo, che si diffuse in un periodo (tra le due guerre) in cui la sua prospettiva rivoluzionaria era stata già riconosciuta in Europa. L'accoglienza riservata dal pubblico per l'élite degli intellettuali e degli artisti greci che coltivarono la scrittura surrealista (N.Kalamaris, o.Elytis, A. Empeirikos, N. Eggonopoulos) fu particolarmente ostile, ma per molti versi prevedibile. Al contrario dell'Italia, che entrò nell'industriale XX secolo in un modo forse improprio, ma sicuramente impetuoso e violentemente antagonista (si pensi, ad esempio, all'avanguardia artistica e sociale del Futurismo), la Grecia rimase un paese introverso, legato alle sue memorie classiche e dipendente da un'economia prevalentemente agricola.

Forse questi sono alcuni dei motivi per cui il modernismo artistico greco “ha fatto la sua rivoluzione” non tramite la rottura, ma attraverso un tentativo di rinnovato ricongiungimento alla tradizione. Lo stesso Nikos Eggonopoulos lascia intendere questo in uno dei pochi testi che ci ha lasciato, in occasione di un discorso tenuto ad Atene nel 1963, presso l'Istituto Tecnologico di Atene. Nella sua omelia si esprime come artista e come poeta, e si può dire che quella sua confessione fu rivelatrice del modo in cui lo spirito surrealista si manifestò in Grecia: “...

Sappiamo che la forma della poesia neogreca ad un certo punto è cambiata, ha fatto un giro intorno a se stessa, si è nuovamente chinata alla fonte per attingere il suo lirismo da molto più a fondo, con nuovi recipienti, più capienti, con una corda più lunga, nel tentativo di arrivare al fondo, di tirare su una nuova lingua, una nuova grazia e una nuova lucentezza. Poi si sono ricercati i contesti, la solidarietà di un gruppo, di una Scuola, l'anello di collegamento, la continuità da Eschilo a Romano il Melode, all'Erotokritos, alla Canzone Demotica, a Solomos e a Kalvos. E più tardi è giunto il momento della resa

dei conti. Non ho mai aderito al Surrealismo. Il Surrealismo ce lo avevo dentro di me, come avevo dentro di me, da quando sono nato, il desiderio della pittura. Ma per trovare la mia vera strada, surrealista, per potermi esprimere liberamente e ininterrottamente, sono in debito con il grande poeta di Volos Giorgio De Chirico...”.

Il contatto e la conoscenza di Nikos Eggonopoulos con il “grande di Volos”(come è noto, *Giorgio de Chirico* nacque a Volos, da genitori italiani, nel 1888. In quella città suo padre, il bravissimo ingegnere Evaristo de Chirico, costruiva la ferrovia. Va ricordato che gli anni dell'infanzia di Giorgio e di suo fratello Alberto Savinio a Volos, ebbero un'importanza determinante per l'opera di entrambi, dato che il mito degli Argonauti segnò la dimensione mitologica e simbolica della loro opera) - così gli piaceva chiamare Giorgio de Chirico - non deve però essere considerato un contatto con il movimento surrealista fine a se stesso. Al di là del fatto che l'iconografia del “Periodo Metafisico” (Pittura Metafisica 1911-1918) influenzò in modo decisivo l'espressione icastica del movimento, lo stesso Giorgio de Chirico rimase indifferente, se non addirittura ostile, di fronte ai basilari principi etici ed estetici del surrealismo (*dopo la Prima Guerra Mondiale André Breton e il poeta Paul Eluard vollero mettersi in contatto con Giorgio de Chirico, che si trovava a Roma. Nel 1924 l'artista fece ritorno a Parigi per comunicare meglio con Breton ed il suo movimento. Ma questo contatto non durò a lungo, perché era già iniziato il cambiamento di rotta di De Chirico, verso la pittura tradizionale e soprattutto perché le posizioni rivoluzionarie del surrealismo lo lasciavano indifferente*). Guardando di fronte ad ogni forma di avanguardia iconoclasta, si trovò a sua insaputa ad essere considerato la “base storica” di un movimento rivoluzionario cui non si sentiva legato da comuni ricerche. Quello che Nikos Eggonopoulos comprese e che non compresero i surrealisti, è che Giorgio de Chirico non era un negatore, ma un “rivisitatore” ispirato della tradizione umanistica. In sostanza, lo spirito “metafisico” della sua pittura fu una ricomposizione della memoria storica dell'Occidente, “un chinarsi alle sue radici”, come avrebbe detto N. Eggonopoulos, che formulò un nuovo



