

Dall'Italian Manner alla Modernità liquida. Relazioni artistiche fra alcuni paesi arabo-mediterranei e l'Italia

Martina Corgnati

Nella letteratura critica e storica dedicata all'arte italiana moderna, così come in quella dedicata alle origini del modernismo arabo in pittura e scultura, è rimasto inesplorato il campo delle relazioni fra le due esperienze, s'intende quanto profondamente gli artisti e le istituzioni accademiche italiane abbiano contribuito alla formazione di uno stile, di una capacità e coscienza artistica, oltre che di un gusto diffuso nel mondo arabo-mediterraneo nella prima metà del Novecento. Mentre è stato abbondantemente valorizzato il contributo della cultura francese, quello italiano è invece largamente passato sotto silenzio: gli studiosi italiani non se ne erano mai occupati e i non numerosi ricercatori arabi, sempre comprensibilmente preoccupati dal problema dell'identità culturale dei loro paesi, minacciata dal loro punto di vista dall'atteggiamento post-coloniale degli studiosi occidentali,¹ l'hanno trascurato, forse volutamente. Una mostra recente, a cura della sottoscritta e dello studioso libanese Saleh Barakat ha provato nei mesi scorsi a riempire questa lacuna. La mostra *Italia*, organizzata dal Ministero degli Esteri e presentata a Damasco, Beirut e al Cairo nel 2008 (catalogo trilingue, Skira), cui seguirà in una fase successiva un'altra rassegna analoga dedicata specificamente alle relazioni italo-maghrebine, è stata dedicata all'indagine di questi rapporti.

In Libano le origini dell'arte figurativa, cioè dal valore eminentemente estetico e non religioso, di tecnica e origine occidentale (pittura e scultura), diversa dalle forme decorative e ornamentali caratteristiche del mondo islamico-ottomano (ceramica, tessile, vetro, stucco, miniatura in Persia) sono associate soprattutto a un nome: quello del pittore Daoud Corm (1850-1930), il primo ad avere conquistato una certa reputazione pubblica in un luogo che non aveva mai apprezzato specialmente l'arte *in quanto tale* e che all'epoca (fine '800) non esisteva neppure come entità politica indipendente ma era semplicemente parte dell'impero ottomano prima di passare, nel 1918, sotto mandato francese. In questo territorio, caratterizzato *ab origine* dalla complessità etnica e confessionale, l'arte figurativa o rappresentativa (pittura, scultura) era confinata all'espressione della fede cristiana e ammessa soltanto in un contesto di natura religiosa, vale a dire in quanto arredo o decorazione di chiese o edifici sacri. Corm infatti, lui stesso di confessione cristiana, si forma in questo ambiente e, a quanto pare, deve all'intuito di un anonimo sacerdote la sua fortuna:² quest'ultimo, intuendo le potenzialità del giovane e apprezzando probabilmente le tecniche pittoriche, persuade il patriarca a lasciarlo studiare questa materia, mandandolo quindi . . . in Italia. Correva l'anno 1871. Corm va a Roma e studia all'Accademia di San Luca, da dove ritorna, tre anni più tardi, con un discreto equipaggiamento tecnico e culturale che gli consente di diventare il ritrattista e specialista di soggetti sacri più richiesto del paese. Il suo maestro è Roberto Bompiani,³ apprezzato accademico di San Luca dal 1864 (poi direttore dopo il 1898), ottimo ritrattista e pittore di scene storiche e di soggetti sacri (Fig. 1). Corm si ispira con ogni evidenza a lui, maestro autorevole, versatile ed eccellente, ottenendone uno stile meditato e nobile e naturalmente "accademico" che di fatto si costituisce come atto di nascita dell'esperienza artistica *tout court* nel suo paese.

Un atto di nascita in cui, dunque, la cultura italiana ha avuto un ruolo fondante; tanto più che nello stesso momento anche Habib Srour (1860-1938) viene portato a Roma dai genitori, dove il futuro pittore rimane dodici anni formandosi nel Regio Istituto di Belle Arti. Più tardi, tornato in

¹ D'altra parte gli studi sull'arte araba moderna scritti da arabi sono ancora pochissimi: si ricordano solo L. Karnouk, *Modern Egyptian Art*, AUC Press, 2005, oltre ai testi di autori siriani citati nelle note successive

² Tutto questo in F. Howling, *Art in Lebanon 1930-1975*, Libanese American University Press, Beirut, 2005, pp.10-11.

³ La Howling riporta, sbagliando, "Bompiani" nel suo testo.

Libano dopo essere passato per Napoli e l'Egitto, Srour si conquista una solida fama di ritrattista dei gerarchi della chiesa maronita e delle personalità locali; e insegna pittura ai giovani.

Italia dunque. E Italia ancora, fra l'altro per Youssef Hoyeck (1883-1962), Mustafa Farroukh (1901-57) (Fig. 2 e Fig. 3), Jean Khalifé (1923-78), che si ferma un anno nel paese all'inizio degli anni '60 trovandovi il clima culturale adatto per imprimere una svolta al suo stile; Italia per Ibrahim Marzouk, Elie Nakouzi, naturalmente Hussein Madi e Juliana Seraphim, che studia all'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1957 in poi. E in Italia vanno anche l'irrequieto Aref Rayess (1928), a Firenze negli anni '50 e '60, Paul Guiragossian (1926-93) e la sua allieva Seta Manukian (1945), che completa la formazione a Roma, Makarof Fadel (1910-45), anch'egli a Roma, William Habeeb Bardawil (1926).

Si potrebbe continuare: fra la fine dell'800 e oggi sono ben 82 gli artisti individuati dall'Associazione Libanesi Laureati in Italia come coloro che hanno frequentato con continuità, si sono laureati o hanno perlomeno trascorso un lungo periodo in Italia.⁴ E anche quelli che invece non vi hanno mai messo piede, o soltanto da turisti, è assai probabile che abbiano appreso qualcosa dell'*Italian Manner* e ne siano stati in qualche misura condizionati attraverso l'esempio dei loro maestri, diretti o indiretti, formati nella Penisola.

