



Università
Ca' Foscari
Venezia

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA
SCUOLA IN CONSERVAZIONE E PRODUZIONE
DEI BENI CULTURALI

Corso di Laurea magistrale in
Storia delle Arti e Conservazione dei
Beni Artistici

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Titolo: L'arte nelle zone ad alta tensione.
Israele e Palestina attraverso gli occhi di due
artiste contemporanee: Sigalit Landau e Emily
Jacir.

Relatore:
DOTT.SSA SARA MONDINI

Correlatore:
DOTT.SSA STEFANIA PORTINARI

Laureanda
CHIARA DALL'ARCHE
Matricola 819516

Anno Accademico
2012 / 2013

INDICE

INDICE DELLE IMMAGINI	4
INTRODUZIONE	22
CAPITOLO 1: Una panoramica storico-culturale	29
<i>1.1. La geografia</i>	29
<i>1.2. La popolazione</i>	32
<i>1.3. La lingua, la scuola e la cultura</i>	36
<i>1.4. L'economia</i>	39
<i>1.5. La storia e le vicende del conflitto mediorientale</i>	42
CAPITOLO 2: L'artista israeliana Sigalit Landau e le sue opere	53
<i>2.1. Premessa</i>	53
<i>2.2. La vita</i>	54
<i>2.3. I progetti e le performances</i>	58
<i>2.4. Le sculture</i>	76
<i>2.5. I video</i>	95
<i>2.6. Alcune brevi riflessioni sull'opera di Sigalit Landau</i>	115

CAPITOLO 3: Il padiglione israeliano alla 54ma Biennale

Internazionale di Arte Contemporanea di Venezia del

2011	117
3.1. <i>Premessa</i>	117
3.2. <i>L'architettura del padiglione</i>	120
3.3. <i>Il piano inferiore</i>	126
3.4. <i>Il piano superiore</i>	130
3.5. <i>Il piano intermedio</i>	132
3.6. <i>Alcune brevi riflessioni sull'allestimento del padiglione israeliano del 2011</i>	135

CAPITOLO 4: L'artista palestinese Emily Jacir e le sue

opere

4.1. <i>Premessa</i>	138
4.2. <i>La vita</i>	139
4.3. <i>I progetti e le opere</i>	141
4.4. <i>Un'intervista con Emily Jacir</i>	166
4.5. <i>Alcune brevi riflessioni sull'opera di Emily Jacir</i>	172

CAPITOLO 5: Le tematiche ricorrenti nella produzione

artistica trattata

<i>5.1. Premessa</i>	174
<i>5.2. Il ruolo dell'esperienza diretta e del vissuto</i>	177
<i>5.3. La questione del luogo</i>	178
<i>5.4. Poetiche dell'identità: cenni sulla questione del genere, del sé, dell'altro</i>	182
<i>5.5. Un'arte di preoccupazione, un'arte esistenziale: il tema della precarietà e della fragilità</i>	184
<i>5.6. Il tema del conflitto e l'evoluzione dell'immagine del soldato</i>	186
<i>5.7. I temi dell'occupazione e dell'esilio</i>	189
<i>5.8. La visione del futuro</i>	191
<i>5.9. L'incontro con l'Occidente: prestiti e scambi tra culture</i>	193
CONSIDERAZIONI GENERALI E CONCLUSIVE	196
BIBLIOGRAFIA	203
RINGRAZIAMENTI	212

INDICE DELLE IMMAGINI

Fig. 1 - *Mappa del territorio palestinese e israeliano*,
scansione da AA. VV. (2003), *L'Enciclopedia, volume XV Niev-Perim*, Grandi
Opere di Cultura Utet. Torino: Unione Tipografico Editrice Torinese s.p.a., p.
265.

Fig. 2 - *Veduta satellitare del territorio palestinese e israeliano*,
scansione da AA. VV. (2003), *L'Enciclopedia, volume XV Niev-Perim*, Grandi
Opere di Cultura Utet. Torino: Unione Tipografico Editrice Torinese s.p.a., p.
265.

Fig. 3 - *I confini territoriali*,
scansione da Karsh, Efraim (2010), *La guerra di Palestina e la nascita di Israele*.
RBA Italia s.r.l., p. 19.

Fig. 4 - *La Palestina ai tempi di Gesù Cristo*,
scansione da AA. VV. (2003), *L'Enciclopedia, volume XV Niev-Perim*, Grandi
Opere di Cultura Utet. Torino: Unione Tipografico Editrice Torinese s.p.a., p.
265.

Fig. 5 - *I Territori Occupati*,
scansione da Karsh, Efraim (2010), *La guerra di Palestina e la nascita di Israele*.
RBA Italia s.r.l., p. 86.

Fig. 6 - *Evoluzione e cambiamenti del territorio politico palestinese e israeliano
dal 1946 al 2003*,
scansione da AA. VV. (2003), *L'Enciclopedia, volume XV Niev-Perim*, Grandi
Opere di Cultura Utet. Torino: Unione Tipografico Editrice Torinese s.p.a., p.
265.

Fig. 7 - *Il Museo d'Arte di Tel Aviv*,

dal sito del Museo d'Arte di Tel Aviv, <http://www.tamuseum.org>, consultato in data 22/06/2010.

Fig. 8 - *David Ben Gurion, il Primo Ministro alla nascita di Israele*, scansione da Karsh, Efraim (2010), *La guerra di Palestina e la nascita di Israele*. RBA Italia s.r.l., p. 51.

Fig. 9 - *Ritratto di Sigalit Landau del Fotografo Eldad Karin*, dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/>, consultato in data 10/08/2013.

Fig. 10 – *Out in the Ticket*, 2013, dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/projects/The%20Ram%20in%20the%20Ticket.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 11 – *Behold the Fire and the Wood*, 2013, dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/projects/The%20Ram%20in%20the%20Ticket.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 12 – *Behold the Fire and the Wood*, 2013, dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/projects/The%20Ram%20in%20the%20Ticket.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 13 - *Seminterrato della galleria parigina*, dal sito dell'artista Sigalit Landau, http://www.sigalitlandau.com/page/projects/salt_sails.php, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 14 - *Tear Fountains*, 2008,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/salt_sails.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 15 – *Tear Fountains*, 2008,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/salt_sails.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 16 - *Lampade Spinate di Sale*, 2008,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/salt_sails.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 17 - *Lavastoviglie di un Kibbutz*, 2007,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_dining_hall.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 18 – *The Dining Hall*, 2007,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_dining_hall.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 19 – *The Dining Hall*, 2007,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_dining_hall.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 20 - *Cucina*, 2007,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_dining_hall.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 21 - *Pasto di Angurie su un Imbutto Salato*, 2007,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_dining_hall.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 22 - *Mount Babel*, 2005,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_endless_solution.php, consultato
in data 01/10/2013.

Fig. 23 - *Scatole di Scarpe 1939-1945, sopra il Vano Portabagagli di un Vecchio Furgone*, 2005,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_endless_solution.php, consultato
in data 01/10/2013.

Fig. 24 - *Scatole di Scarpe 1939-1945, sopra il Vano Portabagagli di un Vecchio Furgone*, 2005,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_endless_solution.php, consultato
in data 01/10/2013.

Fig. 25 - *The Country*, 2002,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_country.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 26 - *The Country*, 2002,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/the_country.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 27 – *Sugar Masks*, 2001-2003,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/sugar_masks.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 28 - *Sugar Masks*, 2001–2003,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/sugar_masks.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 29 - *Orla*, 2000,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/projects/bauhaus.php>, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 30 - *Somnanbulin/Bauhaus*, 2002,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/projects/bauhaus.php>, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 31 - *Somnanbulin/Bauhaus*, 2002,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/projects/bauhaus.php>, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 32 - *Resident Alien I*, 1997,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/resident_alien.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 33 - *Resident Alien I*, 1997,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/resident_alien.php, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 34 - *Territorio Ferito e Occhio-Tamburello*, 1995,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/tempel_mount.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 35 - *Molte Porte Graffiate*, 1994,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/projects/tranzit.php>, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 36 - *Tenda*, 1994,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/projects/tranzit.php>, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 37 - *Pilastro*, 2013,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Holes%20Roles%20Pillars%20and%20Poles.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 38 - *Fori ovali, Pilastro e Cilindri*, 2013,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Holes%20Roles%20Pillars%20and%20Poles.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 39 - *Giro di Consegna delle Notizie*, 2012,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/news%20delivery%20round.php>,
consultato in data 01/10/2013.

Fig. 40 - *Giro di Consegna delle Notizie*, 2012,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/news%20delivery%20round.php>,
consultato in data 01/10/2013.

Fig. 41 - *Shelter*, 2012,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Shelter.php>, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 42 – *Shoes on the Danube Promenade*, 2005,

scansione dal catalogo De Loisy, Jean, Ilan, Wizgan, *Sigalit Landau: One Man's Floor is another Man's Feeling*, 54th International Art Exhibition La Biennale di Venezia, Israeli Pavillon, p. 87.

Fig. 43 - *Oh my Friends, there are no Friends*, 2011,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/O%20my%20friends,%20there%20are%20no%20friends.php>, consultato in data, 01/10/2013.

Fig. 44 - *Oh my Friends, there are no Friends*, 2011,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/O%20my%20friends,%20there%20are%20no%20friends.php>, consultato in data, 01/10/2013.

Fig. 45 - *Thirsty*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Thirsty.php>, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 46 - *Madonna and Child*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Maddona%20and%20Child.php>,
consultato in data 01/107/2013.

Fig. 47 - *Madonna and Child*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Maddona%20and%20Child.php>,
consultato in data 01/107/2013.

Fig. 48 - *Sisyphus and Jacob at the Well*, 2009,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Sisyphus%20and%20Jacob%20at%20the%20Well.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 49 – *Stranded on a Watermelon in the Dead Sea*, 2009,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Stranded%20on%20a%20Water%20melon.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 50 – *I Love You in the Morning*, 2009,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,

<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/I%20love%20you%20in%20the%20Morning.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 51 - *Vomitus Narcisus*, 2007,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,

<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Vomitus-Narcisus.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 52 - *Foundry*, 2007,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,

<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Foundry.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 53 – *Cry Boy Cry*, 2005,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,

<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Cry%20Boy%20Cry.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 54 – *Scales of Injustice*, 1996–2005,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,

<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Scales%20of%20Injustice.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 55 – *Woman giving Birth to Herself*, 2003,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,

<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Woman%20Giving%20Birth%20to%20Herself.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 56 – *Rose Bleed*, 2003,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Rose%20Bleed.php>, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 57 - *Cheri Cheri the Blue Eyed Fantasy*, 1999,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Cheri%20Cheri%20the%20Blue%20Eyed%20Fantasy.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 58 – *Swimmer and Wall*, 1993,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture/Swimmer.php>, consultato in data
01/10/2013.

Fig. 59 - *Masik*, 2012,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>,
consultato in data 01/10/2013.

Fig. 60 – *Four Entered the Grove*, 2012,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>,
consultato in data 01/10/2013.

Fig. 61 – *A Tree standing*, 2012,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>,
consultato in data 01/10/2013.

Fig. 62 - *Window*, 2012,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>,
consultato in data 01/10/2013.

Fig. 63 – *Salted Lake*, 2011,

dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 64 - *Azkelon*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 65 – *Mermaids erasing the Border of Azkelon*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 66 - *Laces*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 67 – *Working Title WM I + II*, 2010,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 68 - *Salomè*, 2007,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 69 – *Day Done*, 2007,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 70 - *Dead Sea*, 2005,
dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 71 – *Spiral Jetty*, 1970,

scansione da Cricco, Giorgio, Di Teodoro, Francesco Paolo (2009), *Itinerario nell'arte. Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, volume 3, seconda edizione.

Bologna: Zanichelli Editore s.p.a., p. 961.

Fig. 72 – *Standing on a Watermelon in the Dead Sea*, 2005,

dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 73 – *Under the Dead Sea*, 2005,

dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 74 – *Dancing for Maya*, 2005,

dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 75 – *Barded Hula*, 2000,

dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 76 - *Psyche*, 1975,

scansione da Cricco, Giorgio, Di Teodoro, Francesco Paolo (2009), *Itinerario nell'arte. Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, volume 3, seconda edizione.

Bologna: Zanichelli Editore s.p.a., p. 965.

Fig. 77 – *Three Men Hula*, 1999,

dal sito dell'artista Sigalit Landau, <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Fig. 78 – *One Man's Floor is another Man's Feeling*, 2011,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/one_mans_floor.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 79 - *Il padiglione israeliano ai Giardini della Biennale*,
fotografia, 2011, Chiara Dall'Arche.

Fig. 80 - Zeev Recher, *Disegno della pianta triangolare del padiglione israeliano
per la Biennale di Venezia*,
scansione dal catalogo De Loisy, Jean, Ilan, Wizgan, *Sigalit Landau: One Man's
Floor is another Man's Feeling*, 54th International Art Exhibition La Biennale
di Venezia, Israeli Pavillon, p. 108.

Fig. 81 - *King of the Shepherds and the Concealed Part*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/one_mans_floor.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 82 - *Azkelon all'interno del padiglione israeliano*,
fotografia, 2011, Chiara Dall'Arche.

Fig. 83 - *Veduta del padiglione dall'interno della Caverna Nascosta*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/one_mans_floor.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 84 - *Il piano superiore del padiglione, Salted Lake*, 2011,
dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/one_mans_floor.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 85 - *Tavola da Conferenza*, 2011,

dal sito dell'artista Sigalit Landau,
http://www.sigalitlandau.com/page/projects/one_mans_floor.php, consultato in
data 01/10/2013.

Fig. 86 - *Ritratto di Emily Jacir della Fotografa Sara Shatz*, 2008,
dal sito del progetto "The Electronic Intifada", <http://electronicintifada.net/>,
consultato in data 10/12/2013.

Fig. 87 - *Selezione da Ex libris*, 2013,
dal sito della galleria Alberto Peola, <http://www.albertopeola.com/it/mostre/162-Emily-Jacir.html>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 88 - *Stazione, Ferrovia*, 2009,
dal sito della galleria Alberto Peola, <http://albertopeola.com/it/mostre/70-stazione.html>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 89 - *Veduta parziale della Mostra Stazione di Emily Jacir*,
dal sito della galleria Alberto Peola, <http://albertopeola.com/it/mostre/70-stazione.html>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 90 - *Embrace*, 2005,
dal sito della galleria Alberto Peola, <http://albertopeola.com/it/mostre/70-stazione.html>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 91 - *Checkpoint*,
dal sito del progetto "The Electronic Intifada",
<http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 92 - *Ingresso a Betlemme*,

dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 93 - *Pace sia con Te*,

dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 94 - *Tre Bambini a Scuola*,

dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 95 - *Casa Anastas*,

dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 96 - *Passerella*,

dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 97 - *Fratelli Lama*,

dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 98 - *Vecchio Mercato di Hebron*,

dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

Fig. 99 - *Particolare dell'installazione Materiali per un Film*,
dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/content/material-film-performance-part-2/>, consultato
in data 10/12/2013.

Fig. 100 - *Secondo volume delle “Mille e una notte”, che Zuaiter aveva in tasca
al momento della morte. Anche il libro risulta ferito da un proiettile*,
dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/content/material-film-performance-part-2/>, consultato
in data 10/12/2013.

Fig. 101 - *L'artista Emily Jacir spara a 1.000 libri in un poligono di tiro a
Sydney con una pistola calibro 22, lo stesso calibro utilizzato dagli agenti
israeliani per assassinare Zuaiter*,
dal sito del progetto “The Electronic Intifada”,
<http://electronicintifada.net/content/material-film-performance-part-2/>, consultato
in data 10/12/2013.

Fig. 102 - *Senza Titolo*,
dal sito della galleria Alberto Peola, [http://albertopeola.com/it/mostre/70-
entrydenied.html](http://albertopeola.com/it/mostre/70-entrydenied.html), consultato in data 10/12/2013.

Fig. 103 - *Senza Titolo*,
dal sito della galleria Alberto Peola, [http://albertopeola.com/it/mostre/70-
entrydenied.html](http://albertopeola.com/it/mostre/70-entrydenied.html), consultato in data 10/12/2013.

Fig. 104 - *Crossing Surda*, 2002,

scansione da Jacir, Emily, Rolling, Stella, Rückert, Genoveva (2004),
Belongings: Arbeiten/Works 1998-2003. Wien: O.K. Books, Centrum für
Gegendwarthkunst, Folio, p. 16.

Fig. 105 - *From Texas with Love*, 2002,
dal sito della mostra *Belongins*,
http://archiv.okcentrum.at/presse/jacir_belongings_fotos.html, consultato in data
10/12/2013.

Fig. 106 - *Therese, Where We Come From*, 2003,
dal sito della mostra *Belongins*,
http://archiv.okcentrum.at/presse/jacir_belongings_fotos.html, consultato in data
10/12/2013.

Fig. 107 - *Hana, Where We Come From*, 2003,
dal sito dal sito della mostra *Belongins*,
http://archiv.okcentrum.at/presse/jacir_belongings_fotos.html, consultato in data
10/12/2013.

Fig. 108 - *Memorial to 418 Palestinian Villages which Were Destroyed,
Depopulated and Occupied by Israel in 1948*, 2001,
scansione da AA. VV. (2010), *L'arte del XX secolo, 2000 e oltre. Tendenze della
contemporaneità*. Milano: Skira Editore, p. 290.

Fig. 109 - *Sexy Semite*, 2000-2002,
dal sito dal sito della mostra *Belongins*,
http://archiv.okcentrum.at/presse/jacir_belongings_fotos.html, consultato in data
10/12/2013.

Fig. 110 – *From Paris to Riyhad–Drawings for my Mother*, 1999–2001,

dal sito dal sito della mostra *Belongings*,
http://archiv.okcentrum.at/presse/jacir_belongings_fotos.html, consultato in data
10/12/2013.

Fig. 111 - *Senza Titolo*, 2001,
dal sito della mostra *Belongings*,
http://archiv.okcentrum.at/presse/jacir_belongings_fotos.html, consultato in data
10/12/2013.