"Le Muse inquietanti" di Giorgio De Chirico, 1916

modo di composizione dell'immagine, più vicino alla sensibilità e alla verità estetica dell'epoca moderna. Lo stesso innovativo ricongiungimento alla tradizione ed alla stessa ricomposizione della memoria culturale – dando però chiara precedenza a Bisanzio- sembra ricercare anche Nikos Eggonopoulos già dai primi passi del suo percorso artistico, che fu segnato dalla frequentazione della Scuola

delle Belle Arti di Atene, con il professor Parthenis, e più tardi dalla sua conoscenza con F. Kontoglou. Nell'artista greco, però, non funziona la concezione nitzchiana della Storia, intesa come "presente eterno e immobile"- come accade al suo collega italiano-, ma è esattamente il contrario. Si tratta, cioè, di una drammatizzazione della "scena" del passato storico, resa però con umorismo e con uno spirito di universalità



"Orfeo" di Nikos Eggonopoulos, 1957

moderna. Già dalla vigilia della Seconda Guerra Mondiale - periodo in cui si collocano anche le sue opere più fortemente surrealiste-, eroi della mitologia della Grecia antica convivono con personaggi biblici, figure della Commedia dell'Arte, con marionette ispirate all'opera di Giorgio de Chirico e con figure eroiche dei moderni moti di liberazione (*Ermes in attesa*, 1939, *Poeta e Musa* (variazione 1939), *Statua livida intonacata* 1939, *Il Fonografo*

sulla spiaggia 1940, *Il liberatore* 1940, ed altre opere).

Queste brevi osservazioni non hanno naturalmente le caratteristiche di una dettagliata valutazione della variegata opera dell'artista greco, che fu anche poeta molto valido. Semplicemente tentano, per quanto possibile, di farne emergere i tratti salienti attraverso la necessità storica della sua epoca e soprattutto attraverso la "profonda parentela" che lo lega all'opera del grande

I rapporti tra arte greca e italiana devono incrementarsi

Dimitris Koromillas è sempre stato impegnato nella valorizzazione della cultura greca anche, e soprattutto, al di fuori del territorio nazionale. Architetto, esperto di arte e di moda, ha in varie occasioni mostrato il suo entusiasmo per l'organizzazione di mostre ed happening

di **Dimitris Koromillas**

Nel 1990 il secondo Minos Beach Art Symposium di scultura contemporanea tenutosi ad Aghios Nikolaos (Creta) con notevole successo, ha avuto come tema centrale la ricerca di una nuova identità culturale mediterranea. L'Italia è stata degnamente rappresentata dagli artisti Lucilla Catania, Andrea Fogli, Antonio Musella e Vettor Pisani, i quali hanno esposto opere create *ad hoc* ed *in situ*, accanto ad opere di eminenti artisti contemporanei, spagnoli, turchi, ciprioti e greci. Al simposio, di cui ho avuto la responsabilità organizzativa, hanno partecipato due insigni operatici culturali italiane, Lucrezia de Domizio (scrittrice, editrice della rivista RISK e profonda conoscitrice dell'operato di Joseph Beuys) e Marisa Vescovio (critica e storica dell'arte, già commissario dell'Italia alla Biennale di Venezia), che si sono trovate concordi con i loro colleghi nel constatare la necessità di uno spazio e dei presupposti per una concreta osmosi culturale e creativa, intrisa di rinnovata mediterraneità, da contrapporre, in modo non belligerante, s'intende, né in maniera timida, all'arte del centro e del Nord Europa. Perché la mediterraneità è uno dei tre poli magnetici essenziali della cultura dell'Unione europea, che prova a formare a sua volta l'Identità Culturale Europea, processo quanto mai lontano dalla sua conclusione.