Nel bene e nel male: infatti, secondo alcuni critici,⁵ l'*Italian Manner*, diffusa a macchia d'olio soprattutto nei primi decenni del secolo scorso, sarebbe sinonimo di accademismo, di occidentalismo, in altre parole di forzatura, e quindi di tutto ciò che bisognava superare per raggiungere una forma espressiva davvero nazionale, davvero originale e libera. Un po' come il padre freudiano, di cui a un certo punto è necessario sbarazzarsi per essere se stessi.

La questione, che si può riproporre in termini analoghi anche per Siria, Iraq, Giordania, Egitto e altri paesi del mondo arabo, è spinosa per chi si proponga di mettere in luce, in fondo per la prima volta, l'intima e profonda trama di relazioni artistiche e culturali presente ed attiva da quasi un secolo e mezzo fra le due sponde del Mediterraneo.

Ma forse la domanda non è posta nel modo giusto. Infatti, collocata al centro di un discorso di natura fondamentalmente ideologica, l'arte italiana si trasforma in un oggetto mitico e vagamente mostruoso, contrapposta a categorie mentali altrettanto astratte e mitiche quali "verità", "originalità", "spontaneità", "arte nazionale". L'*Italian manner* diventa il limite da superare dunque nel corso di un processo che fra l'altro prevede la ricaduta, nel caso di Libano e della Siria, sotto la più agguerrita, penetrante e *moderna* influenza francese, questa sì sostenuta da istituzioni governative direttamente controllate, almeno fino al 1943 (in Siria 1946), da Parigi.

Ma fortunatamente la storia non è così schematica e, al di là di paradigmi e semplificazioni, esistono le personalità concrete, le loro influenze e scambi reciproci che si articolano nel corso del tempo lungo trame più sottili e meno prevedibili, di cui, come Gombrich insegna, è importante valutare la portata proprio per riconoscere i contributi davvero originali degli artisti arabi formati in Italia, la cui forma non si dà necessariamente in termini di "orientalità" contro "occidentalità" e di "arabità" contro "europeismo". Si ritiene invece che dell'Italia e dell'arte italiana sia interessante cogliere il persistente costituirsi come polo d'attrazione per gli artisti arabi sul lungo periodo e

⁴ Tale elenco avrebbe dovuto diventare quello dei partecipanti a una mostra allestita dall'Associazione menzionata a Beirut nell'autunno 2006; "un evento che manifesti lo spirito mediterraneo dei due popoli, sottolineando l'arricchimento che la presenza artistica e intellettuale italiana ha prodotto nella quotidianità libanese e che si propone di incentivare ulteriormente questa profonda e proficua relazione tra i due Paesi", come si leggeva nel programma relativo. La mostra, che nelle forme e nei tempi previsti non ha avuto luogo, ha però in qualche misura costituito uno stimolo importante per la realizzazione di *Italia* già menzionata. D'altra parte, la stessa esistenza di un'Associazione come quella dei Libanesi Laureati in Italia, costituita "nel 2003 con Decreto Ministeriale n.196/D della Repubblica Libanese, con lo scopo di rafforzare i rapporti artistico/culturali tra il Libano e l'Italia" e presieduta dall'architetto Rafic El Ashkar, la dice lunga sull'orgoglioso sentimento di appartenenza che anima ancora adesso gli intellettuali libanesi nei confronti del nostro paese.

⁵ Penso in particolare alla Howling, che nella sua schematizzazione un po' troppo rigida vede i pittori libanesi lentamente "move from the classical, realistic period, inspired by the Italian masters, to the romantic impressionistic period, inspired by the French impressionists" e conquistare finalmente una dimensione propria entro lo "international abstract movement". In *Art in Lebanon 1930-1975*, cit., p.14. .

nonostante, o forse proprio a causa, della sua complessità, ricchezza e difformità, oltre che della sua eccellenza tecnica, fondamentale soprattutto in quelle discipline, come la grafica e la scultura, in cui la componente appunto tecnica ha un peso essenziale e gli stimoli creativi, o le idee, in se stesse possono poco senza un'adeguata capacità esecutiva e compositiva. E il mondo arabo era appunto povero non di idee ma di strutture e risorse per garantire un'adeguata formazione tecnica agli aspiranti grafici e scultori.

Non è peraltro uno e un solo stile o modello quello che gli artisti arabi colgono e apprezzano: l'arte italiana non era e non è affatto monolitica e già alla fine dell'800 presentava una serie di varianti interne che nel tempo si sono ulteriormente e immensamente complicate: tanto che oggi è ben difficile definire in arte ciò che significa essere "italiano" al di là della pura provenienza geografica. Sono città, stimoli, circostanze e opportunità articolate che costituiscono i terminali di una relazione vitale e ininterrotta, ancora oggi rinfrancata dall'attiva presenza in Italia di svariati artisti di origine araba, da Medhat Shafik a Fathi Hassan, da Ali al Jabiri a Ali Hassoun (Fig. 4) a Ahmed Alaa Eddin.

In Egitto

Per quanto riguarda l'Egitto, le relazioni fra gli artisti locali e l'Italia risalgono addirittura ai maestri italiani che operavano nella scuola di Darb el- Gamamiz, aperta al Cairo nel 1908,⁶ e proseguono rafforzandosi con quel vivace e intraprendente gruppo di artisti che, a partire dalla fine seconda metà degli anni '20, arricchiscono la nutrita comunità di italiani residenti ad Alessandria. Fra essi ci sono Ottorino Bicchi⁷ e il figlio Silvio, Riccardo Ruberti e Giuseppe Sebasti, oltre che figure minori come Arturo Zanieri, Enrico Brandani, Renzo Da Forno, gli Ambron, Amelia Casonato Da Forno, Raffaello Isola, Vincenzo Sodano, Oscar Terni e tanti altri.⁸ Ottorino Bicchi⁹ fonda nel 1929 un'Accademia per insegnarvi la pittura, la scultura, la decorazione e la teoria dell'arte, che dirige personalmente fino alla morte (1949) e che successivamente viene retta dal figlio fino al 1962. Ad essa, nel 1935, si aggiungono gli Atelier di Alessandria diretti invece da Sebasti e organizzati in modo da offrire una proposta didattica e formativa altrettanto eclettica e diversificata. Da qui e dalla scuola dei Bicchi (Ottorino, allievo di Giovanni Fattori, ottimo ritrattista e sensibile interprete della tecnica del pastello, Silvio paesaggista e pittore d'interni), passano e si trattengono più o meno a lungo molti futuri pionieri della pittura egiziana: come Adham e Seif Wanly (Fig. 5), Bodros Aslanian, Ragheb Ayad, Mohammed Naghi, Mahmoud Said.