Fig. 112 - *Change/Exchange*, 1998,
dal sito dal sito della mostra *Belongings*,
http://archiv.okcentrum.at/presse/jacir_belongings_fotos.html, consultato in data
10/12/2013.

INTRODUZIONE

A chi voglia intendere la natura dei fenomeni che determinano il complesso panorama culturale israeliano e palestinese, si presenta innanzitutto necessaria la comprensione di quelle che sono le caratteristiche, i tratti, le identità di due popoli in costante conflitto.

A tale scopo conviene non solo seguire la storia e la politica di questa zona – certamente invasive - ma anche l'evoluzione degli artisti locali contemporanei che come pochi sono riusciti a trasmettere - e trasmettono tutt'ora - le vicende storiche e drammatiche che hanno segnato l'ultimo secolo per queste due popolazioni, nonché le sensazioni e le emozioni derivanti, ormai assorbite in tutti gli aspetti della vita socio-culturale.

L'arte israeliana e palestinese contemporanea, in generale, è ancora poco conosciuta in Occidente, anche se negli ultimi anni si è assistito ad un moltiplicarsi di manifestazioni internazionali che hanno mostrato ad un pubblico, sempre più ampio, opere artistiche provenienti dall'area mediorientale. Si tratta spesso di lavori che testimoniano le vicende e gli avvenimenti storici, la trasformazione delle zone desertiche e paludose in oasi produttive, la costituzione e lo sviluppo di città concepite per soddisfare le necessità delle genti in crescita ed i loro bisogni.

La grande varietà dei soggetti a disposizione è determinata dalle diversità climatiche oltre che dalle molteplici situazioni sociali e politiche. I pezzi in questione sembrano inoltre mostrare una terra che non ha confine, la quale ha ospitato storicamente sia i palestinesi che gli israeliani: Gerusalemme è la Terra Santa ebraica, ma dopo la conquista romana e il conseguente esilio degli ebrei, essa è diventata la residenza dei palestinesi. Ognuno dei due popoli in considerazione si sente pertanto oggi di disporre di un diritto su questi luoghi.

I territori israeliano e palestinese – variamente riconosciuti – costituiscono quindi, evidentemente, una realtà umana e sociale particolare nella regione mediorientale, ma anche sul più vasto scenario mondiale. Gli abitanti portano con loro conoscenze diversificate ed affascinanti, ma hanno in comune una stessa energia che li associa verso la costruzione di un futuro comune.

Per gli ebrei questa terra non rappresenta solo il luogo dove essi hanno ritrovato il significato della loro esistenza, ma anche il luogo che racchiude le fondamenta della loro storia e della loro civiltà. Per i palestinesi essa costituisce invece la terra natia, unica e possibile casa. E a questa drammatica importanza si deve forse l'atmosfera singolare che vi si respira. Qui hanno avuto origine e si confrontano ancora oggi la religione ebraica e quella islamica, nonché le lingue principali, l'ebraico e l'arabo; senza dimenticare la presenza di cristiani ed altre minoranze etniche che hanno comunque un certo peso in questo contesto. Molti israeliani immigrati usano inoltre modi di esprimersi ed un bagaglio culturale poliedrico, portati con sé dai luoghi di origine anche occidentali.

Eppure è diffusissimo un altro modo per comunicare e per esprimersi in maniera efficace, affinché i due popoli in questione si comprendano, un modo che va al di là delle barriere del linguaggio verbale: appunto l'arte. Essa permette di indagare le varie tematiche concernenti entrambe le fazioni e l'intera area mediorientale, tornando ai simboli e a una modalità di espressione diretta, senza mediazione o incapacità di comprensione, per arrivare a valutare, su uno stesso piano, le diverse emozioni suscitate ed espresse.

Questo lavoro mira a catturare l'attività specifica di due artiste d'oggi, tra le più note ed importanti all'interno dell'ampio panorama israeliano e palestinese, riconosciute anche all'estero. Ciò è ovviamente solo la rappresentazione della punta di un iceberg formato da centinaia di nomi di artisti ogni giorno emergenti.

Lo studio che segue ha dunque come oggetto primario l'analisi delle opere d'arte dell'israeliana Sigalit Landau e della palestinese Emily Jacir. La ricerca si concentra sulla produzione di queste artiste per due ragioni principali: innanzitutto per il fatto che ancora non esiste uno studio di tal genere, che preveda un approccio di tipo comparativo tra l'arte contemporanea israeliana e palestinese, in secondo luogo perché le opere descritte sono tra quelle maggiormente conosciute, dotate di grande creatività ed usate come mezzo per dimostrare la verità sociale e culturale del territorio di origine. La maggioranza dei lavori qui trattati, molti dei quali recenti, è già stata esposta dalle più importanti istituzioni nazionali ed ospitata anche da

manifestazioni internazionali, occidentali ed italiane, quali mostre temporanee e biennali, tra cui la Biennale di Venezia.

Il lavoro di ricerca svolto e qui di seguito presentato è esposto in cinque capitoli distinti.

Nella prima parte l'attenzione è rivolta alla descrizione del contesto generale storico-culturale del Medioriente, ed in particolare della regione israello-palestinese con riferimento agli avvenimenti storici e politici che ne hanno caratterizzato gli ultimi cinquant'anni. Si è anche cercato di presentare in breve il territorio e i suoi aspetti organizzativi e sociali più significativi, per consentire a coloro che non conoscono l'area, di immaginarne l'assetto odierno.

La seconda parte, più ampia ed estesa, è invece dedicata alle due artiste prescelte: dopo averne ricostruito una breve biografia, si è cercato di mostrare e descrivere i loro lavori artistici in maniera completa, permettendone il confronto e sottolineandone le analogie e le differenze. La scelta delle artiste operata deriva da una selezione tra i tanti nomi di artisti contemporanei israeliani e palestinesi scovati, cercando di valutare i più affermati e significativi all'interno di questo ampio contesto.

Si è deciso inoltre di dedicare il terzo capitolo alla descrizione dell'allestimento del padiglione israeliano alla Biennale veneziana d'Arte Internazionale del 2011.

Segue un'ultima parte di analisi circa le tematiche principali riscontrate nelle opere descritte, le quali contrassegnano l'attività artistica sia di Sigalit Landau che di Emily Jacir.

Per comprendere appieno l'intento delle due artiste, spinte nel loro lavoro innanzitutto dal bisogno interiore di dare voce ai propri conflitti, ai sogni, alle ossessioni, derivanti quasi interamente dall'ambiente circostante, è indispensabile tener presente il contesto sociale in cui esse si trovano immerse e i "tormenti" da cui sono state segnate. Si stanno prendendo in considerazione infatti due donne sensibili allo scompiglio in cui è piombato il loro mondo, ma allo stesso tempo la prova vivente di come le difficoltà possano segnare la genialità creativa, la varietà dei temi

e la molteplicità delle fonti di ispirazione, rendendoci consapevoli e partecipi di una realtà culturale in continua evoluzione.

Le raccolte museali e i cataloghi delle mostre d'arte israeliane, palestinesi ed internazionali a cui la Landau e la Jacir hanno partecipato hanno costituito il punto di partenza per ottenere le informazioni basilari e, unitamente ad ulteriori manuali e siti internet di critica, hanno consentito una successiva analisi stilistica delle opere trattate.

Fermo obiettivo della tesi è quello di approfondire gli aspetti più significativi delle opere delle due artiste proposte, tentando però anche di costruire un confronto ideale e ipotetico tra le "ragioni" della produzione artistica israeliana e palestinese.

Al contempo si è tratto nutrimento per una riflessione sui concetti affrontati nelle opere stesse, quali la continua ricerca di un'identità nazionale saldamente ancorata al luogo, il carattere dei popoli avversari e la loro forza, le ideologie politiche, il significato di abitare un territorio, i confini, il tempo, la memoria del passato, la visione del futuro. Sono principalmente questi i soggetti e le peculiarità che ritroviamo nei lavori presi in esame, con un elemento che li accomuna: l'esigenza di testimoniare gli aspetti del contesto umano nel quale essi vengono alla luce.

Con questo pretesto si ritiene di aver potuto dar voce ad un'arte ancora poco nota in Occidente, la quale riflette il contesto della società contemporanea mediorientale, con cui le due artiste si confrontano. In quest'ottica le opere fungono da tramite e possono soddisfare il bisogno di raffigurazione dei popoli sia ebraico che palestinese, nonché delle loro caratteristiche, ma soprattutto dell'esigenza di dialogo tra essi, con la finalità di diffondere, anche sul piano internazionale, una corretta e veritiera conoscenza della storia e degli eventi che li hanno portati alla realtà attuale.

La produzione artistica contemporanea israeliana e palestinese rappresenta un perfetto strumento che ci offre la possibilità di approfondire la conoscenza sul Medioriente, usando un linguaggio espressivo globalmente comprensibile, proprio perché si avvale dei segni e dei simboli riscontrabili nella quotidianità di tutti. Il suo linguaggio risulta dunque universale, può aiutare a stabilire nuovi contatti e nuovi incontri e, nonostante la delicata situazione politica da affrontare, può diventare un punto di aggregazione, un momento di grande importanza per lo scambio tra le

culture e le tradizioni diverse, per dialogare pacificamente e far conoscere lo Stato di Israele e la Palestina in una delle loro attività culturali più fiorenti.

L'arte diviene - sicuramente in questo caso specifico - un ambasciatore qualificato ad agevolare il dialogo tra i popoli, eliminare le barriere che li dividono e superare i pregiudizi.

Si ritiene dunque che questo studio possa essere un ideale punto di partenza per un primo approccio all'arte della Landau e della Jacir e all'arte contemporanea mediorientale in generale. E' sicuramente un lavoro iniziale e riferito solo a un ristretto campo culturale, quello artistico-contemporaneo, ma si propone di essere utile per una maggiore conoscenza di questa nuova arte e stimolo per ulteriori ricerche in tale campo e in tutti gli altri ambiti culturali altrettanto stimolanti, quali ad esempio la fotografia e il cinema israeliano e palestinese.

L'originalità di questa ricerca è quella di mostrare queste opere d'arte innovative con l'obiettivo di ampliare gli orizzonti mentali di chi le osserva e di dimostrare come una conoscenza del delicato equilibrio/non-equilibrio sociale e del contesto storico variegato israelo-palestinese si renda necessaria proprio per la comprensione delle opere stesse, integrandosi con rimandi e comparazioni con il panorama artistico occidentale; ossia la speranza è quella di realizzare un breve incontro con le immagini di Sigalit Landau e di Emily Jacir, affinché gli osservatori possano oltrepassare i confini delle opere stesse e rendersi partecipi del contesto, dell'ambiente culturale, del territorio e delle vicende israeliane e palestinesi.

Da questo percorso emerge un panorama artistico mediorientale che, nella sua voglia di crescere, ha sempre cercato di cogliere ogni impulso utile.

Parlare di Palestina e Israele significa cimentarsi con una sfera composta di elementi difficilmente misurabili, quali il contrasto, la passione, l'energia, il riscatto e le ambizioni. Ma nessun'analisi potrebbe probabilmente riuscire a captare tutti gli aspetti fondamentali che riguardano i sogni, le prospettive e le speranze di questi luoghi e dei loro abitanti.

Negli ultimi anni, come menzionato, l'intera zona mediorientale si è trovata ad affrontare uno sconvolgimento politico e territoriale non indifferente e a tutt'oggi continua a trovarsi sotto il fuoco di missili ed esplosioni. La delicata ed intricata

questione politica ha avuto pesantissime ripercussioni sul contesto sociale originando problematiche che si sono imposte con forza nel dibattito culturale quotidiano. Oltre ai problemi politici, anche il divario formativo tra le diverse comunità etniche, e soprattutto la sfiducia reciproca fra gli israeliani e i palestinesi pare talvolta insanabile.

Il fattore più importante a colpire l'occhio degli artisti dunque si riassume nelle già citate vicende tragiche e dolorose che si affrontano ogni giorno in Israele e in Palestina, avvenimenti che mettono in costante pericolo la vita di questi popoli e di cui gli artisti si fanno testimoni in prima persona. Le immagini proposte, spesso disperate, insicure e violente, toccano le coscienze e i cuori di coloro che le osservano. Esse hanno lo scopo di far conoscere una realtà poco nota al di là dell'ambito locale, tramite un intreccio tra la rappresentazione visiva e la politica.

Si tratta dunque di una produzione che può apparire quasi del tutto monotematica, legata ai problemi derivanti dall'infinito conflitto arabo-israeliano; tuttavia vi si possono intravedere all'interno vari altri spunti, ugualmente interessanti e sviluppati in maniera stimolante. Mentre alcuni artisti contemporanei hanno preferito concentrarsi su temi più internazionali, talvolta fino ad evadere dal loro contesto, molti altri hanno reagito in modo diretto agli eventi legati alla realtà locale, esprimendo le proprie posizioni. Hanno così potuto indagare tematiche fortemente emblematiche e dense di significato, ad esempio: i diversi caratteri popolari ed identitari e il conflitto senza fine.

Ne è emersa un'arte che, sebbene sia nata a partire da poche risorse economiche e in un paese molto piccolo e disagiato, è stata in grado di portare alla ribalta nuovi talenti, ottenendo negli ultimi anni anche una serie di riconoscimenti prestigiosi, sia sul piano nazionale che internazionale.

Tutto ciò è il risultato di una spinta creativa nelle tendenze espressive contemporanee, che corrisponde alla vivacità di uno scenario culturale, specchio della società e dalla storia del Medioriente; uno scenario che ingloba due popoli alla ricerca costante di un equilibrio in grado di portare ad una convivenza pacifica e costruttiva in tutti i campi.

Gli artisti fanno parte del tessuto creativo del paese e si stanno affermando in maniera brillante. In particolare negli ultimi anni le forze artistiche stanno fiorendo in

maniera preponderante in Medioriente, attivandosi in condizioni di vita tanto difficili da riuscire a documentare al mondo intero il loro perenne impegno e l'importanza del loro ruolo di mediazione. Hanno dedicato il proprio estro creativo a far luce sull'unicità della situazione e della coesistenza tra gli ebrei e gli arabi e dimostrano di aver a cuore la cultura e la pace, credendo nella loro attività in quanto prezioso strumento di dialogo tra i popoli e le etnie.

Alla luce di quanto sinora esposto, è possibile affermare che, nel contesto del lavoro delle attuali tendenze, l'arte israeliana e palestinese contemporanea stia vivendo attualmente uno dei momenti più vividi in tutta la sua storia ed emerga nel contesto mondiale anche perché si completa in tutti i sensi, spiegando, chiarendo, illustrando, ma anche criticando e auto-criticandosi. Lo dimostra il fatto che in molti casi i giovani artisti siano polemici nei confronti della situazione in cui vivono e dalla politica che li rappresenta, non facendone però gli interessi.

Proprio l'arte più recente, nata in un momento di riflessione dopo le speranze sfumate dei vari tentativi di pace, può aiutare gli spettatori ad orientarsi in questo territorio sconosciuto e complesso e a rivalutarlo, cogliendone tutti gli aspetti e le contraddizioni che lo caratterizzano.

CAPITOLO 1

Una panoramica storico-culturale

1.1. La geografia

Pur risultando marginale rispetto ai grandi stati formatisi nell'età antica, anche la Palestina ha assistito allo sviluppo dei primi esempi di civiltà, inizialmente agricole e poi urbane, mentre i suoi territori sono stati teatro della nascita di fondamentali cambiamenti culturali, quali ad esempio il diffondersi delle grandi religioni monoteiste e la predicazione di Gesù Cristo.

Contesa fin dai tempi delle crociate tra musulmani e cristiani, dopo secoli di dominazione turca, la Palestina risulta oggi essere divisa tra due realtà politiche rivali: Israele e l'Autorità Nazionale Palestinese (Fig.1 e 2)¹.



Fig. 1 e 2 - *Mappa del territorio palestinese e israeliano con la relativa veduta satellitare.*

¹ AA. VV. (2003), *L'enciclopedia, volume XV Niev-Perim*, Grandi Opere di Cultura UTET. Torino: Unione Tipografico Editrice Torinese s.p.a., p. 518.

Si tratta di una regione storica dell'Asia sud-occidentale, bagnata dal Mar Mediterraneo e affacciata per un breve tratto di costa sul Mar Rosso (golfo di 'Eilat o di 'Aqaba). Essa confina con il Libano, il deserto siriano, il Mar Morto e l'Egitto. Si estende per circa 28.000 Km², comprendendo l'attuale stato di Israele e i territori palestinesi della Cisgiordania e della Striscia di Gaza. Oltre la fascia del litorale include anche la fossa di Ghor, percorsa dal fiume Giordano.

Lo Stato di Israele, il paese che secondo la Bibbia fu promesso da Dio al popolo ebraico, estende il suo dominio su quasi tutta la Palestina ma, per quanto riguarda le sopra citate Cisgiordania e Striscia di Gaza, a partire dal 1994, si sta assistendo ad un loro progressivo passaggio sotto l'amministrazione dell'Autorità Nazionale Palestinese².



Fig.3 - I confini territoriali.

² AA. VV. (1969), *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, volume X. Torino: Tipografia Sociale Torinese, p. 521.



Fig. 4 - La Palestina ai tempi di Gesù Cristo.



Fig. 5 - I Territori Occupati.

Oggi i confini di Israele riconosciuti a livello internazionale (Fig. 3) sono quelli definiti nel 1947 con la “Risoluzione numero 181” dell’ONU³. Essi ricalcano a nord e a est i limiti originali della Palestina durante il governo britannico, dunque rispettano il Libano, la Siria e il lago di Tiberiade. Escludono invece la Cisgiordania, cioè le regioni menzionate nella Bibbia come Samaria e Giudea (Fig. 4), la parte nord del Mar Morto e alcuni quartieri di Gerusalemme. Dal Mar Morto i confini raggiungono poi a sud il Mar Rosso; da qui percorrono il deserto del Neghev e, risalendolo, arrivano alla Striscia di Gaza, la quale fu amministrata dall’Egitto fino al 1967.