Al primo Minos Beach Art Symposium del 1988, intitolato "Tendenze", hanno partecipato tre artisti italiani, assieme ad altri trentadue loro colleghi stranieri: Sandro Chia, Carlo Ciarli (con l'opera più significativa della mostra) ed Eliseo Mattiacci. E' voluto essere presente anche il critico Achille Bonito Oliva, che ha compreso l'importanza di Creta quale sito magico-mitico ed ha riconosciuto la grande vitalità della arte contemporanea greca, con la quale continua ad avere rapporti creativi e fruttuosi. Proprio i quegli anni, l'eminente critico Bruno Corà allacciava anch'esso importanti rapporti con l'arte neoellenica, mente diveniva l'esegeta per eccellenza dell'opera di Jannis Kounellis, artista greco del Pireo, romano di adozione già dagli anni '60. Non si può non ricordare il fondamentale contributo di Giuliano Serafini, critico specialista di Alberto Burri, che ha compiuto decine di viaggi in Grecia negli ultimi vent'anni, per preparare mostre, saggi e conferenze in Grecia ed in Italia. Serafini sarà il commissario della Repubblica di Cipro alla 50ma Biennale di Venezia di quest'anno. Sta inoltre ultimando un saggio sull'arte greca contemporanea. Ciononostante, malgrado abbiano avuto luogo in Italia sporadiche mostre dei capiscuola greci Panayiotidis, Varotsos, Tsoclis, Diohandi, Manetas, ed ora Tetsis ed alcuni altri (molti residenti in Italia) oltre ad una mostra dell'avanguardia greca degli anni '70, curata da Efi Strusa, le ininterrotte presenze greche e cipriote alla Biennale di Venezia (spesso molto significative, ma mai premiate) e qualche articolo critico,

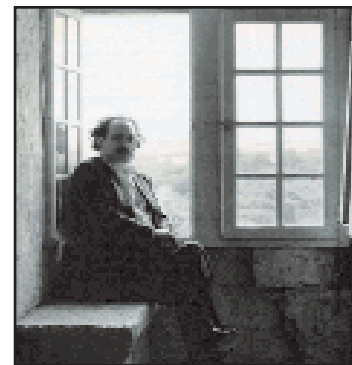
poco si è sentito e visto in Italia, sulla valenza, la vitalità ed il particolare apporto dell'arte contemporanea greca. Saranno le dure logiche del mercato dell'arte, i vari monopoli della cultura che mirano in altre direzioni, sarà la voglia di protezione dei geni locali, il provincialismo che guarda solo verso il Nord-Ovest europeo (e agli Usa) o le idee a volte confuse sulla Grecia, che non vanno oltre le sue spiagge e le sue splendide rovine... E' vero che la Grecia del periodo post-colonnelli ha scelto di non farsi rappresentare internazionalmente dai suoi validi artisti, come ha invece dignitosamente fatto la Spagna post-franchista. E' anche vero che il sistema dell'arte greco è ancora relativamente giovane, se paragonato a quello di molti altri paesi europei, ormai ben collaudati. Per essere poi imparziali e pragmatici, bisogna riconoscere che i greci sono inclini a prediligere lo scritto, il libro, il giornale, il dibattito, la polemica e lo spettacolo. Sono culturalmente più legati alla parola e all'azione che all'immagine statica e inanimata, consueta prerogativa dell'arte. Oltre a questa postilla antropologica, non si può però ignorare che le arti visive hanno da sempre coinvolto alcuni fra i più validi pensatori greci e non si può non accorgersi dello spazio considerevole che occupano le varie forme artistiche nei quotidiani, nelle riviste e nei programmi televisivi greci.

Recentemente, il Ministero della Cultura greco ha creato una rete che trasforma svariati capoluoghi in "città per la cultura", assistite dallo stato. Molti musei di arte contemporanea hanno aperto le loro porte al pubblico e molte fondazioni ed associazioni culturali (Onlus) seguono con attenzione le ultime proposte sulla scena artistica internazionale. L'iniziativa privata, continua a fare i miracoli che faceva in passato, quando lo stato era quasi assente. Molti giovani si recano all'estero (innumerevoli in Italia) per studiare l'Arte ed è sempre maggiore il numero di artisti stranieri che decide di esporre in Grecia, fatto che si inserisce nella impressionante rinascita delle gallerie d'arte, il cui mercato gode di ottima salute.