Alcuni di loro, prima o dopo l'intermezzo alessandrino, si trasferiscono direttamente in Italia: il primo a farlo con una borsa di studio governativa è Ayad, che arriva a Roma nel 1924 e vi rimane sei anni studiando all'Accademia e passando, alla fine del suo periodo romano, dall'aula dove Ferruccio Ferrazzi da poco titolare di cattedra insegnava decorazione, dedicandosi in particolare alle tecniche dell'affresco. Il contributo formativo offerto da Ferrazzi allo sviluppo della cultura artistica araba moderna non sarà mai valutato abbastanza: pittore complesso, esigente e visionario, che in quegli anni sta sottoponendo le forme e la spazialità della modernità novecentista a una specie di incremento di tensione, di matrice simbolista e futurista, che in parte le complica e le distorce pur senza infrangerne l'intrinseca e necessaria monumentalità, Ferrazzi insegna ai suoi

⁶ Arturo Zanieri (Firenze 1871 - 1955), per esempio, era arrivato in Egitto nel 1906 e si era rapidamente conquistato una buona fama di ritrattista, dipingendo anche alcuni membri della famiglia reale, come il sultano Hussein, e il principe Omar Toussoun. Cfr. *Mostra Conferenza i pittori italiani in Egitto*, Accademia d'Egitto, Roma, AIDE, Roma, 2004, p.63. Più tardi, fra il 1925 e il 1940, la scuola di Belle Arti del Cairo sarà addirittura diretta da un altro italiano, Camillo Innocenti (1871-1961).

⁷ Non "Becchi" come si legge spesso.

⁸ Su alcuni di loro è stata organizzata dall'AIDE (Associazione Italiani d'Egitto) una mostra e conferenza, *I Pittori Italiani in Egitto (1920 - 1960)*, il 16 dicembre 2004, presso l'Accademia d'Egitto a Roma, Via Omero 4 (Valle Giulia). Sono particolarmente grata al vicepresidente dell'Associazione, ing. Arnaldo Bracchi, per avermi messo a disposizione gli atti della stessa e tutte le informazioni disponibili sull'argomento.

⁹ Nelle scarse menzioni fatte di lui da fonti egiziane compare erroneamente come "Becchi".

numerosi allievi provenienti dall'altra sponda del Mediterraneo (fra cui si annoverano anche Mahmoud Daadouch e Adham Ismail) non solo una tecnica nobile e antica ma un'epica e un'eleganza. Da lui si apprendono il dominio della grande superficie e la capacità di costruire magniloquenti racconti pur senza perdere di vista la sensibilità per la linea, il tratto, l'immagine. Tutte cose che indubbiamente Ayad porta con sé al ritorno in Egitto nel 1930, dedicandosi, com'è ben noto, a illustrare il folclore locale ma facendolo spesso con un atteggiamento narrativo e insieme monumentale che ben riflette la lunga e fondante esperienza romana.

Non va inoltre dimenticato che è almeno in parte grazie al suo influsso che viene aperta l'Accademia Egiziana a Roma, punto d'approdo per innumerevoli altri artisti delle generazioni a venire. È lui infatti a scrivere per la prima volta nel 1924 al ministro Ahmed Dhu Al-Fukkar, segnalando la necessità di istituire un'Accademia per artisti egiziani a Roma sul modello di altre consimili. Dopo varie pratiche l'Accademia è effettivamente inaugurata nel 1929, all'epoca unico istituto arabo del suo genere in tutto il mondo. Situata inizialmente nel Padiglione dell'Orologio a Piazza di Siena in Villa Borghese, viene trasferita l'anno dopo alla Casina del Colle Oppio, in Via delle Terme di Traiano, finché nel 1965 si sposta nella sede definitiva di Via Omero.

La sua importanza per le relazioni culturali fra i due paesi è incalcolabile: fra i primissimi a frequentarla c'è per esempio lo scultore Mustafa Naguib (1913-1990) (Fig. 6), che poi nel '32 si diploma all'Accademia di Belle Arti di Roma per trasferirsi a Parigi e completare la sua formazione.¹⁰ Successivamente, nel 1938, gli artisti egiziani presenti a Roma erano già una trentina;

