

Lucilla Meloni, *Arte guarda arte – Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*

Alessandro Iovinelli



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/transalpina/1693>

ISSN: 2534-5184

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 2 ottobre 2014

Paginazione: 271-273

ISBN: 978-2-84133-501-5

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Alessandro Iovinelli, «Lucilla Meloni, *Arte guarda arte – Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*», *Transalpina* [Online], 17 | 2014, online dal 29 mars 2022, consultato il 16 janvier 2024.
URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/1693> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/transalpina.1693>

Tutti i diritti riservati". Salvo diversa indicazione, non è autorizzata la copia del testo né degli altri elementi (illustrazioni, allegati importati).

jeu avec les rimes, les allitérations, les assonances et les images incongrues. Leurs créations toutefois, comme celles de Bianca Pitzorno (une auteure dont l'œuvre est davantage imprégnée d'un message idéologique remettant en cause les stéréotypes sociaux et culturels), ne se résument pas à un simple divertissement, mais préparent le jeune lecteur à «l'éducation au possible», en l'ouvrant, grâce à l'imagination, «aux idées nouvelles, aux nouvelles valeurs, aux nouvelles manières d'être au monde que leur révèle la parole littéraire» (p. 203). Par ce rappel de la pensée de Ricœur s'achève l'essai stimulant de Chiara Lepri: un ouvrage éclairant non seulement par la pertinence de ses analyses, mais aussi parce qu'il démontre que seules les études guidées par une grande maîtrise intellectuelle et critique permettent de mettre à jour toute la richesse et la polyvalence de la littérature enfantine.

Mariella COLIN

Lucilla Meloni, *Arte guarda arte – Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia, 2013, 155 p.

«Affrontare il tema della citazione nella storia dell'arte» dichiara la direttrice dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, Lucilla Meloni, in apertura dell'introduzione, «è come muoversi in un *mare magnum*». Partendo da una tale premessa, appare subito chiaro che il suo studio non sarà dissimile dai *carnet* di viaggio degli esploratori di una volta che, lungi dal muoversi in uno spazio già noto e secondo categorie ben sperimentate, procedevano e avanzavano con coraggio e determinazione alla ricerca di qualcosa che non si conosceva e che avrebbe rimesso in discussione le certezze e le idee dominanti. Basterebbe soltanto scorgere l'indice per comprendere che la prima idea ricevuta, ovvero lo stereotipo, che dobbiamo riconsiderare e superare è la nostra visione delle avanguardie storiche come una serie di ondate iconoclastiche abbattutesi contro la tradizione classica.

Certo, nessuno può negare che all'inizio del Novecento si sia compiuta una rivoluzione del pensiero (il «paradigma» di cui parla Thomas Kuhn): con Albert Einstein e Max Planck sono stati radicalmente modificati i concetti di spazio e di tempo, così come con Sigmund Freud è stata minata la nozione di coscienza. Allo stesso modo, l'idea di arte affermatasi nel Rinascimento e sopravvissuta alla rivoluzione romantica dell'Ottocento è mutata completamente. Infatti l'età delle avanguardie novecentesche è stato un processo plurilinguistico (Roman Jakobson avrebbe detto intersemiotico, oggi preferiamo il termine multimediale o intermediale) di rottura della tradizione e di ricerca di nuove forme di arte. Ora, grazie al volume di Lucilla Meloni, sappiamo che questa trasformazione si è attuata anche per

mezzo di uno sguardo diverso sul passato, il quale ammetteva pure la sua citazione, abituantoci a considerare tale categoria sotto l'egida dell'omaggio e della devozione. Ci accorgiamo invece che con le avanguardie la citazione è diventata uno strumento di desacralizzazione dell'opera d'arte e di messa in causa del principio di *auctoritas*. L'assunto teorico è seguito dall'esame di un congruo numero di opere realizzate da Duchamp, De Chirico, Malevič, Dalì, Picasso, Man Ray, Francis Bacon, ecc. Tra esse spicca il discorso su *Las Meninas* (after Velazquez) (1957), là dove Meloni afferma: « Il teso segno picassiano, la deformazione, la scomposizione o l'appiattimento di alcuni corpi dai volti stilizzati, reinventano, o tradiscono l'originale, che pure in esso sopravvive (nella memoria dell'artista, nella nostra) ».