Le donne sono in prima fila, contribuiscono al forte potenziamento della realtà artistica neoellenica, e danno l'esempio a molti altri paesi (tra cui l'Italia), dove l'arte è rimasta prevalentemente "maschia".

L'arte, in Grecia, continua a possedere la stessa vitalità che l'ha caratterizzata durante la sua storia plurisecolare. La nuova identità mediterranea che abbiamo cercato di formulare a Creta nel 1990, rimane sempre una proposta valida che vede coinvolta l'Italia in tutta la sua estensione culturale. Con questo fine proporremo per l'anno prossimo a Roma una mostra panoramica dell'arte greca degli ultimi centocinquanta anni, riservando particolare attenzione agli ultimi decenni, che hanno testimoniato una formidabile proliferazione di idee, tendenze e realizzazioni □

Jannis KOUNELLIS



Nel 1968 il critico Germano Celant battezzò Arte Povera un settore della ricerca artistica che identificò con le opere di vari autori, tra cui figurava anche Jannis Kounellis. Perché arte povera? Per l'uso di materiali non privilegiati come legno, carta, stracci, pietre e l'impiego di elementi come acqua, fuoco, terra. Contemporaneamente, si tratta di un'arte che auspica un ritorno alla naturalità come matrice esistenziale, che tenta di legare le opere a eventi di tutti i giorni, che muove un viaggio alle origini, per avere esperienza del mondo in innocenza e verità, per ridare un senso alle nostre facoltà di vedere e sentire, distorte dalla manipolazione della società consumistica... Riportiamo qui alcune parole dell'artista greco e cosmopolita al contempo, e diamo successivamente la parola ad un'artista italiana, Leda Gambini, che ci parla delle sensazioni e delle suggestioni che l'incontro con l'arte di Kounellis ha suscitato su di lei e sulla sua espressività artistica

“La ragione del mondo si muove tra le cose estremamente piccole ed insignificanti e quelle estremamente grandi. E' stato un esercizio per non entrare nella retorica e nel monumentale, così da tener in mente la logica della vita. E' un modo di tenersi lontano dal dogmatismo ed evitare il senso moralistico e didascalico, la mia verità è composta anche di questo esercizio, che ha una sua fragilità, voluta. La sua presenza dà la dinamica, l'incertezza, la follia e la perdita. Se le avessi tutte davanti, sarei già finito. Sono invece io a cercarle, di tanto in tanto, così da poter aggiungere e raggiungere (l'*Epos contemporaneo*, saggio-intervista di Germano Celant, febbraio-marzo 1992, in *Kounellis*, catalogo, Fabbri, Milano 1992)”.

Quando penso al viaggio, al tema del viaggio, la mia preferenza, la mia amorosità è naturalmente mossa verso Joyce, che rimane anima linguistica per eccellenza e dunque rappresenta il viaggiatore che partendo da un centro compie una rivoluzionaria e stravolgente peripezia linguistica. Joyce rappresenta la modernità è l'antichità allo stesso tempo. Non abbandona mai né l'una né l'altra.

Ovviamente io ho affrontato questo tipo di viaggio da pittore, ma avendo come obiettivo le stesse problematiche e partendo con le stesse possibilità. Anche io mi sono “alleggeri-