¹⁰ Personalità originale e indipendente, Mustafa Naguib non è ancora sufficientemente conosciuto e apprezzato: qui di seguito si riporta una sua sintetica biografia, tratta dalla rivista "Bina al watan" e basata in parte su un'intervista con il diretto interessato, svoltasi nel giugno 1965: Born in a village of Kalyoub Governorate on June 2nd, 1913, to a father who worked as an employee of the Ministry of Health. Naguib had his primary education in the village el Kuttab (basic schooling that provided literacy and mathematics). At a very early age he showed interest in drawing portraits of people around him. In 1917 he moved with his father to Talkha, Mansourah, where they lived in on the west bank of the Nile. In Talkha primary school his budding talent for painting started to annoy his father who tried in vain to discourage him from wasting his time on drawing and art activities. After having completed his high school in Tanta, he moved to Sayeda Zeinab, Cairo. Shortly after Naguib joined the old School of Fine arts in Cairo where artists like Mukhtar, Yousef Kamel, Ragheb Ayad, and Ahmad Sabry had their formal education. In 1925/26, the Higher School of Fine Arts was established in Khallat street, Shoubra. Naguib was among the selected 24 students out of the 470 applicants. He was among the first 7 sculptors to start their education in the school. In 1929, Naguib was sent by the School to complete his graduate art studies in Italy and France. He left to Italy in October 1929 as the first student to be granted a scholarship to study abroad. In Italy he stayed at the Egyptian Academy in Rome. In the same year he joined the Rome Academy of Arts after he passed the qualifying exam with striking ease. Shortly after he received his BFA from the Italian academy in 1932, Naguib went to Paris for further studies. He received a diploma from the French Academy in 1934. His first son, Jean-Pierre is born in May 20, 1934. He went back to Cairo in December 1934 to join the faculty of the Cairo Fine Arts. The foreign professors in the academy refused to let him join the faculty. He worked in the agricultural museum for only one months, his salary was LE 12. In 1935 Naguib returned to Paris to join his French wife and newly born son. Back to Paris he had no money. After 3 days he met the artist Francois De Curshman, Professor of vitrail (glass art). He stayed in Amour Hotel and received a letter of offer from Francois de Curshman to work with Siras (maybe Saurat. nda), a French artist who had a factory for making statues/sculptures for churches. Naguib worked in the factory for 3 years. There he created the statue of Virgin of Peace (Virgo Pacis) which was erected in the church of Sacré Coeur in Paris. Naguib went back to Egypt early in 1937; in May/June he married Siza Nabarawy, the famous Egyptian star of the feminist movement, and took back his old job in the agricultural museum only for two years. One year later he had his first daughter, Huda, with his wife Siza Nabarawy; Huda was named after the founder and creator of the Egyptian feminist movement (in 1923) Huda Shaarawi. In 1939 he left the agricultural museum to join the Military Museum. In 1941 he married Alice Gregorakis, a Greek-Egyptian and one year later his son Hussein was born. In 1942 he established a factory for Porcelain in Maadi. In 1944 he split from his business partner and opened another factory in Ezbet Al Nakhl. His wife Alice Gregorakis dies a few days after giving birth. In 1943 he Marries Fatma Rostom, with whom he lived and had five daughters till 1968. In 1946 he joined back the Ministry of Building and construction as a sculptor and industrial designer. In 1948 he was commissioned to design and execute a relief mural for the Kassaseen Hospital, Ismailia, Egypt (the commission was for the sum of LE 1000). The hospital was established after King Farouk of Egypt was wounded and healed in the village of Kassaseen. In 1949 he won three independent bids to design and construct statues in three major squares in Cairo: Abdeen, Al Tahreer (El Ismailia) and at Cairo University. The three won bids left him with over LE 22,000 of profit. He left his job in the government. After the military movement of July 1952, he teamed up with Wageeh Abaza and Ali Kamel el Deeb to conceptualize and produce the first celebration of the 1952 military movement (6 months anniversary) on 23 January

poi, dopo la guerra, e nonostante “pause” più o meno lunghe dovute a difficoltà politiche e diplomatiche, l’Accademia continua a ospitare giovani apprendisti pittori e scultori sostenuti da regolari borse di studio governative, mentre alla sua direzione si alternano artisti come Mohammed Nagi (1947), poi Salah Youssef Kamel (1956) e infine, dall’83 all’87, Farouk Hosni, successivamente Ministro della Cultura.

Nel 1952 il generale Gamal Abdel Nasser conquista il potere in Egitto e re Farouk viene definitivamente allontanato. Per l’arte egiziana si apre una nuova e per molti aspetti stimolante stagione, quella del nazionalismo e dell’ideologia, riflessa dalle posizioni del Group of Modern Art: “We believed that revolutionary ideology should be reflected in art. We, the Group, rejected “surrealism” because it was essentially rebellion, or an art which did not aim at the consciousness of people at large. For us, art expressing the Egyptian identity, had to be attached to the existing social structures, like labor and the fellahin (farmer, contadino...)”.¹¹ Sembra di sentire un Antonello Trombadori o altri critici italiani schierati su posizioni “realiste” negli anni immediatamente posteriori alla Liberazione: “Che vuol dire realismo nuovo? In primo luogo vuol dire che non si tratta di volgere gli occhi al passato per spolverare il museo (...) In secondo luogo vuol dire che tutte le istanze schematiche e formalistiche sono da rifiutare. In terzo luogo vuol dire disposizione di fiducia verso la realtà naturale e sociale (...) da non equivocarsi come esteriore ricerca di determinati contenuti, ma da intendersi come posizione ideologica e umana di lotta”¹².

Infatti, non a caso, è proprio dai realisti italiani, come Guttuso o Migneco o Zigaina o Treccani, che gli artisti della giovanissima repubblica egiziana alla ricerca di una propria identità, colgono gli spunti giusti per la costruzione di uno stile che, non senza paradosso, voleva sentirsi “nazionale”; tanto più nazionale quanto vicino alla koinè internazionalista del “realismo socialista” (che in Italia veniva spesso definito con la formula militante “tradizione nazionale – contenuto socialista”).

A dirlo è lo stesso Oweis, animatore del Group of Modern Art: “These anti-fascist Italian painters gave me the clue I have been searching for. I knew then what I had to do”.¹³ Oweis incontra i realisti italiani alla Biennale di Venezia nel 1952, anno in cui l’Egitto acquista un Padiglione nazionale (unico fra i paesi arabi) dove da quel momento presenta regolarmente i propri artisti, vincendo anche il Leone d’oro nel 1995 (fra l’altro grazie al contributo di Medhat Shafik, residente da molto tempo in Italia e cittadino italiano).