Tali limiti territoriali non rispecchiano però quelli che effettivamente oggi delimitano lo Stato d’Israele e la Palestina. Permangono infatti ancora i cosiddetti Territori Occupati (Fig. 5), controllati dalle forze armate israeliane dopo la sconfitta degli eserciti dei paesi arabi (1948 e poi 1967), i quali comprendono anche la città di Gerusalemme, divenuta la capitale dello Stato ebraico.

³ Durante l’anno 1949 venne firmato l’armistizio a Rodi, il quale doveva segnare la fine dei conflitti tra gli arabi e le forze israeliane, nonché attuare la “Risoluzione numero 181” dell’ONU del 1947 per la spartizione della Palestina in due Stati, con il mantenimento di un’amministrazione fiduciaria a Gerusalemme. Israele fu ammesso all’ONU e le sue frontiere stabilite su 951 chilometri lungo tutta la famosa “linea verde”. Tali limiti vennero accettati da tutti i paesi delle Nazioni Unite, ma non da quelli arabi.

Si vedano le pp. 43, 44 di questo capitolo.

Nel corso degli anni, a seguito di lunghe ed incalzanti trattative tra i governi, parte dei Territori Occupati sono stati annessi da un punto di vista formale a Israele (Fig. 6), altri invece restituiti e smilitarizzati, in prospettiva di una pace duratura e con lo scopo di stabilire dei confini riconosciuti e sicuri⁴.



Fig. 6 - Evoluzione e cambiamenti del territorio politico palestinese e israeliano dal 1946 al 2003.

Legenda:
 ○ Territorio palestinese
 ○ Territorio israeliano.

1.2. La popolazione

La popolazione della Palestina e dello Stato di Israele ammonta oggi a circa 6 milioni e 400.000 abitanti, con una densità molto elevata di 300 residenti per km².

Tale sviluppo demografico è stato caratterizzato da due diversi fattori etnici e naturali: per quanto riguarda la componente ebraica, esso è il prodotto dell'abbondante flusso migratorio; invece per quanto riguarda quella araba esso deriva dall'alto tasso di natalità della popolazione.

L'odierno popolamento deriva quindi per lo più dall'immigrazione ebraica, favorita fin dagli ultimi anni del XIX secolo dal Movimento Sionista⁵. Se la Palestina, prima

⁴ Garribba, Nicola (1983), *Lo Stato di Israele, nascita istituzioni e conflitti dal 1948 a oggi*. Roma: Editori Riuniti, pp. 55-60.

⁵ Movimento politico e culturale di liberazione ebraica sviluppatosi a partire da elementi religiosi e nazionali, nei quali il moderno Stato di Israele individua i propri fondamenti. L'aspirazione al ritorno alla terra di origine e l'affermazione di un diritto nazionale all'autodeterminazione sono infatti esistiti anche prima che questi concetti fossero definiti dalla politica moderna.

della fondazione dello Stato di Israele, avvenuta nel 1948 quando vigeva ancora il Mandato Britannico, poteva contare circa 900.000 abitanti, con i sempre più frequenti flussi migratori vide un notevole aumento.

Una prima rilevante ondata migratoria si verificò già tra il 1878 e il 1890. Gli israeliani che vivevano in tutt'Europa intrapresero all'epoca copiose raccolte di fondi, con l'unico scopo di acquistare dai facoltosi proprietari le terre necessarie al popolo ebraico. Tali acquisti erano regolati da contratti legali e i proprietari originali spesso erano indotti a vendere grazie alle ricche offerte propostegli⁶.

Una seconda ondata migratoria avvenne tra il 1905 e il 1914.

Un primo tipo di insediamento rurale fu importantissimo nel processo di assimilazione degli immigrati: i *moshavei ovdim*, ossia cooperative agricole di piccoli proprietari che si affidavano alla collettività per la gestione della produzione terriera, svolsero un ruolo determinante. I *kibbutzim*⁷ erano invece una sorta di comuni agricole, cioè villaggi collettivistici dove i beni prodotti risultavano di proprietà pubblica. Al loro interno vi era tra gli abitanti un'eguale distribuzione dei guadagni e delle spese, nonché del lavoro⁸.

La terza e la quarta ondata immigratoria avvennero tra il 1919 e il 1929, e tra il 1933 e il 1936. La comunità ebraica che contava allora 75.000 individui, raggiunse in poco tempo i 160.000, non solo immigrati legali che si stabilirono nelle città più grandi quali Gerusalemme e Tel Aviv, ma anche molti immigrati clandestini⁹.

Negli anni successivi, in seguito a una rigida politica anti-immigrazione dei Paesi Arabi e all'avvicinarsi della Seconda Guerra Mondiale, il governo britannico decise di limitare la liberazione al trasferimento degli ebrei verso la Palestina. Ciò nonostante le immigrazioni continuarono, soprattutto in forma illegale.

Il Sionismo sorge alla fine del XIX secolo per opera del giornalista ebreo di educazione liberale Theodor Herzl (1860-1904), con lo scopo di ricondurre gli ebrei nell'antica Terra di Israele e costruirvi una Comunità Nazionale. Il movimento prende il nome dall'altura di Sion, presso Gerusalemme, dove secondo il testo biblico si ergeva il tempio della città, il quale costituisce la meta simbolica del desiderio ebraico di ritorno alla Terra dei Padri.

Dopo la proclamazione dello Stato di Israele avvenuta nel 1948, il Sionismo diventa invece il movimento internazionale di opinione che ne sostiene lo stesso diritto all'esistenza.

⁶ Garribba, Nicola, op. cit., p. 66.

⁷ *Kibbutz* significa gruppo, collettivo. Il suo plurale è *kibbutzim*, mentre i suoi membri si chiamano *kibbutznikim*.

⁸ AA. VV. (1969), op. cit., p. 523.

⁹ Garribba, Nicola, op. cit., pp. 66, 67.

L'immigrazione ebraica venne liberalizzata solo dopo la fondazione dello Stato di Israele e ogni ebreo trasferitosi ottenne automaticamente la cittadinanza, grazie alla Legge del Ritorno sancita nel 1950¹⁰.

Tra il 1948 e i 1969 avvenne la più massiccia ondata migratoria: entrarono in Israele circa 1 milione 300.000 individui. Molti arrivavano dall'Europa, ma anche dall'Asia, dall'Africa settentrionale e da tutti quei paesi arabi entrati in conflitto con il nuovo Stato di Israele. Allo stesso tempo parte della popolazione araba residente nei territori israeliani si rifugiò negli stati vicini, come la Giordania, l'Egitto, il Libano o la Siria.

Qui di seguito è stata riportata una tabella riassuntiva (Tabella 1), ripresa dal libro di Nicola Garribba *“Lo Stato di Israele”*, contenente il quadro complessivo della popolazione ebraica residente in Palestina dalla fine dell'Ottocento agli anni '80 del Novecento. Essa permette di notare come i flussi migratori abbiano notevolmente elevato il numero dei cittadini ebrei in Israele, soprattutto dopo la nascita dello Stato.

Tabella 1

Anno	num. abitanti	Anno	num. abitanti
1882	24.000	1948 (nascita di Israele)	650.000
1895	47.000	1951	1.404.000
1900	50.000	1954	1.526.000
1916-1918	57.000	1961	1.932.000
1922	84.000	1964	2.239.000
1925	122.000	1969	2.507.000
1935	355.000	1974	2.907.000
1940	467.000	1978	3.141.000
1945	564.000	1982	3.370.000

Analizzando gli elementi forniti è possibile notare come la popolazione ebraica in Israele sia aumentata progressivamente, fatta eccezione per una minima riduzione

¹⁰ Ibid., p.68.

verificatasi durante il periodo che corrisponde alla Prima Guerra Mondiale. Mentre a partire dalla nascita dello stato israeliano il numero degli ebrei presenti nel territorio è addirittura quadruplicato.

Viceversa negli ultimi anni del Novecento l'ondata migratoria si è notevolmente ridotta¹¹. Ai giorni nostri si assiste anzi sempre più ad un capovolgimento di tendenza rispetto alle dinamiche appena descritte, ossia ad un'emigrazione da Israele verso l'estero. Un fatto quest'ultimo che può essere valutato tanto grave quanto assurdo, se si pensa ad un Paese nato appositamente, e con enormi difficoltà, per riunire un popolo prima disperso¹².

L'altro elemento da considerare nello studio della popolazione del luogo è l'alto tasso di natalità del gruppo arabo. Più difficile è invece calcolare il numero dei palestinesi che dal 1948 hanno lasciato il paese¹³.

I prossimi dati riportati nella Tabella 2 aiutano a farsi un'idea circa il numero dei palestinesi delle zone occupate e il relativo incremento demografico naturale del loro popolo. Mentre la Tabella 3 indica, secondo i dati raccolti dall'UNRWA (*The United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*)¹⁴, il numero dei palestinesi che sono registrati come profughi e rifugiati di guerra:

Tabella 2

Anno	Tot. popolazione palestinese delle zone occupate	Incremento demografico
1967	966.600	6.300
1975	1.083.600	32.400
1977	1.122.500	35.800
1980	1.150.500	37.000

¹¹ AA. VV. (1969), op. cit., p. 523.

¹² Garribba, Nicola, op. cit., pp. 69–71.

¹³ Ibid., pp. 71–73.

¹⁴ Si tratta della Commissione dell'ONU per l'assistenza ai profughi di guerra.

Tabella 3

Paese	Profughi	Rifugiati nei campi	Rifugiati nei campi d'urgenza
Giordania	682.000	91.000	130.000
Gaza	354.000	200.000	-
Libano	212.000	100.000	-
Siria	198.000	38.000	20.000
totale	1.756.000	510.000	150.000

15

Le statistiche demografiche dei Territori Occupati non lasciano dubbi: è possibile infatti rilevare il progressivo aumento del tasso di natalità della popolazione araba nel corso degli anni. Per quanto riguarda gli ultimi elementi forniti è da sottolineare piuttosto come solo una parte dei palestinesi emigrati nei vicini paesi abbiano lo status internazionale di rifugiati e siano accolti nei campi profughi.

1.3. *La lingua, la scuola e la cultura*

Le due lingue ufficiali del territorio sono l'arabo e l'ebraico. Quella più parlata è sicuramente l'ebraico, soprattutto se si considera una maggior presenza nel territorio dei cittadini ebrei rispetto ai palestinesi. Ma usati sono appunto anche l'arabo, nonché l'inglese¹⁶, ai giorni nostri diffusissimo.

L'arabo viene parlato prevalentemente dai cittadini arabo-palestinesi anche se in passato era noto agli ebrei giunti dai vicini paesi musulmani, in quanto esso costituiva la loro lingua madre. Nei figli degli ebrei immigrati si è potuto assistere al contrario a un fenomeno di rifiuto del modo di parlare originario, fino al suo totale abbandono. Le motivazioni che giustificano questa scelta possono essere identificate

¹⁵ Garribba, Nicola, op. cit., pp. 71, 72.

¹⁶ La maggior parte dei palestinesi ha origini arabo-musulmane, per questo l'arabo costituisce la lingua madre. Mentre l'inglese si è diffuso in seguito alla reggenza di Mandato della Gran Bretagna sulla regione. Garribba, Nicola, op. cit., pp. 71, 72.

nella volontà di tagliare i ponti con il passato e nell'impegno assunto a far rifiorire la lingua ebraica, cioè la lingua sacra dell'ebraismo. Fino ad un secolo fa quest'ultima si presentava infatti come una lingua morta, utilizzata solo durante le pratiche religiose, nella letteratura colta e per la risoluzione di rare pratiche burocratiche. Nessuno allora era in grado di utilizzarla per esprimervi concetti attuali, proprio perché la lingua antica era povera dei vocaboli necessari alla vita odierna. Ovviamente l'ebraico d'oggi è moderno, pratico e funzionale¹⁷. Anzi sotto quest'ottica la rinascita dell'ebraico va vista come uno dei maggiori successi culturali ottenuti per arrivare al pieno conseguimento del principio di autodeterminazione del popolo d'Israele.

L'uomo a cui si deve principalmente la rinascita della lingua ebraica è il russo Eliezer Perlman¹⁸ che, trasferitosi in Palestina con il nome di Ben Yehuda, si cimentò nella preparazione di un vocabolario per la lingua ebraica moderna. Cercò nella sua impresa di realizzare parole nuove partendo principalmente dall'ebraico antico dei testi religiosi. Altre volte si vide obbligato a prendere in prestito termini provenienti da lingue affini, in particolare dalla lingua araba. Ovviamente via via che l'ebraico moderno si è trasformato nella lingua d'uso corrente, ha fatto propri anche altre espressioni e modi d'uso provenienti dall'estero: dall'inglese, dall'italiano, dallo spagnolo e dalle lingue slave.

L'educazione viene considerata uno dei capisaldi per l'organizzazione e il buon funzionamento del territorio israeliano. La scuola pubblica è obbligatoria dai cinque ai sedici anni e si divide in due indirizzi di studi principali: quello ebraico e quello arabo. Le scuole ebraiche costituiscono la maggioranza e impartiscono insegnamenti sia laici che religiosi. Esistono inoltre nel territorio una minoranza di scuole private religiose, riconosciute comunque come valide.

¹⁷ Ibid., pp. 97, 98.

¹⁸ Sostenitore accanito della rinascita della lingua ebraica, egli lanciò la sua campagna ideologica già in Europa, scrivendo un giornale in ebraico dove accompagnava il concetto di resurrezione politica del popolo ebraico con quello di rinascita della sua antica lingua. A tal fine rinunciò ai propri studi in medicina a Parigi e si trasferì in Palestina nel 1881 cambiando il suo nome in Ben Yehuda, cioè figlio di Giuda. Egli si impose di parlare solo ed esclusivamente l'ebraico in ogni occasione, formale e non. Il suo sistema venne adottato da tutti gli immigrati ebrei in Palestina, provocando spesso nella seconda generazione la perdita della conoscenza delle lingue d'origine.

Per quanto concerne gli istituti superiori e pre-universitari, sono questi interamente privati, ma molti studenti, grazie all'impegno e in riferimento alle condizioni economiche familiari, riescono a beneficiare di aiuti statali e di borse di studio¹⁹.

Esistono in Israele anche istituti universitari famosi a livello internazionale: basti pensare all'Università Ebraica di Gerusalemme fondata nel 1925, la quale si concentra in particolare sugli studi umanistici; all'Università di Haifa di studi tecnologici; o all'Istituto Weizmann Rehovot che si occupa di corsi a carattere scientifico, chimico-fisico, matematico ed informatico. Le ricerche scientifiche trovano infatti largo spazio di espressione in Israele, soprattutto se si pensa a quelle correlate alla produzione bellica del paese, per le sue necessità militari; tuttavia sono anche molti altri i campi di indagine sviluppatasi nel corso degli anni, quali l'industria, la medicina e l'ingegneria. Ma è nel campo delle ricerche agricole che il paese ha ottenuto i migliori risultati, riconosciuti anche a livello internazionale. Sono stati infatti studiati nuovi tipi di cereali coltivabili nelle zone aride e progettati nuovi metodi di irrigazione delle terre²⁰.

Molto diffusa è poi l'attività letteraria, che si occupa principalmente di raccontare i rapporti tra gli arabi e gli ebrei. Milioni sono le copie dei libri stampati ogni anno e tradotti anche in più lingue straniere. Fondamentale risulta essere quindi il ruolo della stampa, lo strumento prezioso ai letterati per la diffusione delle loro opere di narrativa e poesia, le quali riflettono l'identità di un intero popolo. I libri una volta stampati vengono acquistati o presi in prestito dai cittadini nelle oltre 750 biblioteche pubbliche²¹.

Oltre la letteratura, appaiono elevati gli interessi per la musica, che viene insegnata già nelle scuole primarie, e per il teatro.

La cinematografia araba è rimasta invece poco conosciuta anche se, negli ultimi anni, una serie di iniziative e i festival del cinema, hanno mostrato a un pubblico, sempre e comunque di nicchia, un numero maggiore di documentari e film provenienti dall'area mediorientale. Tutto ciò è una conseguenza dello sviluppo delle arti visive, quali la fotografia e la video-arte, e della letteratura, che insieme hanno costituito i

¹⁹ Garribba, Nicola, op. cit., pp. 103, 104.

²⁰ Ibid., pp. 108–110.

²¹ Camera d'Afflitto, Isabella (2007), *Cento anni di cultura palestinese*. Roma: Carrocci Editore s.p.a., pp. 19–24.

punti di riferimento per i giovani registi palestinesi e israeliani. Quello del cinema è stato pertanto un percorso direttamente proporzionale alla vivacità culturale del paese²².

Tuttavia anche e soprattutto le arti figurative hanno operato da sempre in tal senso. Esiste una data precisa con la quale si può inaugurare la storia dell'arte mediorientale: il 1906, ossia l'anno di fondazione dell'Accademia di Arti e Mestieri di Betzalel, che aveva l'obiettivo di edificare una nuova società basata sulla cultura visiva. Si tratta questa di una cultura complessa, come la storia della sua Nazione, la quale ha rispettivamente accettato o respinto i modelli orientale e occidentale e ricercato in particolare una propria identità.

Tra circa un centinaio dei musei della regione, 15 sono dedicati all'arte. I più importanti sono il Museo d'Israele a Gerusalemme, che accoglie anche opere dell'arte ebraica e i Musei di Arte Moderna e Contemporanea di Tel Aviv (Fig. 7) e Haifa, i quali collaborano spesso con i musei europei per l'organizzazione di mostre itineranti anche all'estero²³.



Fig. 7 - Il Museo d'Arte di Tel Aviv.

1.4. *L'economia*

La presenza fra la popolazione palestinese e israeliana di tecnici e persone qualificate, nonché i legami mantenuti con i mercati internazionali, hanno favorito il grande accrescimento economico della regione, in particolare a partire dagli anni '60 del Novecento in avanti e nel periodo più attuale.

In un primo momento l'economia del luogo era orientata verso l'agricoltura, sebbene fosse questa moderna e meccanizzata. Nel corso del tempo sono state infatti compiute opere importanti di bonifica dei terreni salubri e di incremento dei metodi

²² De Bonis, Maurizio G., Schweitzer, Ariel, Spagnoletti, Giovanni (2009), *Il cinema israeliano contemporaneo*. Venezia: Marsilio Editore, pp. 9–14.