Avvicinandosi poi ai nostri giorni, il percorso si infittisce di numerosi altri esempi: dalla Pop Art alle neoavanguardie, dal Postmoderno all'appropriazionismo, e così via. Per orientarsi in questo universo più recente, *Arte guarda arte* diventa allora uno strumento indispensabile per una mappatura della produzione artistica più vicina a noi, senza la quale ci smarriremmo nel panorama artistico del nostro tempo. Al contrario, Lucilla Meloni ci accompagna tra molteplici artisti (da Paolini a Salvo, da Mariani a Paladino, da Festa ad Arienti, da Galliani a Richter, da Lavier a Muniz, e tanti altri ancora), dei quali (grazie anche agli apprezzabili inserti iconografici) abbiamo modo di considerare e valutare le opere. Si pensi a *Mayagoya vestito Mayagoya desnudo* di Luigi Ontani o *Autoritratto (come Raffaello)* di Salvo.

Fondendo insieme la dimensione storica con l'esame approfondito delle singole opere, lo studio compone un quadro d'insieme del fenomeno citazionistico, di volta in volta copia e riproduzione, omaggio e ricontestualizzazione, attraversamento e dislocazione dell'opera originaria. Fra l'altro, il carattere sistematico del lavoro critico dell'Autrice è confermato dall'eccellente paratesto del quale è provvisto il volume: l'indice dei nomi, le note e la bibliografia consentono altresì una lettura trasversale del volume, come si è soliti quando si ha a che fare con un testo che può essere utilizzato pure come una guida o un atlante in cui collocare di volta in volta nomi, eventi e opere da trascogliere secondo un percorso di apprendimento personalizzato. Lo sguardo sul presente è ancor più rivelatore e perturbante: lo studio mostra come ora la questione si ponga non soltanto in termini di singoli prodotti da citare, ma anche come ibridazione e commistione di linguaggi e mezzi utilizzati. Così entrano in scena, osserva Meloni, « artisti che non citano dall'universo formale dell'arte ma dalla realtà massmediatica ».

Tuttavia un tema in particolare spicca tra i diversi menzionati: il rapporto tra la pittura e il cinema. A differenza di quel che ci saremmo aspettati, e cioè gli innumerevoli esempi di cineasti che hanno per così

dire saccheggiato la tradizione pittorica (da Hitchcock a Kubrick, se solo ci si dovesse limitare ai maggiori), Meloni segue il procedimento inverso, facendoci penetrare in quegli autori che si sono serviti del cinema come immaginario collettivo: *Verifica incerta* di Baruchello e Grifi che recupera 150 mila metri di pellicola di scarto in una sorta di *Blob* ante litteram, *24 Hours Psycho* di Gordon che trasla il capolavoro di Hitchcock in una videoinstallazione senza sonoro e a passo ridotto, i fotogrammi di *Blow Up* ridipinti in bianco e nero da Kirchoff, nonché – più recentemente – *Visioni dell'EUR* di Casolaro che giustappone in forma di collage alcune foto scattate nel quartiere di Roma edificato in occasione della (mancata) esposizione universale del 1942 con fotogrammi dei film di Fellini, Antonioni e Risi, in cui gli stessi luoghi erano stati scelti come scenografie. È uno dei tanti casi in cui Lucilla Meloni non ha scelto l'approccio più convenzionale e rassicurante, preferendo avventurarsi lungo rotte più innovative e ardimentose.

Alessandro IOVINELLI

Fulvio Senardi, *Saba*, Bologna, Il Mulino, 2012, 171 p.

Considerato dalla critica uno dei vertici della triade novecentesca composta con Ungaretti e Montale, Saba ha mantenuto un posto immutato nelle revisioni successive del canone poetico del XX secolo, anche quando esso è stato ampliato, infoltito, ridiscusso e aggiornato.

Nella collana «Profili di storia letteraria» curata da Andrea Battistini esce ora questo studio di Fulvio Senardi, che nella visione globale del poeta triestino unisce l'analisi critica dell'opera con la valutazione del quadro storico di riferimento.

Proprio per comprendere a pieno il rapporto tra Saba e il suo tempo, occorre muovere dagli assi cartesiani che compongono la sua figura. Trieste, in primo luogo: «emblematica città-fungo dell'Ottocento» (p. 7). Il che significa non soltanto partire dalla sua appartenenza geografica, ma anche da un discorso più complesso sulle radici culturali di Saba che affondano nell'*humus* mitteleuropeo della città giuliana. In secondo luogo, Fulvio Senardi si sofferma sull'intreccio della vocazione letteraria del poeta con la sua passione nazionale, la quale in quegli anni di primo Novecento non poteva che tradursi in un irredentismo acceso, consapevole e disposto perfino a pagar dazio in termini linguistici. Si pensi per analogia a quel che proprio lui sentenzia su Svevo nelle *Scorciatoie*: «poteva scrivere bene in tedesco, preferì scrivere *male* in italiano». Infine il terzo terreno nel quale ricondurre il percorso di Saba è l'ebraismo, benché sia di tutti il rapporto più conflittuale – non a caso Senardi parla di un'«appartenenza difficile» (p. 17).