Ma Oweis non è l’unico per cui quel contatto si rivela determinante; fra gli altri c’è anche una capofila del femminismo e dell’arte impegnata egiziana, Gazbia Sirry (Fig. 7), presente nel 1952 all’Accademia Egiziana di Roma e alla Biennale di Venezia. Il suo stile di quegli anni è solido, potente, descrittivo, impregnato di populismo e di adesione al dato “nazional – popolare”, col correttivo del punto di vista “femminile” nell’approccio ai problemi del mondo. Più tardi questo linguaggio si stempera in una dimensione più emozionata e lirica, aperta e frammentaria, in cui

1953. In 1956-1957 Naguib worked with the Egyptian Armed Forces to build camouflage models for tanks and armours. In 1957 he moved to Syria and built the Statues of Unity in the military museum in Damascus. In 1959 Naguib returned to Egypt and created works for the production market (souq al intag). Among the works created during the same period were sculptures for Gamal Abdel Nasser, for the Food Organization and other symbolic/social-realist works like Egyptian farmer in the battle in Nazlet al Shawaika village in Giza. In the years of 1963-1964 Naguib moved to Zakazik to build an art school for talented children in the birth place of national resistance symbol Ahmed Oraby. He created the colossal sculpture of Ahmed Oraby on his Horse in the square of Zakazik train station. In 1968, a few months after the military defeat of 1967, Naguib traveled in a professional visit to Kuwait to accomplish several public sculptural commissions; throughout his three years stay in Kuwait he established contact with the cultural affairs section at the American Embassy. His contacts led to his selection in the prestigious International visitors' Program. In 1971 he was invited to the USA, where he decided to stay. In the same year, 1971 he married Patricia Roberts, his last wife; in a couple of years they established a school for sculpture (NAGUIB SCHOOL OF SCULPTURE) in Beverly Shores, Michigan. Mustafa Naguib passed away on June 11, 1990 in Cairo after a visit to his daughter Hoda and his first son Jean-Pierre on May 20, 1990 in Geneva.

¹¹ H. Oweis, in L. Karnouk, *Modern Egyptian Art*, AUC Press, 2005, p.80.

¹² = Cfr. A.Trombadori, *Le vie di un "realismo nuovo"*, in "L'Unità", 20 luglio, 1947.

¹³ H. Oweis, in L. Karnouk, *Modern Egyptian Art*, cit., p.80.

ricordi personali si riaccordano a libere distorsioni dello spazio e delle forme, e a tessiture cromatiche sempre più materiche e dense. Ma inizialmente Sirry sfoggia strutture sintetiche e potenti e contenuti fortemente connotati di ideologia. È una tappa del femminismo egiziano, movimento pioniere per tutto il mondo arabo, nato nel 1923 con la fondazione della Feminist Union da parte di intellettuali e militanti come Hoda Sharawi e Doria Shafik, che nella fase di poco successiva alla rivoluzione trae nuovo impulso dall'apertura programmatica del governo alle donne, ai loro diritti e alle loro capacità sociali, professionali e politiche. E a questa Rivoluzione molte donne animate da ideali umani e politici di giustizia e parità, sono state a suo tempo almeno in parte grate nonostante la diffidenza mostrata in più di un'occasione dai gerarchi militari verso gli intellettuali, la dura repressione di veri o presunti simpatizzanti con il comunismo e il socialismo, oltre che con i Fratelli Musulmani, e il clima autarchico e chiuso che rendeva estremamente difficile se non impossibile mantenere o consolidare rapporti internazionali, indispensabili alla vita della cultura.

Non a caso l'Egitto, insieme al Libano, è l'unico paese arabo ad aver avuto una nutrita e significativa rappresentanza di artiste donne sin da tempi non sospetti: più di mezzo secolo fa. Un fenomeno che merita di essere sottolineato e che ha sensibilmente contribuito all'aggiornamento e all'arricchimento culturale del paese.

Venezia, Roma e altro

A partire dal 1952 anche Venezia, con le sue straordinarie risorse culturali ed espositive, non ultima il nuovo padiglione egiziano, fulcro d'orgoglio pan-arabo, diventa un polo di attrazione per gli artisti egiziani e arabi in generale. Omar el Nagdi vi arriva alla fine degli anni cinquanta, frequentando l'Accademia (si diploma nel 1965) e dedicandosi in particolare all'attività grafica presso il centro "Il Torchio" aperto da Galileo Borin e visitato regolarmente da Saetti e Santomaso, da Vedova e da Virgilio Guidi.¹⁴ La sua attività in Italia, culminata nella partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1962, lascia tracce in svariate esposizioni e qualche recensione critica.¹⁵

Abdel Hafez Mohammed Farghali (Fig. 8) invece va a Firenze nel '68 (dove studia con Giovanni Colacicchi), città di elezione anche di numerosi altri artisti arabi come, fra quelli in mostra, l'armeno-libanese Paul Guiragossian e l'astrattista Aref Rayess.

Ma il centro d'elezione di gran lunga privilegiato per le generazioni del modernismo arabo resta senza dubbio Roma. È nella capitale che, di fatto, fra la fine degli anni Trenta e gli anni Ottanta, molti artisti arabi partecipano, non troppo osservati né notati, alle vicende dell'arte italiana, dal monumentalismo al realismo, dall'informale alla sperimentazione di matrice Pop. Per quanto riguarda i libanesi, a Roma risiede Mustafa Farrouck dalla fine degli anni Venti, poi addirittura per un ventennio Hussein Madi, che studia con Maccari all'Accademia, e dal 1965 Ibrahim Marzouk, sostenuto da una borsa di studio del governo libanese.¹⁶ E a Roma opera anche Randa Berouti, forse l'unica esponente di un linguaggio che in Medio Oriente si definisce "arte povera", di cui va però ribadita l'assoluta estraneità all'omonimo movimento fondato nel 1967 dal critico Germano Celant. L'arte povera, così come la si intende nel mondo arabo, deriva il proprio nome dalla

¹⁴ E' ancora tutta da fare la storia del contributo italiano alla formazione e allo sviluppo della grafica d'arte nel mondo arabo. Qui si accenna soltanto al fatto che per i grafici egiziani la scuola di Urbino e la locale Accademia è stata il centro di formazione per eccellenza.