²³ Chezzi, Federica (2009), *Arte di identità*, in *Art Dossier, mensile numero 257*, direttore Philippe Daverio. Firenze: Giunti Editore, pp. 16, 17.

di irrigazione. I primi successi economici sono stati quelli legati alle già citate e originarie cooperative agricole *moshav* e alle comuni *kibbutzim*, che permisero di formare le iniziali classi dei lavoratori. Addirittura in quegli anni Israele fu l'unico paese a registrare un'inversione di tendenza rispetto all'urbanizzazione.

L'agricoltura costituisce ancor oggi un punto di forza per l'economia del Medioriente, anche considerando l'apporto che fornisce all'industria alimentare. Ma il settore di maggior successo è sicuramente quello dell'esportazione dei prodotti alimentari e frutticoli, specie degli agrumi²⁴.

L'economia israeliana, pur risentendo delle pesanti spese militari, ha maturato nella seconda metà del Novecento un notevole apparato industriale, su imitazione di quello dei territori occidentali. Allo stesso modo lo Stato ha ridotto via via il suo intervento nel settore secondario, permettendo un aumento delle privatizzazioni.

La storia economica dell'area mediorientale può essere pertanto studiata in due grandi momenti, separati da un intervallo di stagnazione. Il primo periodo, durante il quale l'espansione fu favorita dall'imprenditorialità di Stato, ebbe luogo tra il 1948 e il 1970. Il secondo periodo invece, che va dal 1990 a oggi, è caratterizzato dallo sviluppo di un'imprenditorialità privata, inizialmente aiutata dal governo, fino ad arrivare a trasformare la regione intera in un centro guida per l'innovazione globale.

Le radici del primo momento di crescita si fanno risalire fin dalla fine del XIX secolo, quando un primo gruppo di coloni ebrei cercò di fondare una comunità agricola in Palestina.

La fortuna del *kibbutz* in tempi più recenti si è mantenuta grazie alle innovazioni agricole e tecnologiche, messe a punto dalle stesse comunità o nelle Università israeliane, che hanno portato ad una transizione dal lavoro della terra a una realtà industriale d'avanguardia. Ciò che stupisce è come, in Israele e in Palestina, un problema grave quale la carenza d'acqua si sia mutato in una risorsa nel campo dell'agricoltura nel deserto, della desalinizzazione e dell'irrigazione a goccia; e in questo processo proprio i *kibbutzim* si sono trovati in prima linea²⁵.

²⁴ AA. VV. (1969), op. cit., p. 524.

²⁵ Senor, Dan, Saul, Singer (2012), *Laboratorio Israele. Storia del miracolo economico israeliano*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore s.p.a., pp. 114-119.

Per quanto riguarda il settore secondario, il primo imprenditore del luogo può essere considerato l'avvocato polacco immigrato Ben Gurion²⁶. Il suo obiettivo era quello di disseminare la popolazione su tutto il territorio dello Stato Ebraico, per difenderlo da eventuali attacchi nemici. Ma in un simile progetto di insediamento si sarebbero resi necessari proprio le manovre e gli incentivi governativi. Da questa necessità scaturì la piena partecipazione del governo all'attività economica²⁷, con varie iniziative adottate tra il 1950 e il 1960. Nelle prime fasi di sviluppo il territorio offriva varie opportunità di investimento: strade, fabbriche, reti idriche ed elettriche, porti, infrastrutture e soprattutto industrie, da realizzarsi in forma di programmi imprenditoriali nell'ambito governativo. In questa prima fase dunque la presenza di imprenditori privati non era richiesta; questa condizione proseguì anche dopo l'occupazione dei territori più poveri di Cisgiordania, Gaza e delle alture del Golan. Il governo si ritrovò nuovamente alle prese con progetti infrastrutturali, ai quali si aggiunsero quelli per le installazioni militari.

Ma con la *Guerra del Kippur* nel 1973²⁸ tutto il territorio subì ingenti perdite e danni alle costruzioni e alle aziende, le quali cessarono le loro attività. Gli economisti sono soliti definire questo periodo economico, che va dalla metà degli anni Settanta fino alla metà degli anni Ottanta del Novecento, come il "decennio perduto".

Di conseguenza a partire dal 1990, con un piano di risanamento che prevedeva la riduzione drastica del debito pubblico, si iniziò ad assistere a una serie di privatizzazioni e alla nascita di un'economia imprenditoriale privata²⁹.

Si può affermare che l'economia israeliana stia ancora vivendo la sua infanzia e che la presenza nel territorio di giovani imprese consolidate si sia affermata in corrispondenza al grande boom tecnologico-informatico degli ultimi anni. L'industria privata è maturata notevolmente e contribuisce in larga parte alle esportazioni dei prodotti del luogo verso l'estero. I principali partner che collaborano con la Palestina e Israele nello scambio sono gli Stati Uniti e l'Unione Europea. Oltre alle industrie di base nel settore chimico e petrolchimico, sebbene il territorio sia

²⁶ Avvocato ventenne immigrato in Palestina nel 1906. Il suo nome originario era David Gruen, ebraizzato dopo il suo trasferimento in Ben Gurion, traendo spunto dal nome del generale ebraico di epoca romana vissuto intorno al 70 d. C.

²⁷ Senor, Dan, Singer, Saul, op. cit., pp. 110-114.

²⁸ Si vedano le pp. 45, 47 di questo capitolo.

²⁹ Senor, Dan, Singer, Saul, op. cit., pp. 119-126.

povero di risorse minerarie e energetiche e quindi il petrolio grezzo da raffinare venga importato, esistono altri impianti notevoli: quelli tessili, alimentari, metallurgici, automobilistici, nonché quelli specializzati nella produzione di materiale elettrico e nucleare. Inoltre le recenti necessità militari hanno fatto sorgere un'industria bellica di avanzato livello tecnologico.

A sanare la bilancia commerciale delle uscite interviene infine anche l'industria del turismo. L'afflusso turistico della regione è influenzato alla situazione politica dell'area, che ha visto il passaggio da periodi di conflitto a periodi di stabilità. Ciò nonostante continue sono le visite degli ebrei provenienti da tutto il mondo, in particolare a Gerusalemme. Altri siti di interesse turistico sono quelli archeologici-preistorici e biblici, come le città antiche greco-romane o la collina di Sion; quelli religiosi, come la Sinagoga di Cafarnaio o la Chiesa dell'Annunciazione di Nazareth; quelli ambientali e marini, ad esempio il Mar Morto, il deserto del Neghev o le spiagge di 'Eilat sul Mar Rosso. Anche i *kibbutzim* costituiscono un'ambita meta turistica, per la curiosità che suscitano nei visitatori grazie alla loro organizzazione collettiva originale e per il tipo di vita che vi si conduce al loro interno³⁰.

1.5. *La storia e le vicende del conflitto mediorientale*

Nonostante lo Stato di Israele sia di fondazione piuttosto recente, il conflitto arabo-israeliano è costituito da circa cento anni di rivalità e tensioni politiche, iniziate come ambizioni ed espansioni territoriali subito dopo il crollo dell'Impero Ottomano. Lo scontro è stato poi amplificato dal problema della creazione dello Stato di Israele sul territorio appartenente ai palestinesi e considerato dalla maggior parte della popolazione ebraica la propria patria originaria, dando vita nel corso del Novecento alla cosiddetta "questione palestinese".

La cruciale importanza strategica della regione fu consolidata e rafforzata nel 1869 grazie all'apertura del Canale di Suez, tanto da renderla appetibile alle potenze occidentali. Alcuni paesi europei approfittarono della fragilità dell'allora Impero Ottomano e della loro vittoria alla Prima Guerra Mondiale per colonizzare e sfruttare l'intera area mediorientale, imponendovi un'occupazione anche a carattere militare.

³⁰ AA. VV. (1969), op. cit., p. 524.

La Palestina subì pertanto l'occupazione britannica regolata dal Mandato della Società delle Nazioni.

I popoli che abitavano questa zona erano prevalentemente arabi, ma dal XX secolo, prima dall'Impero Ottomano, poi dalla Gran Bretagna e infine soprattutto dopo il Secondo Conflitto Mondiale e la tragedia dell'Olocausto, fu concesso l'insediamento dei profughi ebrei, che consideravano la Palestina la loro terra natia³¹.

Inoltre era già sorto il Sionismo³² che prevedeva un piano per porre fine alla diaspora ebraica, cioè la dispersione del popolo ebraico nel mondo a seguito di innumerevoli persecuzioni, e per rifondare una Patria nella Terra Promessa, così come dichiarato dalla Bibbia. Inizialmente come possibili nazioni erano state prese in considerazione alcune zone spopolate come la pampa argentina o il Kenya, le quali però non corrispondevano ai luoghi santi della religione ebraica. La scelta della Palestina come Terra Promessa iniziò ad essere giustificata invece dall'interpretazione del motto del Movimento Sionista “una terra senza popolo per un popolo senza terra”, dunque dall'assenza di una “popolazione vera e propria” in Palestina all'arrivo dei primi coloni ebrei, in quanto presumibilmente durante il dominio ottomano le genti del luogo non avevano dimostrato alcuna aspirazione nazionalistica³³.

Il primo Congresso Sionista ebbe luogo a Basilea nel 1897, quando furono gettate le basi teoriche della creazione di uno Stato Ebraico, appoggiate dall'Inghilterra, la quale aveva riconosciuto il potenziale di questo territorio, e anche grazie alla disponibilità economica di molti ebrei, i quali nel corso del tempo si erano specializzati in attività economiche, finanziarie e commerciali e che quindi avevano iniziato il loro trasferimento. Di rimando la popolazione araba, sentendosi minacciata da questo flusso immigratorio giudicato come una vera invasione straniera, diede vita a movimenti nazionalistici e nuove istituzioni rappresentative. Tale situazione perdurò, alternando a fasi di tensione momenti più sereni, fino allo scoppio del Primo Conflitto Mondiale e alla caduta dell'Impero Ottomano³⁴.

³¹ AA. VV. (2003), op. cit., pp. 518, 519.

³² Si veda la nota 5 di questo capitolo, pp. 29, 30.

³³ Kamel, Lorenzo (2008), *Israele-Palestina. Due storie, una speranza. La nuova storiografia israeliana allo specchio*. Editori Riuniti, University Press, GEI Gruppo Editoriale Italiano s.r.l., pp. 29–143.

³⁴ Donini, Piergiovanni (2003), *Il mondo islamico. Breve storia dal Cinquecento a oggi*. GLF Edizioni Laterza, pp. 200-230.

Con il coinvolgimento nella guerra la situazione degradò ulteriormente tanto da spingere molti ebrei ad abbandonare la Terra Promessa per luoghi più sicuri e liberi come gli Stati Uniti. Al termine del conflitto mondiale i possedimenti imperiali vennero spartiti tra Francia e Inghilterra, secondo l'Accordo Sykes-Picot del 1916. Per la Palestina esso prevedeva:

[...] there shall be established an international administration, the form of which is to be decided upon after consultation with Russia and subsequently in consultation with the other allies [...].

*[...] l'istituzione di un'amministrazione internazionale la cui forma dovrà essere decisa dopo essersi consultati con la Russia ed in seguito con gli altri alleati [...]*³⁵.

Nel 1917 il Ministro degli esteri inglese Arthur Balfour pubblicò la *Dichiarazione Balfour*, riconoscendo agli ebrei emigrati la possibilità di formare un focolare nazionale (*a National Home*) in Palestina. Il termine focolare nazionale però venne interpretato ambigualmente fin dagli inizi: se per gli ebrei fu il permesso vero e proprio per la costituzione di un loro Stato, in realtà la parola “nazione” non veniva mai enunciata. Inoltre la dichiarazione ribadiva il riconoscimento dei diritti delle comunità preesistenti.

Nel 1920, con gli *Accordi di San Remo*, la Società delle Nazioni concesse il Mandato di Governo per la regione Palestina alla Gran Bretagna, con lo scopo di educare i popoli locali alla democrazia. La Società delle Nazioni volle poi avvalersi di un'istituzione in grado di controllare l'immigrazione e facilitare l'ottenimento della cittadinanza palestinese per gli ebrei: il già citato Movimento Sionista. Nel 1922 la Gran Bretagna cedette i territori a est del fiume Giordano, i quali diventarono la Transgiordania, con una maggioranza di popolazione arabo-musulmana; la zona ovest del fiume venne invece gestita esclusivamente dalla potenza britannica, un passo questo considerato inaugurale per la fondazione dello Stato Ebraico. Anche se l'Inghilterra aveva controllato militarmente la Palestina fino al 1917, effettivamente

³⁵ Estratto dell'Accordo Sykes-Picot, in: Garribba, Nicola, op. cit., pp. 30–37.

il Mandato entrò in vigore solo nel 1923, con le proteste sempre più accese della popolazione araba contro gli stranieri³⁶.

Durante il Mandato Britannico l'immigrazione aumentò notevolmente e il malcontento degli arabi sfociò spesso in scontri con i coloni ebrei e con l'esercito.

Solo nel 1936, dopo uno sciopero del Governo arabo che chiedeva la fine del Mandato, la Gran Bretagna impose un limite all'immigrazione ebraica, in vista di una rinuncia al controllo sulla regione entro il 1949, dopo aver fondato un unico Stato di etnia mista. Iniziarono dunque in questo momento le immigrazioni clandestine, anche a causa della nascente persecuzione nazista. Contemporaneamente si formarono i primi movimenti terroristici di estrema lotta, sia palestinesi che sionisti. Proprio per questo la Gran Bretagna si pentì di aver appoggiato fino ad allora il Movimento Sionista e cominciò a negarvi il consenso. Durante la Seconda Guerra Mondiale la situazione di opposizione tra le due fazioni non cessò: gli ebrei si schierarono infatti con le Forze Alleate, mentre gli arabi appoggiarono la Germania, nella speranza che la vittoria gli aiutasse a scacciare il governo britannico³⁷.

Nel 1947 la Gran Bretagna, provata dalla difficile condizione del dopoguerra, decise di rimettere all'ONU la ricerca di una soluzione alla "questione palestinese", la quale propose di dividere la Palestina in due Stati, mantenendo l'amministrazione fiduciaria a Gerusalemme. Gli ebrei accettarono, mentre gli arabi si ribellarono provocando agitazioni e tumulti. Durante il mese di maggio dello stesso anno fu fondato l'UNSCOP³⁸, *United Nations Special Committee on Palestine*, un organo che provò a studiare una soluzione per accontentare entrambe le parti, giungendo però alla conclusione che era impossibile appoggiare le condizioni di solo una delle due fazioni. Alcune Nazioni dell'UNSCOP votarono infatti per la divisione del territorio palestinese, altre invece per la formazione di un unico Stato federale:

[...] but the Committee also realized that the crux of the Palestine problem is to be found in the fact that two sizeable groups, an Arab population of over 1.200.000 and a Jewish population of over 600.000,

³⁶ Kamel, Lorenzo, op. cit., pp. 41–53.

³⁷ Garribba, Nicola, op. cit., pp. 39, 40.

³⁸ L'UNSCOP è un organo dell'ONU comprendente undici Nazioni: Canada, Olanda, Svezia, Perù, Australia, Guatemala, Cecoslovacchia, India, Iran, Uruguay, Jugoslavia. Vi sono escluse le Nazioni maggiori, per permettere all'UNSCOP di agire con maggiore neutralità.

with intense nationalist aspirations, are diffused throughout a country that is arid, limited in area, and poor in all essential resources. It was relatively to conclude, therefore, that since both groups steadfastly maintain their claims, it is manifestly impossible, in the circumstances, to satisfy fully the claims of both groups, while it is indefensible to accept the full claims of one at the expense of the other [...].

*[...] ma la Commissione sulla Palestina ha anche realizzato che il punto cruciale nella questione palestinese deve essere individuato nel fatto che due considerevoli gruppi, una popolazione araba di oltre 1.200.000 abitanti e una popolazione ebraica di oltre 600.000 abitanti con una grande aspirazione nazionalistica, sono sparsi in un territorio arido, limitato e povero di tutte le risorse essenziali. Si può pertanto concludere che finché entrambe i gruppi manterranno costanti le loro richieste è impossibile in queste circostanze soddisfare entrambe i gruppi, mentre è indifendibile una scelta che accetti la totalità delle richieste di un gruppo a spese dell'altro [...]*³⁹.

La “Risoluzione numero 181” definitiva dell’ONU alla “questione palestinese” fu presa il 25 novembre del 1947 e prevedeva la spartizione del territorio in uno stato palestinese, uno ebraico corrispondente alle zone più popolate da coloni ebrei e ad altre disabitate, in previsione di una futura e massiccia immigrazione, e una terza zona neutrale comprendente Gerusalemme. Le reazioni a tale “Risoluzione” furono varie, soprattutto violente e fecero piombare il paese nel caos: i combattenti sionisti iniziarono a conquistare la maggior parte del territorio per il loro Stato, mettendo in fuga i residenti arabi; al contrario le forze arabe provarono a conquistare i luoghi assegnati agli ebrei, espellendoli e bloccando sul nascere altre immigrazioni.

La stessa Gran Bretagna rifiutò la “Risoluzione”, annunciando il termine del proprio Mandato per il mese di maggio del 1948. Contemporaneamente David Ben Gurion (Fig. 8), il capo del Governo Sionista, proclamò l’indipendenza dello Stato di Israele,

³⁹ Estratto da *Recommandations to the General Assembly of the United Nations Special Committee on Palestine, A/364, 3 September 1947, Relazione UNISCOM*, in: Kamel, Lorenzo, op. cit., pp. 329, 330.



Fig. 8 - *David Ben Gurion, il Primo Ministro alla nascita di Israele.*

causando i primi trasferimenti di arabi palestinesi verso le nazioni limitrofe, incrementati poi dalla sconfitta subita durante il I conflitto arabo-israeliano (1948-1949) e scatenato subito dopo la dichiarazione di indipendenza israeliana da Transgiordania, Egitto, Siria, Libano e Iraq⁴⁰.