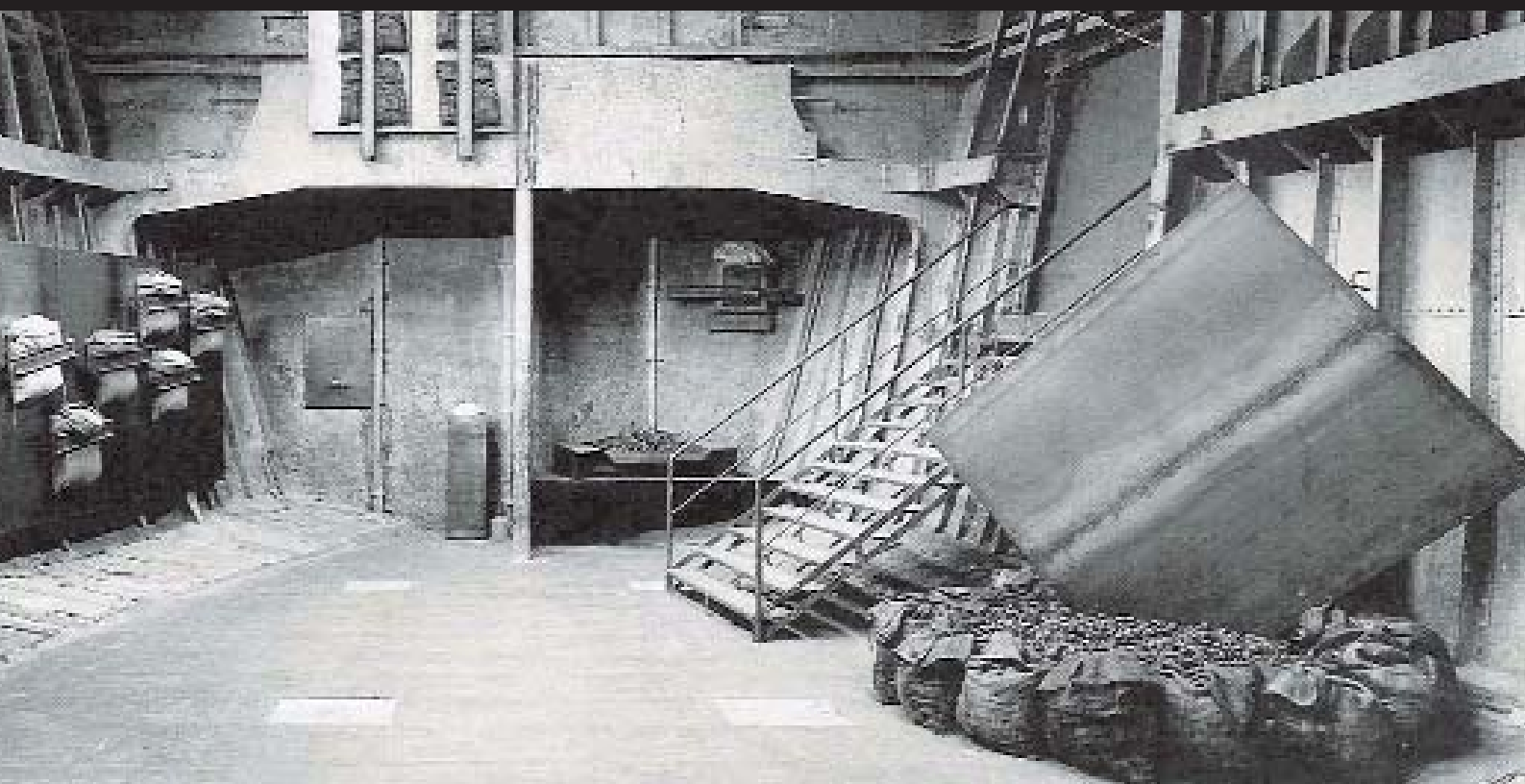
to” anni fa della tradizione del quadro e da allora ho potuto affrontare anch'io questo tipo di viaggio. Non sono mai partito con delle certezze, ma piuttosto ho sempre messo le mie certezze in gioco. Il viaggio mi ha permesso di avere dei rapporti dialettici e poetici. Il viaggio poi crea delle occasioni di scambio e quindi anche un'economia. L'economia come fattore reale diventa un'espansione di lavoro e dunque permette una forma di circolarità. Senza circolarità si creano solo opinioni ottuse.

[...] Insegnamento è una parola pesante, una presunzione. Personalmente ho cercato di insegnare poche cose, ho provato a insistere e a discutere su poche cose. Non si può insegnare a dipingere un quadro. Ma si può insegnare a stare di fronte ad un quadro, a leggerlo storicamente. Questo è stato importante anche per me.