¹⁵ Per esempio Guglielmo Gigli scrive su "Pensiero e Arte", 1963 recensendo una mostra alla Galleria S. Stefano di Venezia: <<La decorazione dell'Oriente, come fatto di bellezza pura e di misticismo trascendentale si fonde con tutte le ansie dell'uomo europeo...>>. E gli fa eco il recensore del "Giornale Economico di Venezia", nell'agosto 1961 <<Omar Nagdi porta nelle sue incisioni tutta la ricchezza di fantasia e colore che gli viene dalla terra natale. L'Egitto è sempre presente, rivisitato non tanto in paesaggi e folclore ma in quell'adesione spontanea, fatta di legami atavici e appassionati richiami>>.

¹⁶ Gli artisti siro-libanesi o di altri paesi arabi, non disponendo di un'Accademia nazionale come quella egiziana, hanno avuto come unica risorsa le borse di studio messe a disposizione dei migliori allievi delle accademie locali da parte del governo e in alcuni casi sporadici da istituzioni private.

predilezione per materiali umili, effimeri, quotidiani, con cui si costruiscono oggetti, rilievi o assemblages di sapore più o meno domestico; oggetti fragili come le piccole storie di vita e poesia minima che contengono. La Berouti si appassiona a questo genere di lavoro attraverso il contatto con l'opera poetico-visiva di Mirella Bentivoglio e attraverso la scoperta, fatta appunto a Roma, di una possibilità diversa e originale di associare parola e immagine, materia e significato.

Per quanto riguarda invece la Siria, paese fra quelli considerati sul quale sono più scarni i testi, i repertori biografici e le fonti documentarie in inglese o francese,¹⁷ è chiaro comunque che moltissimi artisti moderni originari del paese si sono formati all'estero e che anche per loro l'Italia è stata una meta privilegiata. Probabilmente il primo a trasferirsi è Fateh Moudarres (1922-1999), uno dei pittori più dotati e originali della sua generazione (Fig. 9). Allievo all'Accademia di Belle Arti di Roma dal 1954 al 1960, egli si dedica prima all'astrazione e successivamente, dal 1967, adotta invece uno stile prossimo al realismo. In seguito torna di nuovo a studiare, questa volta a Parigi, ed elabora un linguaggio originale, producendo anche collages di disegni infantili e dipinti dalla vena surrealista e fantastica influenzata dalla pittura di icone e dall'arte classica. Tornato in Siria, Moudarres diventa professore del corso superiore di pittura all'Università di Damasco e successivamente segretario del Sindacato delle Belle Arti, esercitando un notevole influsso sulle generazioni più giovani: tanto che il suo linguaggio dalle forme semplificate e pervaso da una tensione astratta che tuttavia non cancella i riferimenti alla realtà naturale, diventa una caratteristica stabile e ricorrente della cultura figurativa siriana. Tipica e in un certo senso unica di Moudarres è la gamma cromatica opaca e terrosa, prossima ai toni dell'affresco, e la presenza di figure umane ridotte a forme elementari e configurate attraverso segni minimi che le apparentano in qualche misura alle figure arcaiche di Massimo Campigli.

Adham Ismail (1923-63), studia anch'egli a Roma dove mette a punto una figurazione libera e originale, che prevede la "frantumazione" di figure e paesaggio in una miriade di tasselli piatti, quasi tessere di un mosaico variopinto, di ascendenza vagamente surrealista e presaga di una decorazione vicina alla Pop. Mamdouh Kashlan (1929) si forma in Italia e si specializza poi in scene di folklore locale, intensamente colorate. Mahmoud Daadouch (1934), allievo di Ferrazzi a Roma, Louay Kayyali (1934-78) studia anch'egli decorazione nella capitale dove elabora una grammatica sobria, dai colori asciutti, simili a quelli dell'affresco. Anche Mahmoud Hammad (1923-88) si forma nell'Accademia di Roma dove negli anni sessanta elabora uno stile caratterizzato da campiture astratte vagamente geometriche, morbide e cangianti di trasparenze e intersezioni complicate: è una scelta astratta particolarmente sensibile agli influssi occidentali, mentre più tradizionalista Abdulkader Arnaout (1936-92), anch'egli di formazione romana, recupera la calligrafia araba come elemento fondamentale di un lavoro dal forte sapore decorativo, colori preziosi e forme astratte.

Khuzayma Elwani (1934), un altro allievo dell'Accademia di Roma, è forse il più apertamente drammatico degli artisti siriani della sua generazione; non a caso fra i suoi soggetti preferiti vanno ricordati i cavalli travolti e abbattuti nell'impatto contro una forza ostile, fucilazioni di masse intermi, stupri e violenze derivate in qualche misura dal ricordo di Guernica o di Goya ma trattate secondo una sintassi decorativa, come sagome piatte ritagliate su fondo nero.

Per quanto riguarda la scultura, un altro campo dove una buona formazione tecnica è indispensabile, sono moltissimi coloro che si perfezionano in Italia, da Fathi Mohammad (1917-58) a Mahmoud Jalal (1911-75), docente di scultura all'Accademia di Belle Arti e punto di riferimento degli artisti plastici della seconda generazione; fino a Mustafa Ali (1956), che lavora a Carrara dove prende forma il suo caratteristico linguaggio basato su gruppi di figure in pietra o bronzo, talvolta inserite in stele di legno secondo una modalità che ricorda le tombe di Palmira, i lapidari etruschi o i loculi

¹⁷ Chi scrive si è basata sui seguenti testi: A. Bahnassi, *Contemporary Art and Artistic Life in Syria*, la cui versione inglese mi è stata gentilmente messa a disposizione dall'autore. Cfr inoltre A. Bahnassi, *Aperçu historique de l'art syrien contemporain*, Damas, 1964. più recentemente è uscito dello stesso autore, *Plastic arts in arab countries*, pubblicato col supporto dell'UNESCO nel 1990. C'è poi il bel volume di M. Atassi (ed), *Contemporary Art in Syria*, Gallery Atassi, Damascus, 1998

decorati delle catacombe tardo-antiche. Il suo è un mondo alimentato da una vena simbolica e fantastica, spesso arricchito da valenze mitiche e narrative ma reso più interessante da un autentico piacere e competenza nell'uso dei materiali, in particolare legni anche parzialmente combustibili. L'attrazione per il "mitico" marmo di Carrara ha attratto a Pietrasanta alla fine degli anni ottanta anche la scultrice libanese Nada Raad (Fig. 10), che vi si è trattenuta una decina anni.