La comparsa di due distinti Stati in Palestina, così come avrebbe voluto l'ONU nel 1947, non ebbe mai luogo. Infatti la lega costituita dai paesi arabi, che non avevano accettato i dettami della "Risoluzione numero 181", incitò la Guerra

di Liberazione contro Israele. Ma negli ultimi anni gli israeliani si erano organizzati militarmente dimostrando la loro capacità bellica. Resisterono infatti agli eserciti arabi e anzi contrattaccarono occupando militarmente gran parte dei territori palestinesi. Si arrivò ad un unico Stato Israeliano impegnato a controllare con il proprio esercito tutta la regione, mentre si assisteva alla fuga di buona parte della popolazione araba dalle proprie case, per rifugiarsi nei campi profughi dei paesi confinanti, malamente organizzati.

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta si aprì una nuova fase ostile: una II guerra iniziata nel 1956, quando l'allora presidente dell'Egitto Giamal Abdel Nasser, conosciuto in Occidente come Nasser, decise di nazionalizzare la Compagnia del Canale di Suez, provocando l'intervento di Francia e Gran Bretagna che vedevano in questo modo sfumare i propri interessi economici. Israele invece intervenne in seguito all'impedimento impostogli di navigare il canale. Se le nazioni europee rinunciarono presto al conflitto per paura del coinvolgimento di ulteriori potenze, quali gli Stati Uniti e la Russia, al contrario l'esercito israeliano più preparato sbaragliò il nemico conquistando anche il Sinai, che solo in seguito fu restituito all'Egitto per intermediazione dell'ONU⁴¹.

Una serie di continue tensioni lungo i confini tra Egitto e Israele costituirono, a partire dal 1962, la base per una nuova guerra. Nel maggio del 1967 poi, su richiesta

⁴⁰ Karsh, Efraim (2010), *La guerra di Palestina e la nascita di Israele*. RBA Italia s.r.l., pp. 29-33.

⁴¹ Garribba, Nicola, op. cit., pp. 45, 46.

egiziana, venne chiusa la navigazione alle navi israeliane attraverso il Golfo di 'Aqaba. Questa azione fu il giusto pretesto per Israele per un nuovo assalto.

Il 5 giugno 1967 le forze israeliane avviarono infatti la III Guerra arabo-israeliana, conosciuta anche come *Guerra dei Sei Giorni*, distruggendo con un attacco aereo le forze corazzate e di terra, nonché l'intera aviazione di Egitto, Siria e Giordania. In questa brevissima campagna militare gli eserciti arabi abbandonarono all'avversario la penisola del Sinai, la striscia di Gaza, la Cisgiordania e la parte orientale di Gerusalemme, mentre i siriani si ritirarono dalle colline del Golan. Risultati della guerra furono quindi l'annessione allo Stato Israeliano dei territori conquistati, che si trasformarono nei famosi Territori Occupati, e la scelta di Gerusalemme come capitale. Gli israeliani credevano già in una definitiva annessione dei Territori palestinesi Occupati, tanto da istituirvi numerose colonie agricole con la funzione di presidiare tutta l'area, inducendo spesso gli arabi a trovare rifugio altrove.

L'ONU intervenne con la "Risoluzione numero 242", progettando il ritiro dai Territori Occupati in cambio del riconoscimento dello Stato ebraico dai vicini stati arabi, ossia una politica di pace in cambio di territori, il fulcro d'ora in avanti per la gestione della "questione palestinese". Tale politica non si prospettava però attuabile, sia perché gli israeliani rifiutavano qualsiasi dialogo con la parte araba, sia perché si fece più forte il peso politico dell'OLP, l'Organizzazione per la Liberazione della Palestina sorta già nel 1964 e che aveva le proprie basi in Libano. Essa divenne l'unica rappresentante internazionale del popolo palestinese, presieduta inizialmente per un breve periodo da Ahmad al Shugavri, e in seguito guidata dal leader arabo Yasser Arafat. L'OLP stabilì che il suo obiettivo immediato era la costituzione di uno stato palestinese nei Territori Occupati, attraverso continue incursioni. Il clima nella regione mediorientale non cessò quindi di peggiorare a causa della ripresa del terrorismo palestinese e dei raid aerei israeliani di rimando⁴².

Con l'arenarsi di ogni iniziativa diplomatica si ebbe una nuova crisi che condusse nel 1973 alla IV Guerra arabo-israeliana, detta anche *Guerra del Kippur*⁴³, dal nome di una festività religiosa ebraica. In quest'occasione l'iniziativa fu presa da Egitto e

⁴² Sokolowicz, Joaquin (1989), *Israeliani e palestinesi. Radici, fatti, prospettive del conflitto mediorientale*. Garzanti Editore s.p.a., pp. 19-26.

⁴³ Lo *Yom Kippur*, ossia il Giorno dell'Espiazione, è l'annuale ricorrenza di preghiera e digiuno per i fedeli di religione ebraica, giornata questa in cui ogni attività lavorativa viene cessata.

Siria i quali attaccarono a sorpresa Israele, rubandogli il controllo sul Canale di Suez. L'esercito israeliano riuscì a respingere l'attacco solo dopo giorni di dura lotta e grazie anche all'aiuto dell'ONU.

In seguito al riconoscimento da parte dell'Egitto, e successivamente dalla Giordania, dello Stato di Israele si diede avvio a una nuova fase politica, più incline al dialogo piuttosto che al confronto armato: Israele riconsegnò una piccola parte dei territori strappati, ma continuò a rifiutarsi di considerare l'OLP un valido interlocutore politico. Nel novembre del 1977 l'allora presidente egiziano Anwar al-Sadat visitò Gerusalemme, avviando così un primo processo di pace con lo Stato Ebraico.

Ancora nel 1978 l'esercito israeliano invase il sud del Libano, inducendo l'ONU a creare una zona intermediaria sotto la propria amministrazione tra i due paesi.

Nel 1979, dopo lunghe trattative, Israele ed Egitto sottoscrissero un trattato di pace, il primo firmato con uno stato arabo.

Nel 1982 venne avviata l'operazione *Pace in Galilea*, con lo scopo di distruggere definitivamente tutte le basi dell'OLP. Israele invase pertanto il Libano fino a Beirut, costringendo i palestinesi a spostare il loro quartier generale in Tunisia. Per molto tempo l'OLP aveva rifiutato la "Risoluzione numero 242" delle Nazioni Unite che prevedeva un ritorno ai confini precedenti la *Guerra dei Sei Giorni*, legittimando dunque le conquiste israeliane del 1948 e del 1949. Questa dura posizione si ammorbidì solo nel 1988, accettando la "Risoluzione" e quindi indirettamente l'esistenza dello Stato di Israele, ma proclamando allo stesso tempo la nascita dello Stato Indipendente di Palestina, dai confini indefiniti e del quale Arafat venne nominato presidente. Una svolta importante era stata data infatti già nel 1987 con lo scoppio dell'*Intifada*⁴⁴, la sollevazione spontanea degli abitanti palestinesi nei Territori Occupati. Contemporaneamente l'ONU aveva formato una commissione di indagine nei confronti di Israele, accusandolo di aver violato i diritti umani degli arabi fin dal momento in cui gli aveva costretti ad abbandonare la propria terra⁴⁵.

Gli anni successivi videro un alternarsi di incontri arabo-israeliani con le conseguenti speranze e delusioni, fino al primo concreto passo con la partecipazione di ambo le

⁴⁴ In arabo *Intifada* significa rivolta, sollevazione. Movimento spontaneo di giovani arabo-palestinesi che si battono contro la presenza di soldati e coloni israeliani con lanci di pietre e varie forme di disobbedienza civile.

⁴⁵ Sokolowicz, Joaquin, op. cit., pp. 27-35.

parti alla Conferenza per la Pace in Medioriente, tenutasi a Madrid nel 1991. Seguirono lunghi negoziati fino ad arrivare all'*Accordo di Oslo*, in cui venne stipulata la *Dichiarazione di principio sulle disposizioni interinali di autonomia per i Territori Occupati* che prevedeva l'entrata in vigore dell'Autonomia Palestinese.

Nel 1993 al vertice per la pace di Washington si assistette alla storica svolta data dal riconoscimento reciproco tra Israele e l'OLP, finalmente identificata come unica rappresentante del popolo palestinese.

Qui di seguito viene proposto il contenuto delle due lettere che servirono all'accordo ufficiale di riconoscimento:

Dal Signor Yasser Arafat, presidente dell'Organizzazione per la Liberazione della Palestina, al Signor Yitzhak Rabin.

Signor primo ministro, la firma della Dichiarazione di Principi segna una nuova era nella storia del Medioriente. Con fermo convincimento voglio confermare i seguenti impegni dell'OLP: l'OLP riconosce il diritto dello Stato di Israele ad esistere in pace e sicurezza. L'OLP accetta le "Risoluzioni 242 e 338" del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite. L'OLP si impegna nel processo di pace in Medioriente ed alla soluzione pacifica del conflitto tra le due parti e dichiara che tutti i problemi esistenti, relativi ad uno status permanente, saranno risolti attraverso negoziati. L'OLP ritiene che la firma della Dichiarazione costituisca un evento storico che inaugura una nuova epoca di coesistenza pacifica [...]. Di conseguenza, l'OLP rinuncia all'uso del terrorismo e ad altri atti di violenza [...]. L'OLP afferma che quegli articoli della Carta costitutiva palestinese che negano il diritto di Israele ad esistere sono adesso non operanti e non più validi [...]

Sinceramente,

Yasser Arafat

Presidente, Organizzazione per la Liberazione della Palestina

Dal Signor Rabin al Signor Arafat.

Signor presidente, in risposta alla sua lettera del 9 settembre 1993 desidero confermarLe che alla luce degli impegni dell'OLP contenuti nella sua lettera il governo di Israele ha deciso di riconoscere l'OLP come sola rappresentante del popolo palestinese e di iniziare i negoziati con l'OPL nell'ambito del processo di pace in Medioriente.

Yitzhak Rabin

Primo Ministro d'Israele⁴⁶

Tuttavia il processo di pace fu fin dall'inizio contestato dalle frange più estremiste di ambo le parti, tant'è che gli scontri ben presto ripresero e si fecero più violenti con anche una serie di attentati, i quali culminarono con l'assassinio del Premier israeliano Rabin, avvenuto nel 1995⁴⁷.

Nel 1996 Arafat fu eletto presidente dell'Autorità Nazionale Palestinese, ma le elezioni furono boicottate dagli estremisti islamici di *Hamas*⁴⁸ (*Fronte Democratico e Popolare per la Liberazione della Palestina*). Nello stesso anno furono avviati altri negoziati sullo statuto definitivo di autonomia dei territori palestinesi e sulla questione dei rifugiati di guerra. Ma questi ultimi procedettero con estrema difficoltà, rimanendo anche sospesi per lunghi periodi di tempo.

Nel 2001 e 2002 un'ondata di attentati suicidi da parte di *Hamas* colpì Israele, che reagì con rappresaglie lungo tutti i Territori Occupati e in Cisgiordania, confinando il leader palestinese Arafat nel suo quartier generale di Ramallah, ma provocando di rimando lo scoppio della *Seconda Intifada*, denominata *Intifada al-Aqsa*.

Nel frattempo riprendevano i tentativi internazionali di soluzione della questione mediorientale; veniva dunque presentato un nuovo piano di pace denominato *Road Map* ed elaborato da Stati Uniti, Unione Europea, Russia e ONU.

Nella primavera del 2004 morì Arafat e venne eletto come suo successore Mahmud Abbas (Abu Mazen). Nel 2005 fu reso possibile un primo incontro tra quest'ultimo e

⁴⁶ Kamel, Lorenzo, op. cit., pp. 260–262.

⁴⁷ Ibid., pp. 253–257.

⁴⁸ Significa ardore, scossa. Il termine costituisce anche l'acronimo del Movimento di Resistenza islamica nato a Gaza nel 1987, il quale aspira alla formazione di uno stato islamico sull'intero territorio della Palestina storica, con l'impiego di tecniche di lotta terroristica. Karsh, Efraik, op. cit., 91.

il nuovo Primo Ministro israeliano, Ariel Sharon, i quali approvarono la *Road Map* provvedendo allo sgombero della Striscia di Gaza, consegnata all'Autorità Nazionale palestinese e vigilata dalla polizia della Comunità Europea.

Nel 2007 il presidente americano George W. Bush convocò una conferenza internazionale a sostegno della creazione di due stati nei territori del conflitto mediorientale. Al termine ne scaturì una dichiarazione congiunta di Israele e dell'OLP, i quali concordavano sulla decisione di compiere ogni sforzo per raggiungere un accordo entro il 2008⁴⁹.

Ma nel 2013 e ancora attualmente Israele prosegue con la propria politica di insediamento, provocando non poche tensioni con la popolazione araba.

⁴⁹ AA. VV. (1969), op. cit., p. 526.

CAPITOLO 2

L'artista israeliana Sigalit Landau e le sue opere

2.1. *Premessa*

Fin dalle prime opere, contraddistinte da un forte senso di denuncia e da un'estrema fatica nel concepimento e nella realizzazione, Sigalit Landau intende portare l'attenzione dell'osservatore sulle peculiarità e sui drammi di Israele.

Appena dopo la fine degli studi l'artista inizia infatti a creare installazioni⁵⁰ che hanno come tema dominante la complessità della realtà che la circonda. Per raggiungere i suoi intenti usa tecniche e media diversi, combinandoli spesso insieme: dal riutilizzo di oggetti trovati e non creati, seguendo la più classica tradizione di Marcel Duchamp attraverso i *ready-made*⁵¹, alla produzione di sculture di ambienti, fino alla proiezione di video e all'organizzazione di performances⁵² di cui lei stessa è la protagonista. Tutti i lavori di Sigalit Landau - un'immagine, un piano, un oggetto trasformato - sono sufficienti a veicolare significati specifici e a fissare metafore che risuonano nei nostri pensieri.

Un filo ricoperto di cristalli di sale, un fil di ferro spinato fatto girare sul ventre di una donna, o ancora il seno riprodotto in scultura e nei video, sono solo gli esempi di elementi chiave di alcune delle opere che verranno qui di seguito descritte, le quali racchiudono una simbologia e una forza universali.

⁵⁰ Per installazione si intende un genere di arte visiva sviluppatosi nella forma attuale a partire dagli anni '70 del Novecento. Si tratta di un'opera d'arte tridimensionale che comprende media, oggetti e forme espressive di qualsiasi tipo, installati in un determinato ambiente. Una delle caratteristiche principali per definire un'opera d'arte installativa è il fatto che essa abbia come soggetto principale il fruitore. Tutto deve essere costruito per modificare o comunque sollecitare la percezione dello spettatore che diviene parte integrante del lavoro: senza il fruitore, l'opera d'arte installativa non esiste. Altrettanto essenziale è l'ambiente nel quale l'opera è integrata; si possono concepire installazioni smontabili per renderne possibile la sistemazione in una sede non precisata.

⁵¹ Oggetti comuni recuperati dalla quotidianità, il cui status viene elevato per volere dell'artista che li trasforma in opere d'arte.

⁵² Voce inglese a sua volta derivante dal francese *performer*, cioè compiere. Nello specifico, forma di espressione artistica basata spesso sull'improvvisazione, sul coinvolgimento del pubblico e sull'utilizzo di tecniche ed effetti scenici particolari quali luci, allestimenti e suoni.

Sono oggetti che agiscono da chiarificatori per lo spirito e indirizzano le nostre coscienze, sollevando questioni essenziali e morali. Sono tutte opere che hanno dunque sull'osservatore un impatto elevato, premeditato dalle azioni dell'artista.

2.2. *La vita*



Fig. 9 - *Ritratto di Sigalit Landau del
Fotografo Eldad Karin.*

Sigalit Landau (Fig. 9) è un'artista israeliana contemporanea che si occupa in particolare di: sculture, installazioni, video-arte e performances.

Nasce, maggiore di tre fratelli, a Gerusalemme, in Israele, nel 1969 dalla madre Maya Sonntag (nata nel 1942 a Londra, da rifugiati ebrei provenienti da Vienna) e dal padre Simcha Landau (nato nel 1940 a Bokuvina, una città dell'attuale Romania). Da bambina vive per un breve periodo, tra il 1974 e il 1975, a Philadelphia e in seguito, tra il 1978 e il 1979, a Londra. Il trascorrere l'infanzia in Paesi diversi

le permette di essere bilingue, influenzandone la formazione e la futura arte. Essa stessa si definisce a tal proposito una personalità "multi-culturale".

Trascorre l'adolescenza presso una collina al di sopra del deserto della Giudea, affacciata sulla Giordania e sulla parte nord del Mar Morto. Molti dei suoi lavori esplorano proprio questo paesaggio nativo israeliano, in modo performativo e sperimentando la tecnica video. In particolare il Mar Morto è il luogo simbolico e fondamentale nella maggior parte della sua produzione.

Frequenta il Liceo e l'Accademia Rubin, studiando come principale materia la danza, in cui tra l'altro si laurea. In seguito è costretta ad arruolarsi nell'esercito. Dopo l'esperienza militare frequenta la Scuola di Belle Arti a Gerusalemme, presso l'Accademia Bezalel di Arte e Design. Nel 1993 accetta la possibilità di trascorrere un anno come studentessa di scambio alla Cooper Union School of Art and Design di New York. Successivamente al conseguimento del diploma, nel 1994, trascorre

alcuni anni a Londra. Rientra poi definitivamente in Israele, dove tuttora vive e lavora presso la città di Tel Aviv.

Già dalla fine del 1990, Sigalit Landau inizia a creare video-arte, in lavori significativi e prime produzioni che la rendono nota. L'esperienza visiva, caratterizzata dal continuo movimento del ciclo di proiezione, si integra perfettamente con la sua formazione, in particolare con i suoi studi di danza e quindi del movimento nello spazio. A partire dal 1994 inizia ad esporre le proprie opere in diverse mostre collettive e personali: pezzi variegati come sculture, installazioni e performances dai temi ripetitivi e spesso legati alle questioni politiche che la circondano. Il decadimento, il dolore auto-inflitto, la morte, il consumismo e la questione delle frontiere sono solo alcuni dei molti contenuti da lei trattati.