Questa mattina ho letto un articolo su Pollock. Pollock diceva di guardare il lavoro da dentro. Io propongo la stessa cosa ai miei allievi, di cercare di vedere il lavoro da dentro, di non accontentarsi della superficie, ma di scoprire le ragioni profonde che stanno dietro. Oggi è impossibile rimanere in una civiltà tonale in cui basta il cavalletto. Ci sono ancora delle malinconiche attrazioni di una certa borghesia verso il tonale, ma sappiamo che questa borghesia non ha più un destino storico.

[...] Io non sono un appassionato di globalizzazione. Io sono un appassionato di avventura. Ho fatto mostre in ogni parte del mondo per un senso di apertura. Ovunque vada, dico sempre quello che sono. Nasco da una cultura precisa e anche quando mi sposto, rivelo, espongo la mia formazione. Pur ribadendo sempre la mia origine culturale, rimango però profondamente dialettico. È attraverso la dialettica che comprendo gli altri, anche quelli con una formazione culturale diversa dalla mia. A Düsseldorf sono riuscito ad insegnare, ad avere un rapporto con gli studenti, senza parlare tedesco. Penso che questo spirito dialettico sia una conquista della mia generazione. Per quanto un quadro sia l'indicazione di una certezza, la sua origine è il dubbio. Passare dal dubbio alla certezza richiede una grande capacità dialettica.

Il tuo lavoro assorbe tutta la tua vita, tutto il tuo tempo. Se per magia potessi fare un'altra



Jannis Kounellis nasce nel 1936 al Pireo. Nel 1956 lascia la Grecia per trasferirsi a Roma. I suoi studi all'Accademia di Belle Arti e il contatto con i grandi maestri della pittura Italiana, da Giotto a Masaccio al Caravaggio, lo aiutano a sviluppare le nozioni di spazio e forma. Nel 1960, alla sua prima mostra personale, presenta una serie di lavori recanti numeri, lettere e segnali dipinti a tempera nera su tela bianca. In queste prime opere la spazialità di riferimento è il muro e la concezione quella stessa dell'affresco. Successivamente la sua ricerca si sposta sempre più verso una rottura delle convenzioni linguistiche dell'arte. In quegli anni l'utilizzo di materiali grezzi, naturali e di sintesi, come intelaiature di letti, porte, scaffali, cotone, lana, cera, ferro, piombo, legno, carbone composti in strutture o appoggiati su mensole, e il recupero di elementi vegetali e viventi lo accomuna alla prassi di altri protagonisti dell'Arte Povera...

Jannis KOUNELLIS

"L'Acrobata" di Leda Gambini, 2000

cosa, cosa faresti?

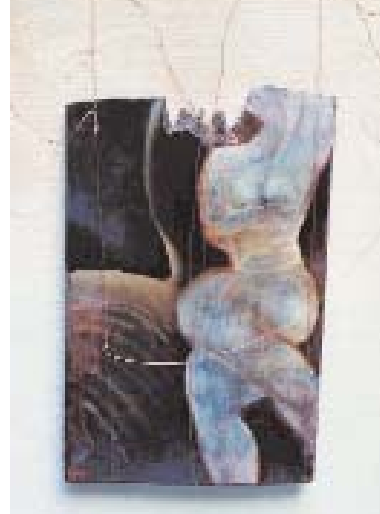
JK: È naturale, penso che farei il marinaio. Tu sai che in molti miei lavori ho usato il sacco di iuta. Il sacco è legato all'idea di commercio marittimo. Lo trovi in tutti i porti levantini. Ma lo trovi anche a New York o in Sud America. Lo trovi dappertutto nel mondo. Anche la nave ed il labirinto appartengono allo stesso territorio. E' il territorio dove ha regnato la Magna Mater. La nave ed il labirinto sono anche dei contenitori. Come sai io ho fatto una mostra all'interno di una nave ad Atene ed ora sto preparando una mostra all'interno di un labirinto, come dicevo, alla Galleria Nazionale qui a Roma. Anche il sacco è qualcosa che contiene qualcos'altro. La nave, il labirinto, il sacco sono qualcosa di grandiosamente materno. Ti proteggono, ti avvolgono e quindi sono dotati di una profonda credibilità (tratto da una conversazione con Mario Codognato e Mirta D'Argenzio Un colloquio dal libro d'artista pubblicato da Trolley Edizioni in occasione della mostra "Jannis Kounellis atto unico" alla Galleria d'Arte Moderna di Roma).