Artisti arabi in Italia

Nel 1985 il critico Italo Mussa tenta una ricognizione generica e ad ampio raggio sulle "presenze arabe in Italia". La mostra che ne risulta, *Tracce arabe in Italia*, presenta il lavoro di quattordici artisti provenienti da diversi paesi del mondo arabo, dall'Algeria all'Iraq, residenti in larga maggioranza nella capitale e dintorni. Si tratta soprattutto di pittori astratti, alcuni lirici e d'atmosfera, e altri attenti invece alle tipiche istanze decorative della calligrafia islamica.

La selezione da lui tentata, benché interessante e utile per segnalare almeno un fenomeno passato fino a quel momento inosservato, non era però affatto esaustiva e non metteva in opportuna evidenza la complessità delle ricerche e l'ampiezza degli interessi dimostrati in quel momento dagli artisti arabi attivi in Italia. Mancava del tutto, per esempio, un'osservazione dell'influsso che i maestri e gli intagliatori di Carrara e Pietrasanta esercitavano sui numerosi scultori che ne frequentavano gli atelier, come mancava una verifica delle "reazioni", elaborate dai molti artisti di origine araba al clamoroso "ritorno alla pittura" che proprio dall'Italia prendeva origine, almeno in buona parte. Il "ritorno alla pittura" cui per esempio risponde con forza e originalità giusto in quegli anni Adel El Siwi, uno dei migliori artisti arabi contemporanei oltre che notevole traduttore e intellettuale, profondo conoscitore della cultura italiana, rimasto in quella fase per oltre dieci anni a Milano.

Ma la mostra ha senz'altro avuto il merito di rivelare l'ampiezza e la continuità di presenza di artisti arabi in Italia, ben oltre i presunti limiti cronologici di diffusione e di influenza culturale di qualunque *Italian Manner*.¹⁸ Essi infatti, a una ricognizione più attenta, approfondita e aperta anche ad altri centri della penisola, si sarebbero rivelati decisamente molto numerosi e diversificati quanto a scelte stilistiche e influenze culturali; protagonisti, insomma, di un ininterrotto flusso di trasmissione e rielaborazione di forme e problemi, di domande e risposte, di esigenze espressive e strumenti linguistici; in una parola di arte e di cultura.

Al presente. Nel mondo liquido

Intorno alla metà degli anni novanta le espressioni artistiche provenienti da diverse aree extra-occidentali (e i loro artefici) sono quasi improvvisamente rimbalzate da una condizione di marginalità al centro della scena: all'attenzione del sistema (critica, mercato, pubblico, istituzioni) si sono rivelate una dopo l'altra l'arte africana contemporanea, quella ex-sovietica, quella cinese. Nel frattempo è cresciuto l'interesse internazionale per quel che è noto genericamente come "mondo arabo" e si è posta l'esigenza di esplorarne la cultura – una cultura sempre al cuore del confronto, produttivo o violento, – e di studiarne le radici, l'evoluzione e i processi di cambiamento degli ultimi decenni, nel tentativo di comprendere e tentare di creare ponti di dialogo e di scambio.

L'arte in tutto questo interpreta un ruolo di primaria importanza, tanto che negli Usa e a Londra, in Francia e in Germania incominciano a moltiplicarsi rassegne, seminari, incontri e conferenze dedicati all'arte contemporanea nel mondo islamico e, talvolta, specificamente arabo.

¹⁸ I. Mussa (a cura di), *Tracce arabe in Italia*, cat. della mostra, Roma, Palazzo Venezia, it., 1985, De Luca Editore, Roma. Gli artisti presenti in mostra erano: Abdel Hakim Abbaci (Algeria), Mezred Abderrahmane (Algeria), Ali Kichou (Algeria) Sami Burhan (Siria), Ali Al Jabiri (Iraq), Hassan Badawi (Libano), Mahmoud Daadouch (Siria), Mohanna Durra (Giordania), Shawky Ezzat (Egitto), Timmi Saied (Iraq), Yehia Shafik (Egitto), Mudhafar Shawkt (Iraq), Fadhil Ukrufi (Iraq), Nja Mahdaoui (Tunisia).

Che, nel frattempo, è molto cambiata rispetto al passato: per esempio in Libano e in Egitto si manifesta una vera e propria *fioritura*, alimentata dall'entusiastica scoperta e appropriazione di almeno relativamente nuovi mezzi espressivi, come la fotografia e il video, e dalla comparsa di una giovane, agguerrita generazione di artisti, cresciuta non tanto e non solo nelle aule d'Accademia ma nell'informazione diffusa e orizzontale di internet e nell'ambivalente ma comunque sostanziale ricchezza di scambi favorita dalla diaspora.

Nasce una cultura mista, aggiornata, in continua trasformazione. Moltissimi giovani artisti, compreso un numero straordinariamente alto di donne, si formano all'estero e vivono "in between", fra i centri del sistema dell'arte e i loro luoghi d'origine, dove trovano le ragioni e comunque l'humus più fertile per essere se stessi e operare. È quella che il sociologo Zygmunt Bauman ha definito la "modernità liquida" di un mondo "fondamentale indeterminato (...) dove tutto può succedere e tutto si può fare, ma niente può essere fatto una volta per tutte"; di un mondo dove "i legami interumani si riducono a una serie di incontri e di interazioni, l'identità diviene una collezione di maschere indossate una dopo l'altra, le storie di vita sono un insieme di episodi".¹⁹ È il "tortuoso cammino verso l'umanità condivisa",²⁰ in cui gli artisti si ritrovano in prima linea a sperimentare una condizione di esistenza nomade e fluida, dove i confini dell'identità sono continuamente rimessi in discussione eppure restano sempre pronti a riaffiorare all'improvviso (nella coscienza dell'Altro). Si tratta spesso di una condizione vaga, sospesa, incerta ed irrequieta fra l'integrazione e lo straniamento, fra l'essere parvenu e star.