L'intensità e la attualità dei suoi lavori la conducono presto ad un riconoscimento a livello globale; Sigalit Landau propone complessivamente sedici mostre in Israele, ventidue negli Stati Uniti, venticinque in Germania e undici in Francia. Tra le numerose esposizioni vale la pena di ricordare le più importanti. La primissima collettiva dal titolo *Tranzit* (1994), un progetto artistico che permette ai giovani di usufruire di un luogo espositivo innovativo e particolare, ossia la nuova stazione centrale degli autobus di Tel Aviv. L'artista si occupa in questo caso della facciata del quinto piano della stazione, uno spazio di rifugio per coloro che non hanno fissa dimora, adornandola con una serie di porte graffiate e forate da unghie di metallo ed ella stessa vive, per un breve periodo di tempo, in questa sorta di nascondiglio trovato. A *Tranzit* segue *Export Surplus* (1994) per la galleria Bograshov, una performance di strada insieme ad un gruppo di attori marginali, i quali interrompono lo scorrere dell'acqua di fronte alla spiaggia Bograshov: entrambe queste due esposizioni giovanili, fanno parte di *Artfocus I, Biennale Internazionale di Arte Contemporanea* di Tel Aviv del 1994. Tutte e due trattano del nomadismo e del significato del luogo in cui sono state organizzate, il quale deve essere decifrato attraverso una corretta lettura artistica.

Poco tempo dopo Sigalit Landau viaggia verso Rotterdam, al fine di presentare l'esposizione *VoorWerk 5, Witte de With* (1996). Quale posto migliore, se non la più grande città portuale europea, per vedere con i propri occhi e toccare con mano la logica e il sistema del trasporto navale dei container. Essi verranno poi utilizzati

dall'artista l'anno successivo in una mostra dal titolo *Resident Alien I* al museo d'Herzliya, poi a Documenta X di Kassel in Germania (1997) e presso il padiglione israeliano alla 47ma Biennale Internazionale di Arte Contemporanea di Venezia (1997), in collaborazione con Miriam Cabessa e Yossi Breger. L'artista deforma in questo caso il suolo metallico di un container, utilizzando un martello e il calore di una fiamma ossidrica, fino a farlo assomigliare al tipico paesaggio desertico della Giudea.

Tra il 1998 e il 1999 viene invitata a Berlino e poi a Londra per esporre le proprie opere in alcune gallerie quali: la galleria berlinese Hoffman e la galleria inglese Chisenhale. Per queste occasioni la Landau trasforma una betoniera in scatola della musica, con la ferma intenzione di viverci in maniera permanente e di viaggiare con essa attraverso le strade europee, in una performance continua.

A New York nel maggio del 2001 trasforma lo spazio *Thread Waxing Space/Spazio di Cera Filata* in una macchina gigantesca per lo zucchero filato, facendo passare le fibre dolci di zucchero intorno a sé stessa e al pubblico, il tutto accompagnato da un sottofondo musicale arabo.

Di ritorno in Israele, durante l'epoca della *Seconda Intifada*, affitta per la prima volta uno studio a Tel Aviv, trasformatasi ormai in una città moderna del XXI secolo e collabora anche alla stesura di alcune pagine del giornale "Haaretz".

Dopo la morte della madre, nel 2005 crea in suo ricordo *The Endless Solution/La Soluzione Infinita*, al padiglione Helena Rubinstein per il Museo d'Arte di Tel Aviv.

In *The Dining Hall/La Sala da Pranzo* (2007) al KunstWerke Institute for Contemporary Art di Berlino l'artista realizza una serie di installazioni che trattano i temi dell'alimentazione, della fame e del sostentamento privato e pubblico. Esse culminano in una scultura pubblica raffigurante un kebab monumentale, dedicato ai venditori di kebab delle vie della Germania.

Nel 2008 viaggia ancora a Parigi e a New York, dove allestisce rispettivamente le mostre *Salt Sails + Sugar Knots/Vele di Sale + Nodi di Zucchero* e *Projects 87/Progetti 87*.

Nel 2011, di ritorno a Venezia, riveste il padiglione israeliano alla 54ma Biennale Internazionale di Arte Contemporanea. Il suo progetto dal titolo *One Man's Floor is another Man's Feeling/Il Piano di un Uomo è il Sentimento di un altro Uomo* è il

risultato di alcune installazioni all'interno del padiglione e nel cortile. L'acqua, il sale e la terra sono gli elementi di cui l'artista qui dispone per creare il suo gioco di metafore.

Alla fine del 2012 si trova nuovamente in Israele a Be'er Sheva, invitata dalla curatrice del Museo d'Arte del Neghev. Vi espone *Shelter/Riparo*, un calco in bronzo mostrato già in precedenza sia Berlino che a Parigi, il quale riproduce le parti esterne e interne visibili (la cucina, il soggiorno e una camera) e la scala interna sotterranea di un vecchio rifugio antiaereo situato a sud di Tel Aviv.

Sigalit Landau si propone di utilizzare in tutte le sue opere materiali vissuti e nuovi, per costruire legami - dei "ponti" per usare l'espressione della stessa artista - tra il passato e il futuro, tra l'Est e l'Ovest, tra il privato e il collettivo, in una ricerca continua che ha lo scopo di trasformare oggetti senza senso in oggetti reali, i quali influenzano e modificano la visione di un futuro ancora incerto.

Oltre alle tante mostre allestite in patria e all'estero nel corso della propria carriera, numerosi sono anche i riconoscimenti pubblici, i premi prestigiosi e le borse di studio ottenuti dall'artista. Qui si riporta un breve elenco dei principali: il Premio Mary Fisher nel 1994 dell'Accademia Bezalel di Arte e Design di Gerusalemme; la Borsa di Studio dell'Hoffmann Collection di Berlino nel 1998; il Premio al concorso britannico indetto da Artangel e dal Quotidiano Times nel 2000; il Premio come Giovane Artista da parte del Ministero Israeliano della Scienza, della Cultura e dello Sport nel 2001; lo IASPIS, The Artists Studio Program di Stoccolma nel 2003; il Premio Arte Israeliana e il Premio come Giovane Artista Israeliana, entrambi ricevuti nel 2004 rispettivamente dal Museo d'Arte di Tel Aviv e dall'Israel Museum di Gerusalemme; infine il Premio Scultura 2012 della Dan Sandel e Sandel's Family Foundation, presso il Museo d'Arte di Tel Aviv⁵³.

⁵³ Per la stesura di questa breve biografia sono state utili le informazioni rilasciate dalla stessa Sigalit Landau in un'intervista avvenuta nel 2011, durante la 54ma Biennale Internazionale di Arte Contemporanea di Venezia, e riportata nelle pagine 196 e 197 del catalogo del padiglione israeliano.

2.3. *I progetti e le performances*

The Ram in the Ticket (Lo Sperone nel Boschetto), 2013.

La recentissima mostra curata da Reiko Setsuda svoltasi a Tokyo, presso la Foundation d'Entreprise Hermes, offre due progetti distinti di Sigalit Landau.

Il primo progetto (Fig. 10) conduce l'osservatore nel pieno della vita agricola israeliana, mostrando da vicino l'attività tipica di raccolta delle olive. Quattro video proiettati sulle pareti della galleria propongono, da quattro diverse angolature, la



Fig. 10 - *Out in the Ticket (Fuori dal Boschetto), 2013.*

macchina agricola utilizzata per scuotere gli alberi d'ulivo e quindi per far cadere i frutti maturi a terra. Lo spettacolo che ne risulta è quello di alberi secolari e preziosi torturati, un forte richiamo alla storia e al destino del popolo

israeliano. La macchina da raccolta assume in questo caso l'aspetto di una scultura, ideata per percuotere gli esseri umani con eguale ferocia.

Il secondo progetto (Fig. 11 e 12) è invece un'installazione che riproduce l'interno di un'abitazione degli anni '50 del Novecento. Vi si possono udire, da altoparlanti nascosti nelle pareti del salotto e delle cucine, alcune voci femminili che parlano della loro vita, alternando discorsi più seri a espressioni vivaci quali canzoni e ricette culinarie. Queste donne, assenti fisicamente ma evocate nella nostra visione, aprono la loro esistenza e la loro esperienza più intima al visitatore, attraverso la magia delle loro voci e la riproduzione dell'ambiente a loro più familiare⁵⁴.

⁵⁴ Per l'analisi di *The Ram in the Ticket* è stato utile il sito: http://www.sigalitlandau.com/page/Selected_Projects.php, consultato in data 01/10/2013.



Fig. 11 e 12 - *Behold the Fire and the Wood (Ammirare il Fuoco e il Legno)*, 2013.

***Salt Sails + Sugar Knots (Vele di Sale + Nodi di Zucchero)*, 2008.**

Sigalit Landau è affascinata dal Mar Morto, il punto più basso della Terra. Vi lavora da anni, ostinatamente, lungo le sue rive, in un paesaggio desolato ma ricco di storia. Ciò che l'attrae sono le caratteristiche naturali di questo bacino d'acqua: una densa salinità che non permette la vita di alcun organismo, la presenza al contempo di minerali in quantità importanti, i quali hanno anche contribuito allo sviluppo economico del suo paese, e il fatto che i continui cambiamenti climatici e la presenza dell'uomo mettano in costante pericolo la sopravvivenza di un tale ecosistema.

Quando l'artista non ha la possibilità di lavorare direttamente *in situ*, traspone nelle sue opere la realtà appena descritta: usa infatti come elementi principali del suo lavoro l'acqua, ma soprattutto il sale. Lo si vedrà nelle opere d'arte che verranno in seguito menzionate, proprio a partire da quelle esposte durante la mostra *Salt Sails + Sugar Knots (Vele di Sale + Nodi di Zucchero)*, (Fig. 13), del 2008. In occasione di questa mostra lo spazio seminterrato della galleria Kammel Mennour di Parigi è stato occupato da una serie di fontane non funzionanti (Fig. 14 e 15), e sul loro bacino alcune angurie ricoperte completamente di sale si sono consumate perdendo la loro acqua, poi raccolta all'interno di piastre di rame sottostanti. L'acqua ha ossidato il rame stesso, rendendolo di un colore turchese brillante tipico delle fontane⁵⁵.



Fig. 13 - *Seminterrato della galleria parigina, il cui pavimento è stato completamente ricoperto di sale al quale si accede da una piccola gradinata libera.*

⁵⁵ Per l'analisi di *Salt Sails + Sugar Knots* è stato utile il sito: http://www.sigalitlandau.com/page/Selected_Projects.php, consultato in data 01/10/2013.



Fig. 14 e 15 - *Tear Fountains (Fontane Lacerate)*, 2008, angurie, sale, piatto di rame.

Projects 87 (Progetti 87), 2008.

La proposta della Landau per questa mostra curata da Klaus Biesenbach presso il MOMA, Museo di Arte Moderna di New York, consiste in tre video, i quali organizzati insieme nello spazio costituiscono un trittico di immagini in movimento. Ogni video, descritto in maniera approfondita nel paragrafo 2.5. di questo capitolo (pp. 106-109, 113-114), mostra un atto performativo svolto su uno sfondo paesaggistico israeliano. I tre video in questione, dal primo al terzo, si intitolano rispettivamente: *Barded Hula (Hula Hop Spinato)*, realizzato nel 2000, della durata

di 1 minuto e 52 secondi; *Dead Sea (Mar Morto)*, girato nel 2005, della durata di 11 minuti e 39 secondi; e infine *Day Done (Fatto Giorno)*, un video del 2007 che dura circa 17 minuti. Al centro dello spazio la proiezione di *Dead Sea* avviene a muro intero ed ha quindi, rispetto ai due piccoli apparecchi televisivi che proiettano le altre due opere, dimensioni maggiori. Una volta che i video si concludono, essi ricominciano in maniera sincronizzata in una sorta di circolo infinito, il quale richiama il tondo hula hop e il suo girare intorno ad un corpo, la spirale di angurie che si può vedere nel secondo video proposto e il susseguirsi di giorno e notte nel ciclo giornaliero che è evocato nel terzo schermo.

A completare l'atmosfera creatasi intervengono una serie di lampade di filo spinato immerse nel Mar Morto e quindi ricoperte di cristalli di sale, le quali pendendo dal soffitto decorano tutto l'ambiente della mostra (Fig. 16)⁵⁶.



Fig. 16 - *Lampade Spinato di Sale*, 2008, filo spinato e cristalli di sale del Mar Morto.

⁵⁶ Per l'analisi di *Projects 87* è stato utile il sito:
http://www.sigalitlandau.com/page/Selected_Projects.php, consultato in data 01/10/2013.

The Dining Hall (La Sala da Pranzo), 2007.

Quest'installazione occupa tutto lo spazio della mostra berlinese presso il KunstWerke Institute for Contemporary Art, ed evoca una narrativa complessa ricordando la storia e la vita di Israele, l'immigrazione, la vita quotidiana dei suoi abitanti, il rimescolamento delle culture, il concetto di vita sofferente tra la nascita e



Fig. 17 - *Lavastoviglie di un kibbutz, 2007, ready-made e strumento musicale.*

la morte, e quello di sopravvivenza.

Al centro vi si trova una grande lavastoviglie industriale acquistata dall'artista in un *kibbutz* israeliano integrata ora con piccoli pezzi di acciaio e trasformata in uno strumento musicale (Fig. 17).

Durante il ciclo della macchina questi pezzi, uniti ad utensili da cucina, producono infatti una serie di suoni metallici secondo una partizione precisa. Sigalit Landau ha cooperato in questo caso con dei musicisti (Arik Hayut, Guy Kark, Daniel Landau, Robert Bentley,

Ohad Fischof), proprio per quanto riguarda la realizzazione della

partitura musicale. Per quanto concerne l'utilizzo del suono e la relazione tra suono e silenzio si può affermare che quest'opera ricordi quelle di John Cage, in particolare la sua performance *Water Walk* (1960), in cui egli aveva realizzato musica grazie ad utensili da cucina ed accessori domestici.

The Dining Hall ha per tema principale l'alimentazione e la digestione, soggetti frequenti nell'opera di Sigalit Landau. La lavastoviglie sembra fungere effettivamente da enorme sistema digestivo dei numerosi corpi dell'esposizione: immagini di figure umane in lotta o catturate, poste in verticale o sdraiate sul pavimento vicino alla lavastoviglie, le cui teste sono rinchiusi in secchi di metallo. Si

tratta di modelli anatomici nudi, in carta pesta e carta da giornale, scheletrici, consumati e dipinti del colore del sangue (Fig. 18 e 19).



Fig. 18 e 19 - *The Dining Hall*, 2007, armatura di metallo e carta pesta.

La lavastoviglie rappresenta generalmente nella quotidianità, uno strumento messo in secondo piano, normalmente utilizzato dopo il momento del pasto. In questo caso la sua rivelazione e la sua trasformazione visuale e musicale nel contesto dell'esposizione hanno lo scopo di renderla protagonista e di far risalire in superficie la questione relativa all'identità individuale e collettiva. Ossia l'identità individuale rappresentata dalla lavastoviglie viene considerata in questo caso più importante rispetto all'identità collettiva che si espleta con il momento del pasto.



Lo spazio digestivo proposto è circondato da altre camere: una piena di lampade scintillanti di cristalli di sale perché immerse nell'acqua del Mar Morto poi appese

qui ad un'armatura di fili. Sono le stesse lampade di sale usate anche in *Projects 87*



Fig. 20 - *Cucina*, 2007.



Fig. 21 - *Pasto di Angurie su un Imbuto Salato*, 2007, tavola salata, angurie fresche, imbuto di metallo, 12 sgabelli.

(2008)⁵⁷; una

successiva camera arredata con un salotto e una cucina israeliani degli anni '50 (Fig. 20). I

fornelli della stufa sono stati sostituiti da altoparlanti, dai quali

si sentono le voci registrate di quattro

donne immigrate che parlano delle loro

vite. Sulla grande tavola ricoperta di

sale sono posizionati i pezzi di un'anguria

pelata, che espongono il loro rosso vivo

della polpa (Fig. 21).

Essi devono però

essere sostituiti tutti i giorni, in quanto a contatto con il sale si disidratano, sciogliendosi. L'uso dell'anguria e la sua trasformazione dovuta al sale rimandano ad un paradosso: quello del costante cambiamento delle sostanze, dell'instabilità delle cose e del nome stesso che noi vi attribuiamo (l'anguria diventa in questo caso acqua). Il processo ricreato dalla Landau dimostra come il sale sia in grado tanto di conservare quanto di distruggere. Si tratta di una metafora della vita umana, organizzata proprio intorno a questa doppia valenza, costituita dall'esistenza

⁵⁷ Si vedano le pp. 61, 62 di questo capitolo.

(l'anguria), dalla sopravvivenza (il sale) e infine dal consumo quindi dalla morte (la reazione innestata dai due elementi)⁵⁸.

The Endless Solution (La Soluzione Infinita), 2005.

Questa mostra complessa e carica di sentimenti, curata da Mordechai Omer presso il padiglione Helena Rubinstein del Museo d'Arte di Tel Aviv e dedicata interamente alla madre dell'artista morta nel 2004, fa allusione in maniera più o meno diretta alla tragedia dell'Olocausto degli ebrei europei. La Valle del Mar Morto è stata ancora una volta il laboratorio di ricerca preferito e il punto di partenza per l'enorme installazione.

Sigalit Landau ha allestito completamente il padiglione Helena Rubinstein con la



Fig. 22 - *Mount Babel*, 2005, terra, legno, compensato e luci al neon.

riproduzione di un ambiente di vita ostile, popolato da una comunità lavoratrice ed operaia, impegnata a sopravvivere e quindi a ricominciare con un nuovo inizio, dopo un avvenuto disastro o una tragedia (Fig. 22).

L'intero spazio è stato trasformato per evocare un luogo altro, ossia i dintorni del Mar Morto, e un tempo altro, però indefinibile, anche se la presenza di segnali della modernità quali una vecchia automobile, una bicicletta, alcune macchine (Fig. 23 e 24), permettono di collocare lo svolgersi delle scene verso la metà del XX secolo.