Kounellis ... negli occhi di Leda Gambini

Leda Gambini è stata insegnante elementare e grafica. Nella scuola si è molto impegnata nei meccanismi dell'educazione alla creatività anche quando i propri oneri scolastici non lo prevedevano. Dall'1986 ha esposto le sue creazioni artistiche in varie mostre personali e collettive, a Perugia, Arezzo, Firenze, Roma. Le sue opere sono frutto di ricerche sulle "tecniche miste", dove materie differenti – stampe, foto, fiori, sassi, brandelli di tessuto...- si mescolano su superfici, creando un insieme di "poverismo" e di barocchismo di strati, che descrive e rappresenta un analogo sovrapporsi di pensieri e sensazioni

Amo l'arte quando offre l'opportunità di una comunicazione autentica e profonda di vissuti umani singoli e collettivi, quando riesce a superare la farraginosa babele di segni e voci ad uso e consumo di un cinico pragmatismo, magari rinfrescato dall'elisir dell'effimero trasgressivo ma consolatorio.

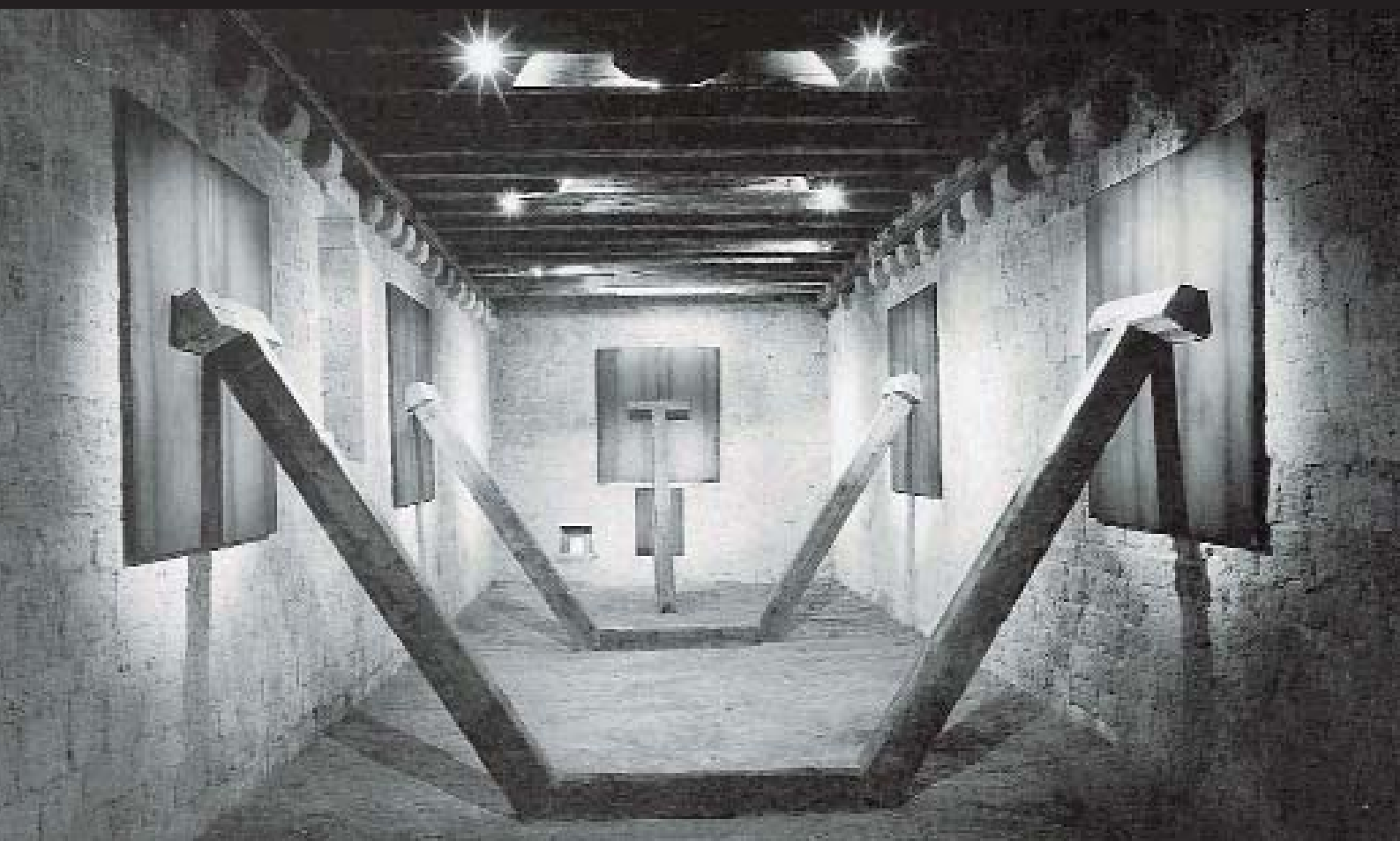
Ho sempre provato un grande coinvolgimento per le opere di Jannis Kounellis e senz'altro turba-