Che parte spetta all'Italia in questa nuova condizione di mobilità estesa, anzi obbligatoria? Indubbiamente molte delle sue accademie ed università hanno perso di smalto e di attrattiva, soprattutto in rapporto all'offerta formativa di altri paesi e ancora di più in rapporto alla presenza di strutture e istituzioni necessarie per "fare carriera".²¹ Inoltre nella penisola sono pochissimi i centri di formazione superiore che offrono corsi in lingua (inglese), pochi e non sufficientemente prestigiosi i master in visual art, video o new media o curatorial practices; mentre i dottorati in arte semplicemente non esistono.

È, dunque, del tutto normale che un giovane e ambizioso, per esempio libanese, scelga di completare la propria formazione a Parigi invece che a Roma e un giovane siriano a Berlino o Amsterdam invece che a Firenze; e che per tutti Londra e New York rappresentino attrattive decisamente più appetibili e "centrali" rispetto alle "provinciali" facoltà e accademie italiane. Tuttavia, nonostante questo, l'Italia continua a dimostrarsi un paese accogliente, ancora ricco di opzioni e di possibilità reali di apprendimento e di costruzione di un'identità creativa e strutturata: il suo sistema di gallerie private non è secondo a nessuno in Europa, musei, fondazioni e spazi espositivi attenti e curiosi spuntano come funghi dappertutto, nei grandi centri come in provincia, e probabilmente in Italia si vive ancora meglio che altrove in termini di relazioni umane, di clima culturale, di atmosfera e stile di vita. Un dato di fatto, comprovato dai numerosi artisti di origine araba che hanno scelto di trasferirci e sono diventati nel tempo cittadini italiani, come Medhat Shafik, Alì Hassoun, Hassan Fathi o Ahmed Alaa Eddin; oppure che trascorrono regolarmente periodi in Italia alternandoli a soggiorni nei loro paesi d'origine, come Hussein Madi oppure, più recentemente Khaled Hafez e Marya Kazoun.

Per tutti loro è ben viva l'esigenza di conservare la memoria di qualcosa, di se stessi ma in misura ancora più sensibile di storie, esperienze, paesaggi, individui, collettività e significati che si riflettono nel loro operare. Ed è importante che questi scambi continuino: perché l'arte visiva oggi prova a fare i conti con molte novità e con strati contrastanti di esistenza e di significati; prova, o forse è costretta, a elaborare la fragilità dell'equilibrio, l'instabilità della pace, delle condizioni

¹⁹ Z.Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p.30.

²⁰ Ibidem, p.37.

²¹ Non a caso sono parecchi anche gli artisti italiani che si trasferiscono all'estero in pianta più o meno stabile. I due artisti italiani più importanti in assoluto secondo un magazine à la page come "Flash Art", Vanessa Beecroft e Maurizio Cattelan, vivono entrambi a New York. Se fossero rimasti probabilmente non avrebbero conquistato la notorietà, il prestigio e il successo commerciale che invece hanno.

stesse di vita e di sopravvivenza. Molti giovani artisti devono fare i conti con le difficoltà di operare, di vivere fino in fondo la propria responsabile libertà di artisti, e di uomini o donne, sullo sfondo di un presente dai contorni incerti, inquietanti, a volte drammatici e terribili.

Il mondo che abbiamo ereditato non è affatto facile da abitare, certo non più di quello che l'ha preceduto. E all'arte spetta, anche all'arte, il compito importante di difendere la complessità dell'avventura umana e specificamente del linguaggio, della visione, di un punto di vista proprio, critico, autonomo. Una difesa essenziale di un tesoro che anche nell'area mediterranea subisce oggi molto più che in passato minacce molteplici da parte di forze oscure come l'intolleranza, l'ignoranza, l'appiattimento della dialettica politica e culturale sulla contrapposizione frontale di stereotipi in aperto conflitto. Una situazione in cui rischiamo continuamente, come scrive Georges Didi-Huberman, di venire "sommersi dal flusso di cliché in cui troviamo parvenze di significati e punti di riferimento a buon mercato".²²

Spetta anche all'arte la responsabilità di esorcizzare questo rischio e di contribuire a proteggere la complessità dei linguaggi e delle esperienze individuali, del dialogo e della differenza.

²² G. Didi-Huberman, *Costruire la durata*, in F. Ferrari (a cura di), *Del Contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p.21.

Bibliografia

- Atassi Mouna (a cura di), *Contemporary Art in Syria*, Damasco: Atassi Gallery 1998.
- Bahnassi, Afif. *Apercu historique de l'art syrien contemporain*, Damasco : 1964
- Bahnassi, Afif. *Contemporary Art and Artistic Life in Syria*, Damasco: 1977
- Bahnassi, Afif. *Plastic Arts in Arab Countries*, Damasco: UNESCO, 1990.
- Bauman, Zygmunt. *Il disagio della postmodernità*, Milano: Bruno Mondadori, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Costruire la durata*, in Ferrari, F. (a cura di), *Del Contemporaneo*, Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Gigli, Guglielmo. *Omar Nagdi*, in "Pensiero e Arte", 1963.
- Giudice, Giovanni; Rigel Langella, Maria (a cura di). *I Pittori Italiani in Egitto (1920 - 1960)*, Roma: AIDE (Associazione Italiani d'Egitto), 2004.
- Howling, Frieda. *Art in Lebanon 1930-1975*, Beirut: Lebanese American University Press, 2005.
- Karnouk, Liliane. *Modern Egyptian Art*, Cairo: American University in Cairo Press (AUC), 2005.
- Mussa, Italo (a cura di), *Tracce arabe in Italia*. Roma: De Luca Editore, 1985.
- Trombadori, Antonello. *Le vie di un "realismo nuovo"*, in "L'Unità", 20 luglio 1947.