⁵⁸ Per l'analisi di *The Dining Hall* è stato utile il saggio: Ilan, Wizgan, *Le point de gel et de fusion*, p. 183, in De Loisy, Jean, Ilan, Wizgan, *Sigalit Landau: One Man's Floor is another Man's Feeling*, 54th International Art Exhibition, Israeli Pavilion, Venezia: la Biennale di Venezia,



Fig. 23 e24 - *Scatole di Scarpe 1939-1945, sopra il Vano Portabagagli di un Vecchio Furgone, 2005.*

Anche il titolo della mostra e altre allusioni disseminate nell'enorme installazione si riferiscono alla metà del secolo scorso, alla Seconda Guerra Mondiale e all'Olocausto. Le immagini sovrapposte di due opere video, i già citati *Dead Sea* (2005) e *Barded Hula* (2000)⁵⁹, ricche di significati specificatamente legati ad Israele, ma anche universali, storici ma anche contemporanei, riempiono lo spazio restante e scuotono lo spettatore: si tratta della visione del Mar Morto che distrugge, ma allo stesso tempo purifica; e dell'immagine della punizione, del sacrificio e della redenzione.

Questo progetto di Sigalit Landau non pone solo l'accento sulla forza della vita e sulla inesorabilità della morte come fine, termine ultimo, ma permette anche di ridurre le frontiere tra il mondo dell'arte e quello dell'ecologia, conducendo il visitatore a una riflessione personale su problematiche più che mai attuali⁶⁰.

The Country (Il Paese), 2002.

La seguente istallazione, creata nel corso di ventidue mesi nello studio dell'artista a Tel Aviv durante il periodo più terribile della *Seconda Intifada* (2001-2002)⁶¹ e mostrata nello spazio della galleria Alon Segev, situata due piani sotto il livello del suolo nel centro della città, ci colpisce in maniera dura e profonda.

⁵⁹ Si vedano le pp. 107-109 e 113, 114 di questo capitolo.

⁶⁰ Per l'analisi di *The Endless Solution* è stato utile il saggio: Ilan, Wizgan, op. cit., p. 182.

⁶¹ Si veda la p. 48 del primo capitolo di questa tesi.

Il visitatore entra inizialmente in uno spazio stretto ed ombroso, nel quale le radici di un albero non sfondano il pavimento bensì il soffitto. La natura appare quindi capovolta. Queste radici producono tra l'altro dei frutti, alcuni "naturali" di forma rotonda realizzati con la carta dei quotidiani locali, altri "anomali" come oggetti di metallo e di legno. Uno dei rami penetra attraverso il muro ed esce all'esterno, su una specie di tetto-terrazzo, di quelli diffusi in Israele e in tutto il Medio Oriente, aperto verso uno skyline che appare oscuro. Qui vi sono tre sculture impressionanti, fatte di carta pesta compressa e lasciata rapprendere, la quale riproduce ogni singolo muscolo e fibra dei corpi rappresentati (Fig. 25). Una figura coglie i frutti dalla radice, che sono rossi, mentre le altre li portano via all'interno di alcune reti. Ma vi sono anche altre sculture sventrate e fatte a pezzi e dovunque si vede a terra il colore rosso. Potrebbe trattarsi del succo spremuto dei frutti maturi, ma anche del sangue. I frutti rappresentano forse delle ciliegie, nome con il quale viene identificata anche una delle unità segrete operanti a Gaza e in Cisgiordania nella lotta al terrorismo. In questo modo Sigalit Landau ha voluto rappresentare la tragica situazione di Israele e Palestina, dove tutti gli equilibri sono capovolti e anche uno dei frutti più prelibati può diventare sinonimo di morte. La distruzione di tutto ciò che rappresenta la vita umana lascia in questo spazio i suoi resti: vasetti, cibo, bicchieri, tubi, sfere. Tra i detriti si intravede una fotografia gigante della città di Tel Aviv (Fig. 26), affiancata da un diario con note scritte a mano e in ebraico: poche righe sulla guerra, che porta alla distruzione del mondo⁶².



Fig. 25- *The Country*, 2002.

⁶² Per l'analisi di *The Country* sono stati utili i siti:
http://www.sigalitlandau.com/page/Selected_Projects.php, consultato in data 01/10/2013 e
<http://www.morasha.it/arte/landau.html>, consultato in data 10/08/2013.



Fig. 26 - *The Country*, 2002.

***Sugar Masks (Maschere di Zucchero)*, 2001-2003.**

Si tratta di una performance di strada che Sigalit Landau ha proposto non solo nel proprio Paese, ma anche a New York e a Tokyo.

Dopo aver ricoperto il volto ed i capelli di alcuni volontari con una calza di nylon per proteggerli, l'artista li ha rivestiti con uno strato di caldo e morbido zucchero filato, rosa o bianco (Fig. 27 e 28).

Questo materiale, che risulta facile da scolpire e da modellare, ha permesso alla fantasia dell'artista di esplodere, nella creazione delle maschere più diverse e singolari. Ogni creazione può variare pertanto *in loco*, attraverso il parlare e il muoversi dei modelli stessi, senza seguire un disegno specifico e predefinito.

Il pubblico di passanti è stato poi invitato ad assaggiare lo zucchero filato direttamente dalle maschere⁶³.



Fig. 28 – *Sugar Masks*, 2001-2003.

⁶³ Per l'analisi di *Sugar Masks* è stato utile il sito: http://www.sigalitlandau.com/page/Selected_Projects.php, consultato in data 01/10/2013.



Fig. 28 - *Sugar Masks*, 2001–2003.

***Somnambulin/Bauhaus*, 2000–2004.**

Si tratta di uno spettacolo svoltosi tra l'anno 2000 e il 2004, durante il quale Sigalit Landau ha viaggiato all'interno di un camion-betoniera trasformata in un enorme carillon, attraverso la regione di Mannheim, a Heidelberg in Germania e poi a New York. Dalla betoniera giungono melodie simili a quelle dei furgoni dei gelati: il camion assume dunque anche questa funzione. La Landau si presenta nel ruolo della venditrice di ghiaccioli e gelati, aventi la forma della piccola fiammiferaia, seduta,



Fig. 29 - *Orla* da *Somnambulin/Bauhaus*, 2000, ice lolly, ghiacciolo, 16x6x7cm.

con un pacco di fiammiferi sul grembo e le mani sulle ginocchia. La bambina ha gli occhi chiusi e un'espressione pacifica. Il colore scelto per i gelati, posizionati sul tradizionale bastoncino, è l'arancio e il corpo della piccola fiammiferaiia risulta

ricoperto da un sottile strato di brina (Fig. 29).



Fig. 30 - *Somnanbulin/Bauhaus*, 2002, mezzo di trasporto.

Il camion è rosso, il tamburo rotante per il cemento è ricoperto di perni e sul bordo inferiore le varie strisce metalliche servono per la resa delle note (Fig. 30). La melodia derivante è il frutto del lavoro di vari compositori che hanno collaborato con l'artista (Arik Hayut, Guy Kark, Daniel Landau, Robert Bentley, Ohad Fischof).

La Landau si trova sulla scaletta del retro della betoniera e indossa una strana maschera rotonda che ricorda il volto della piccola fiammiferaiia. I suoi capelli biondi

raccolti in quella che sembra essere una coda di cavallo, rimandano ai riccioli disordinati di una bambina. L'artista indossa un abito blu sbiadito, con le maniche fatte di stracci, collant strappati e scarpe pesanti di color marrone. Indossa poi dei guanti neri senza dita. La metà inferiore della sua gonna è sporca di sabbia. Viaggia con il suo camion-betoniera, che è in realtà un grande



Fig. 31 - *Somnanbulin/Bauhaus*, 2002, performance, mezzo di trasporto e scatola della musica.

furgone dei gelati, fermandosi a distribuire i ghiaccioli ai passanti (Fig. 31)⁶⁴.

La storia della piccola fiammiferaia⁶⁵ è una fiaba di tristezza e di morte. Il fatto stesso di essere rappresentata come un ghiacciolo allude al suo stato di congelamento e alla fine della sua vita. Ne emerge un richiamo forte alla morte, presenza costante in Israele, dove i cadaveri sono esposti come un prodotto da consumare. Mangiare tuttavia è un'attività vitale che si contrappone alla morte. Questa vita circondata e segnata dalla morte potrebbe quindi essere proprio la rappresentazione della sopravvivenza degli israeliani e dei palestinesi al conflitto, costretti ad andare avanti nonostante la paura⁶⁶.

La maniera in cui i ghiaccioli vengono distribuiti serve a rendere cosciente il pubblico della presenza della morte: attraverso la contrapposizione tra il momento idillico per i bambini – l'arrivo del camion dei gelati - e la realtà di morte invece presente (nei vestiti laceri e sporchi dell'artista), a rompere l'idillio delle loro giovani e innocenti vite.

La storia della piccola fiammiferaia è anche un pretesto per rappresentare l'apatia sociale verso i bisognosi: infatti molte persone vedono la piccola bambina che sta morendo di freddo, ma nessuno si ferma ad aiutarla.

La performance di Sigalit Landau serve a rendere le persone consapevoli delle realtà più scomode, più facili da ignorare piuttosto che da comprendere. Si tratta di un modo attraverso il quale sembra tentare di rendere l'Occidente conscio della drammatica situazione mediorientale.

In questa performance l'artista desidera ridonare vita alla piccola fiammiferaia, dando quindi implicitamente una seconda possibilità ad Israele e Palestina, offrendo i

⁶⁴ Ilan, Witzgan, op. cit., p. 183.

⁶⁵ *La piccola fiammiferaia* è una fiaba danese di Hans Christian Andersen (pubblicata per la prima volta nel 1848) che tratta il tema della morte. È la notte di Capodanno e la piccola fiammiferaia è in strada, al freddo, a vendere fiammiferi. Non ne ha venduto ancora neppure uno; sta gelando ma non osa tornare a casa perché teme la reazione che il patrigno avrebbe vedendola rientrare senza un soldo di incasso. Cercando disperatamente di scaldarsi, la piccola fiammiferaia inizia ad accendere qualche fiammifero. Per ogni fiammifero acceso, un'immagine appare davanti a lei, sparendo poi quando la fiamma si spegne; prima le appare una stufa, poi un tavolo imbandito, poi un albero di Natale. Quando una stella cadente attraversa il cielo, alla piccola fiammiferaia torna alla memoria la nonna morta, che era solita raccontarle che ogni stella cadente è un'anima che vola in Paradiso. Accendendo un nuovo fiammifero, la bambina vede sua nonna; per prolungare quella visione, accende velocemente tutti i fiammiferi. Quando anche l'ultimo fiammifero si spegne, la piccola fiammiferaia sogna di essere portata in cielo dalla nonna. Il suo corpo senza vita viene ritrovato il mattino seguente nella neve, con un sorriso in volto e un mazzetto di fiammiferi spenti in mano.

⁶⁶ Lo stesso accostamento mangiare-morte si ritrova anche in *The Dining Hall*. Si vedano le pp. 63-66 di questo capitolo.

sorbetti fatti a sua immagine per farli riunire al corpo e alle coscienze dei vivi. I contrasti, le trasformazioni, i movimenti dei corpi e delle coscienze vengono tutti espressi in quest'opera, così come la ricerca costante del necessario amore e della compassione⁶⁷.

Resident Alien I e II, 1996-1998.

L'opera in questione è costituita da un container (Fig. 32) che serve generalmente per il trasporto marittimo di merci. L'artista ha trasformato il piano metallico interno con il calore di una fiamma ossidrica e con diverse martellate, fino a farlo assomigliare all'ambiente desertico e al paesaggio di dune montuose tipico della Giudea.

All'estremità destra del container, in alto, si trova una specie di scatola senza fondo fisso. Quando il visitatore, dopo essersi arrampicato sopra questa sorta di montagna, vi pone vicino il capo può udire le voci provenienti da una stazione radiofonica araba. Incuriosito può infilarvi la testa all'interno, scoprendosi emergere da una toilette turca, molto diffusa in Medio Oriente.



Fig. 32 - *Resident Alien I*, 1997, cargo container con pavimento di metallo deformato, toilette e radio.



Fig. 33 - *Resident Alien I*, 1997, cargo container, interno.

⁶⁷ Per l'analisi di *Somnanbulin/Bauchaus* sono stati utili i siti:
http://www.sigalitlandau.com/page/Selected_Projects.php, consultato il 01/10/2013 e
http://courses.washington.edu/fermat/final_project/wordpress/Sigalit-landau, consultato il 10/08/2013.

Prende dunque ora coscienza, con grande stupore, che il passaggio montano sul quale ha camminato fin ora dentro il container non è altro che un cumulo di escrementi (Fig. 33)⁶⁸.

Il mutamento della coscienza e la trasformazione in generale sono una delle caratteristiche costanti nelle opere di Sigalit Landau, dato che il suo interesse per ciò che è celato e ciò che è rivelato rappresenta per l'artista il modo migliore di attirare il visitatore verso luoghi fisici lontani, sconosciuti e simbolici. È dunque questo il sistema da lei ideato per avvicinare l'Occidente all'Oriente.

Temple Mount (Monte del Tempio), 1995.

Sul Monte del Tempio a Gerusalemme si trova una grande roccia alloggiata sotto la copertura dorata della Cupola della Roccia⁶⁹. Tale pietra è oggetto di molti miti e credenze, sia ebraiche che musulmane. È principalmente a causa di questa roccia che il Monte del Tempio è considerato un luogo sacro per entrambe le fedi, quindi la sua contesa ha da sempre rappresentato uno dei principali ostacoli per arrivare alla pace tra Israele e Palestina e tra l'Ebraismo e l'Islamismo.

Nella sua opera (Fig. 34) Sigalit Landau simula lo spostamento dello spuntone di roccia in questione e del tempio, ricostruendo una pianta in scala ridotta dello stesso territorio su cui quest'ultimo è edificato, ma in questo caso lo lascia vuoto. Fa quindi dell'assenza di tali simboli religiosi e storici il punto focale della sua opera. Elimina praticamente e fisicamente uno dei motivi principali del conflitto.

In contrapposizione alla forte presenza architettonica della Cupola della Roccia, dello spuntone, ma anche delle pietre lanciate nel periodo dell'*Intifada* (1987)⁷⁰, ricorre al posizionamento di altre pietre e ghiaia, alle quali fa ricoprire l'interno e l'esterno del

⁶⁸ Per l'analisi di *Resident Alien I e II* è stato utile il saggio: Ilan, Witzgan, op. cit., p. 184.

⁶⁹ La Cupola della Roccia fu costruita fra il 687 e il 691, nell'era dei califfi Omayyadi. La sua cupola d'oro si staglia su tutte le altre costruzioni di Gerusalemme. Lo spuntone di roccia all'interno dell'edificio (da cui esso trae il nome) è oggetto di venerazione sia da parte dei devoti musulmani che ebrei e, implicitamente, anche dei cristiani. La tradizione più diffusa tra i musulmani vuole che esso sia il luogo dal quale Maometto, durante nel suo miracoloso viaggio notturno narrato dal Corano, ascese al cielo. Sulla medesima roccia Abramo sarebbe stato sul punto di sacrificare Isacco prima di essere fermato da Dio.

⁷⁰ Si veda p. 46 del primo capitolo di questa tesi.

padiglione Billy Rose, edificio-scultura presso il Museo di Israele dove l'installazione *Temple Mount* è esposta⁷¹.

L'artista invita i visitatori a gettare i frammenti delle pietre e della ghiaia all'interno di un tamburello bucato che ha assunto la forma di un occhio, posto proprio sopra il territorio riprodotto. Un modo questo per passare oltre la disputa geografica e religiosa e per guardare la realtà odierna con occhi diversi.

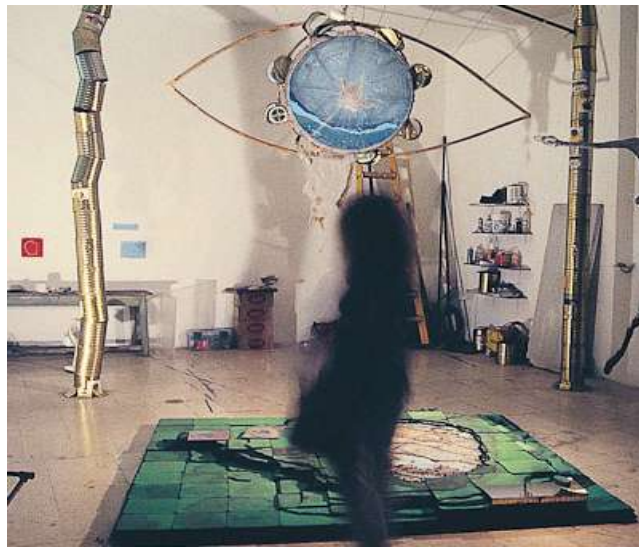


Fig. 34 - *Territorio Ferito e Occhio-Tamburello*, 1995, terreno, sabbia, ghiaia, e altri media.

***Tranzit*, 1994.**

Le installazioni mostrate in *Tranzit* fanno parte dell'esposizione più ampia *Artfocus 1*, *Biennale Internazionale di Arte Contemporanea* di Tel Aviv del 1994.

Sigalit Landau usufruisce di uno spazio vacante, quello che sembra essere un nascondiglio per i senzاتetto o per i Palestinesi che lavorano lontano da casa, scoperto all'interno della nuova



Fig. 35 - *Molte Porte Graffiate*, 1994, 14 porte trovate.

⁷¹ Per l'analisi di *Temple Mount* è stato utile il sito: http://www.sigalitlandau.com/page/Selected_Projects.php, consultato in data 01/10/2013.

autostazione centrale degli autobus di Tel Aviv. Ossia scopre questo luogo misterioso dopo aver notato un buco in un muro di cartongesso. Proprio quest'ultimo diventa l'ingresso della sua installazione.

L'artista vi lascia gli oggetti che sono già presenti, in quanto vestigia della vita e in altri casi fa uso degli stessi, modificandoli per realizzare vere e proprie opere *ready-made*. Ad esempio riutilizza le porte abbandonate del vecchio cantiere forandole (Fig. 35), oppure costruisce una tenda come riparo con dei vecchi teli (Fig. 36), sotto la quale pone un materasso dismesso⁷².