mento e commozione. Il suo lavoro, teso a definire una lingua personale per un'idea di arte "antiscenografica" e "antistilistica", offre un contatto con una forza originaria, al contempo silenzio solenne e grido.

Purtroppo ho conosciuto gran parte delle opere di questo artista attraverso documentazione fotografica; rimane forte in me il ricordo della visita agli allestimenti nelle sale espositive e in altri spazi inseriti nell'ambiente severo di Castelluccio di Pienza (30 luglio - 6 settembre 1996). Le coperte grigie militari, un tempo in uso negli ospedali, stipate in una scaffalatura ricavata in uno stretto corridoio sotterraneo, quasi un tunnel, non erano lì come reperti che alludono allo spazio, ma diventano un tutt'uno con esso: luogo di dolore e *pietas*. I tanti elmi sui tavoli, disposti come se fossero banchi di un'aula dove per prima s'imponeva l'assenza e poi il silenzio, un silenzio sprigionante una preghiera, che un'icona ardente, un fiore e una spada raccoglieva e vegliava. Luoghi che prendono vita, anche se, Kounellis dice (in un'intervista di Mario Diacono): "fare o non fare un quadro comunque non è significativo: il livello dell'utopia e la vertiginosa verticalità sono l'unico traguardo da raggiungere e questo alla fine è prerogativa dell'artista". Ho avuto la fortuna di visitare alcuni paesi dell'isola di Lesbo e particolare è stata l'impressione che ho vissuto a Mandamados, un paese di montagna con laboratori di ceramica (tra cui uno dove lavoravano padre e figlia), macellerie con l'acre odore di sangue fresco, farmacie, edicole, molte persone per le strade – abiti scuri, occhi chiari. Con i miei amici, abbiamo consumato un pasto in una grande stanza che era al contempo bar, cucina, barberia, con alle pareti tanti quadri di antenati, di eroi. Una cuoca, senza tanto parlare, ti fa intendere che ci dobbiamo arrangiare con quello che c'è. Luogo di sosta senza indugi, nessuna proposta allettante, ma nessun camuffamento. Ed io, che non avevo lì la mia vita, mi sentivo un'intrusa e allo stesso tempo provavo un senso di appartenenza a quel paese e con dolore mi prefiguravo il ritorno al mondo che mi aspettava, dove sei un esule, se non ti omologhi a tutto quello che ti circonda e non c'è traccia di padri che forgiavano vasi assieme ai figli...

E' questa sensazione che ho visto rispecchiata nell'opera di Kounellis □



... La sua opera si arricchisce quindi di rimandi antropologici e mitici con l'uso, ad esempio, del fuoco, forza purificatrice e rigeneratrice, elaborando una propria e originale riflessione sul concetto di storia, di memoria. Fin dall'inizio della sua carriera artistica Kounellis intraprende viaggi che lo portano a toccare città lontane, entrando in contatto con una moltitudine di ambienti culturali diversi e definendo un proprio coerente linguaggio visivo basato su un'intensa e personale percezione dello spazio. La sua continua e naturale adozione di spazi, nei quali inserire le proprie opere, è motivo centrale del suo fare arte: gli spazi ricevono le forme della sua potente immaginazione e della sua libertà creatrice.