Fig. 36 - *Tenda*, 1994, tronchi di eucalipto, oggetti trovati.

2.4. *Le sculture*

***Holes Roles, Pillar and Poles (Fori Ovali, Pilastro e Cilindri)*, 2013.**

La scultura è realizzata con una grande roccia monolitica di marmo bianco di Carrara (Fig. 37). I fori presenti sulla superficie verticale sono stati praticati, a distanze prestabilite, con un trapano dalla punta in diamante. I corpi espulsi da questi fori, diventando i cilindri in marmo posti sotto la scultura stessa (Fig. 38). Essi

⁷² Per l'analisi completa di *Tranzit* è stato utile il sito: http://www.sigalitlandau.com/page/Selected_Projects.php, consultato in data 01/10/2013.

permettono a questo grande oggetto monolitico di muoversi, secondo l'antico e semplice metodo dei "rotoli"⁷³, usato per mobilitare i carichi pesanti.

In questo lavoro apparentemente semplice, i buchi e lo spazio vuoto che essi lasciano intravedere possono essere connessi alle nozioni di movimento, tempo e progresso rappresentati dal gesto scultoreo, dalle tecniche usate e dal cambiamento di stato della roccia. L'idea stessa dell'artista di forare, e quindi rovinare e ferire, si auto consuma e si rigenera, dando modo alla scultura di sopravvivere ed andare avanti nonostante "le ferite" sul proprio corpo.

La pietra scelta per quest'opera è "sporca", con molte macchie e segni neri in superficie. Probabilmente una scelta che serve a confonderla con l'ambiente antico circostante. Ma il suo interno, che si vede nei cilindri e proprio grazie ai fori, è bianco puro. Essa si eleva alta nel paesaggio di rovine in cui è stata inserita, quasi come attenta ad osservare tutto ciò che le accade intorno. Il visitatore, ovviamente più basso, può invece vedere ciò che sta dietro la roccia grazie ai buchi, avvertiti come una sorta di ponte o di passaggio all'interno



Fig. 37 - *Pilastro*, 2013, marmo bianco di Carrara.

della scultura. Sigalit Landau offre invece una definizione più pratica dei suoi fori, dandogli una lettura diversa, più ampia ma allo stesso tempo più enigmatica. Li chiama "nest's to birds/nidi per uccelli". Vi identifica quindi una nuova abitazione, diventata tale dopo la "foratura/rottura" e quindi nonostante il disagio subito⁷⁴.

⁷³ Su tratta dello stesso metodo usato anche dagli antichi egizi per spostare i pesanti massi delle piramidi.

⁷⁴ Per l'analisi di *Holes Roles, Pillar and Poles* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.



Fig. 38 - *Fori Ovali, Pilastro e Cilindri*, 2013, marmo bianco di Carrara, 228x60x96 cm.

News Delivery Round (Giro di Consegna delle Notizie), 2012.

Anche questa scultura è realizzata con due solidi cubi in marmo bianco di Carrara, staccati l'uno dall'altro e presenta gli stessi fori a distanza, ricavati grazie all'utilizzo di un trapano dalla punta in diamante. I cilindri ottenuti sono posti al di sotto della scultura per poterla spostare, attraverso il metodo dei "rotoli" sopra menzionato (Fig. 40).

In questa manifestazione scultorea l'artista utilizza il marmo bianco di Carrara in quanto caratterizzato da venature grigiastre, le quali rimandano all'idea dell'inchiostro delle notizie stampate su carta da giornale. Non a caso Sigalit Landau riempie proprio i fori ricavati con vari giornali pubblicati in



Fig. 39 - *Giro di Consegna delle Notizie*, 2012, marmo di Carrara, giornali, 50x80x40 cm.

tutte le lingue. Altri fogli di giornale sono poi arrotolati intorno ai cilindri, posizionati sopra il secondo cubo o a terra, suggerendo la procedura di lettura delle informazioni nazionali ed internazionali per tenersi aggiornati e per farsi una propria idea circa le varie questioni dibattute, paragonandola alla procedura di lettura ed esplorazione del suolo che si deve svolgere prima di una qualsiasi costruzione (Fig. 39). Le notizie assumono in questo caso il ruolo di sedimenti impressi nella profondità del terreno, proprio come vengono impresse sulla carta al momento della stampa, considerata dall'artista l'ultimo mezzo di comunicazione di massa concreto⁷⁵.

Tutta l'opera in questione serve ad esaltare l'importanza assunta negli ultimi anni non solo dalla stampa, ma da tutti i mezzi di comunicazione di massa, necessari e fondamentali per far conoscere la situazione israeliana e palestinese non solo in Oriente ma anche e soprattutto in Occidente.



Fig. 40 - *Giro di Consegna delle Notizie*, 2012, marmo di Carrara, giornali, 50x80x40 cm.

⁷⁵ Per l'analisi di *News Delivery Round* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

Shelter (Riparo), 2012.

L'opera rimanda esplicitamente alla questione della guerra che mette a repentaglio la



Fig. 41 - *Shelter*, 2012, bronzo, 350x480x125 cm.

vita umana e che distrugge abitazioni e città intere.

Si tratta infatti del calco in bronzo di un obsoleto rifugio anti-bombe (Fig. 41) demolito e scoperto dall'artista, di ritorno da vari soggiorni all'estero, a sud della città di Tel Aviv, lungo via Lewinsky.

Le parti esterne e visibili del calco, quindi parte delle pareti e la piccola entrata, sono ricoperte, come appaiono in realtà, da della muffa. Lo stesso accade per la scala interna che condurrebbe sottoterra all'interno del rifugio.

Ma il tutto, l'ingresso e la scala, diventa grazie alla visione artistica stravolto. La struttura che ne deriva è come estirpata e sradicata dal sottosuolo. La parte sotterranea e invisibile del rifugio è infatti posizionata ora al piano

terra, allo stesso livello del terreno sul quale camminano i visitatori; mentre è impossibile raggiungere l'ingresso originale del rifugio perché sopraelevato⁷⁶.

Un modo forse questo di Sigalit Landau per dichiarare apertamente che non c'è scampo alla violenza e che durante la guerra tutti sono ugualmente in pericolo. In questo modo il visitatore è costretto ad immedesimarsi nel ruolo dei rifugiati, indifesi ed impotenti di fronte ad una minaccia molto più grande di loro.

⁷⁶ Per l'analisi di *Shelter* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

Oh my Friends, there are no Friends (Oh miei Amici, non ci sono Amici), 2011.

Le scarpe sono un motivo ricorrente nell'attività artistica di Sigalit Landau⁷⁷. Poste in cerchio e attaccate le une le altre attraverso i lacci, rappresentano una metafora dei rifugiati, ma anche dell'Olocausto, un tema gravoso che l'artista ha trattato nella già citata esposizione *The Endless Solution/La Soluzione Infinita* (2005)⁷⁸. Scarpe abbandonate e raggruppate, sulle cui scatole appaiono i numeri 39-45 (le date della Seconda Guerra Mondiale) e paia di sandali dispersi nello spazio servono proprio ad evocare il ricordo della tragedia dello sterminio degli ebrei europei.

L'opera più significativa sul tema delle scarpe in relazione all'Olocausto, a cui Sigalit Landau ha fatto sicuramente riferimento, è *Stivali* (1969), realizzata dagli artisti israeliani Joshua Neustein, Georgette Belier e Gerard Marks e presentata a Gerusalemme. Migliaia di scarpe erano state posizionate in mucchi nello spazio (compresi gli stivali dei soldati tedeschi), per ricordare i cumuli di scarpe ritrovati nei campi di sterminio nazisti.

Si riconosce poi una somiglianza nell'uso di scarpe di tutti i tipi, di uomini, donne e bambini, nell'installazione di Gyula Pauer a Budapest *Scarpe sulla Riva del Danubio* (2005), (Fig. 42), in memoria degli ebrei fucilati e gettati nel fiume dopo l'ordine dei nazisti di rimanere scalzi.

In riferimento ad un altro contesto si possono ancora citare le celebri pitture di scarpe di Vincent Van Gogh e la



Fig. 42 - Gyula Pauer, *Shoes on the Danube Promenade (Scarpe sulla Riva del Danubio)*, 2005.

scarpa che Andy Warhol ha usato in relazione alla cultura di massa, intitolandola *My Shoe is your Shoe* (1955). Sicuramente la Landau ha pensato a tutto ciò nella

⁷⁷ Si vedano le pp. 130-133 del terzo capitolo di questa tesi.

⁷⁸ Si vedano le pp. 66, 67 di questo capitolo.

realizzazione di questa scultura in cui utilizza il bronzo, il materiale tradizionale dell'arte pubblica: basti pensare ai monumenti dei leader, degli eroi, delle divinità etc., per plasmare dodici paia di scarpe (come dodici sono le tribù di Israele), diversi gli uni dagli altri, posizionati in cerchio ed uniti attraverso i nodi dei lacci (Fig. 43 e 44). La scultura in questione, che è quindi come già detto una scultura della memoria, è stata presentata per la prima volta alla Biennale di Venezia del 2011, all'interno del padiglione israeliano e completata dall'opera video *Laces/Lacci* (2011), di cui si parlerà in seguito⁷⁹.



Non si tratta però unicamente di un'opera di commemorazione del passato, ma anche di esortazione alla costruzione di un futuro migliore, quando saremo in grado di scivolare nelle scarpe di tutti (immedesimarci nei panni di tutti e di accettare le diversità) per creare quindi un'unica comunità, unita nella solidarietà e nella generosità. I lacci veri, in morbido tessuto o in spago, l'unica parte non metallica della scultura, assumono la funzione di vene, che raccolgono in questo caso all'interno di un organismo unico gli individui immaginari che calzano le scarpe⁸⁰.



Fig. 43 e 44 - *Oh my Friends, there are no Friends*, 2011, 12 paia di scarpe di bronzo, cerchio di diametro 300 cm.

⁷⁹ Si vedano le pp. 101-103 di questo capitolo.

⁸⁰ Per l'analisi di *Oh my Friends, there are no Friends* è stato utile il saggio: Ilan, Witzgan, op. cit. p. 186.

Thirty (Sete), 2011.

La scultura in marmo rappresenta due figure monumentali, un uomo e una donna, in prossimità di una roccia e un pozzo d'acqua (Fig. 45). Si tratta di un tema già noto all'artista, elaborato in passato con altri materiali, quale ad esempio il bronzo⁸¹.

L'opera in questione è pertanto il primo tentativo per Sigalit Landau di confrontarsi con le sculture in marmo dei grandi maestri del passato, quali Michelangelo e Rodin. È possibile notare infatti l'atto dei protagonisti di evolversi dalla massa naturale in cui i loro corpi sono contenuti, attraverso la lavorazione stessa



Fig. 45 - *Thirty*, 2011, marmo, 300x400x200 cm.

del marmo. Anzi le teste dei personaggi e

in particolare i loro capelli sono ancora fusi con la roccia.

In questo monumento l'artista sceglie di usare due tipologie di pietra, provenienti da due luoghi diversi: il marmo rosa del Portogallo, che viene usato per scolpire le schiene, in maniera tale da rendere l'idea della luce solare che vi si riflette sopra; e il marmo bianco italiano, che viene invece lavorato per scolpire le vene e i muscoli dei corpi⁸².

⁸¹ Si veda la descrizione della scultura *Sisyphus und Jacob at the Well/ Sisifo e Giacobbe al Pozzo* (2009), pp. 84, 85 di questo capitolo.

⁸² Per l'analisi di *Thirty* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

Madonna and Child (Madonna e Bambino), 2011.

Il progetto intitolato *Madonna and Child* (Fig. 46 e 47) si compone di una serie di sculture in marmo di vario genere. Tali forme – a prima vista dei morbidi cuscini – sono sottilmente figurative e ricordano una madre con il proprio bambino, da cui il titolo dell’opera.

Il lavoro è in realtà la trasposizione del periodo di maternità dell’artista stessa, confrontato con l’icona della “Madonna col Bambino”, e dunque con la rappresentazione universale nel corso di tutta la storia dell’arte occidentale della divina maternità⁸³.



Fig. 46 e 47 - *Madonna and Child*, 2011, marmo, dimensioni varie.

Sisyphus and Jacob at the Well (Sisifo e Giacobbe al Pozzo), 2009.

Questa copia in bronzo (Fig. 48) delle sculture in cartapesta, visualizzate durante l’esposizione *The Endless Solution/La Soluzione Infinita* (2005)⁸⁴, si trova attualmente presso il giardino del Museo d’Arte di Tel Aviv. Il risultato del trasferimento dalla carta al bronzo è una superficie durevole, ricca di colore, che ha perso però l’originalità dei testi della carta da giornale.

⁸³ Per l’analisi di *Madonna and Child* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

⁸⁴ Si vedano le pp. 66, 67 di questo capitolo.

La scultura rappresenta due personaggi che stanno spingendo insieme una roccia sopra una tipica oasi d'acqua dolce del deserto. Una figura è Sisifo, qui reinventato nei panni di una donna, il quale secondo la mitologia greca fu punito dagli Dèi e costretto a spingere all'infinito una pietra sulla sommità di una montagna. L'altra figura invece è Giacobbe, che secondo la storia biblica ebraica avrebbe aiutato quella che sarebbe diventata la sua prima moglie Rachele a sollevare la roccia che ostruiva un pozzo, per poter abbeverare il suo gregge.

La Landau fonde qui insieme due storie, la mitologica e la biblica, provenienti da due fonti diverse, una dal Medio Oriente e l'altra dall'Occidente. Mentre il primo aneddoto non ha ulteriori implicazioni legate alla punizione, le vicende narrate nel secondo costituiscono l'antefatto alla creazione successiva di un popolo.

Due mondi opposti vengono dunque ad incontrarsi, in una silenziosa collaborazione basata sulla stessa storia⁸⁵.

Implicitamente la scultura confronta quindi il popolo israeliano con quello palestinese e parla della responsabilità delle appartenenze, sempre evocata nelle opere dell'artista. Ma la scultura contiene anche una riflessione sull'arte, sulle sue finalità e sul suo potere di determinare e cambiare i fatti della realtà.



Fig. 48 - *Sisyphus and Jacob at the Well*, 2009, Museo d'Arte di Tel Aviv, bronzo, 325x300x40cm, vincitore del Premio Scultura 2012 della Fondazione Dan Sandel e Famiglia.

⁸⁵ Per l'analisi di *Sisyphus and Jacob at the Well* è stato utile il saggio: Ilan, Witzgan, op. cit., p. 183.

Stranded on a Watermelon in the Dead Sea (Bloccata su un Cocomero nel Mar Morto), 2009.

Questa opera in bronzo è la manifestazione scultorea di un video girato da Sigalit Landau dal titolo *Standing on a Watermelon in the Dead Sea/ In Piedi su un Cocomero nel Mar Morto* (2005)⁸⁶. Il video proponeva la prova di equilibrio dell'artista stessa, intenta a reggersi in piedi sopra un'anguria, galleggiante sull'acqua del Mar Morto.

La scultura esaminata (Fig. 49) rappresenta il corpo di un'adolescente snella e fragile, con le braccia aperte, quasi come fossero delle ali, per trovare l'equilibrio sopra una massa rotonda costituita dalla riproduzione di un'anguria. La scena



Fig. 49 - *Stranded on a Watermelon in the Dead Sea*, 2009, fontana di bronzo, 224x75x125 cm.

rimanda anche alla posa della Crocifissione. Un altro richiamo alla fede può essere percepito nella forma leggera e morbida di uno dei palmi delle mani della protagonista. Il movimento evocato ricorda quello dei sacerdoti nell'atto della benedizione. L'altro palmo invece è completamente in contrasto, in una posizione di tensione per il panico in caso di un'eventuale caduta. Sigalit Landau ha voluto riproporre l'importanza e il ruolo delle fedi in

⁸⁶ Si veda la p. 109 di questo capitolo.

Medio Oriente e il fatto che la loro presenza e i continui contrasti possano condurre alla caduta.

La figura è stata anche integrata di un sistema a fontana, che fa sgorgare l'acqua dall'ombelico della figura scolpita. L'artista ha voluto collegare il Mar Morto al concetto del grembo materno, anche se il liquido di quest'ultimo non è così dannoso come invece può essere la salinità forte dell'acqua del bacino marino. È un modo per l'artista di esortare alla vita e di rappresentarne il suo ciclo infinito, il quale prosegue sia nel bene che nel male⁸⁷.

I Love You in the Morning (Ti Amo al Mattino), 2009.

Sigalit Landau, riprendendo la realizzazione di *Tranzit* (1994)⁸⁸, graffia, rompe e rovina quattordici porte con degli artigli metallici da lei stessa inventati, usando l'acciaio da costruzione per le abitazioni, e poi scava attraverso altre undici porte trovate abbandonate (Fig. 50).

Sono tutti oggetti in legno che hanno ormai perso la loro funzione originale di consentire il passaggio e quindi possono essere ora reinterpretati dall'artista.

Le porte vengono infatti posizionate in piedi, appoggiate le une sulle altre e in questo modo lasciano intravedere allo spettatore il tunnel creatosi in loro, provocato dalla penetrazione aggressiva all'interno di uno spazio privato, o meglio dalla



Fig. 50 - *I Love You in the Morning*, 2009, ready-made di vecchie porte in legno, acciaio, 210x240x100cm.

⁸⁷ Per l'analisi di *Stranded on a Watermelon in the Dead Sea* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

⁸⁸ Si vedano le pp. 75, 76 di questo capitolo.

necessità di dell'artista stessa di crearsi una via nuova per intrufolarsi, sfuggire ad un pericolo e mettersi in salvo.

Vomitus Narcisus (Il Vomito di Narciso), 2007.

La scultura in bronzo, di dimensioni naturali, posizionata su un piedistallo assomigliante a una roccia che ha una venatura azzurra al centro, rappresenta una donna nuda in posizione accovacciata (Fig. 51), che potrebbe ricordare la posa della minzione femminile o anche la postura per un qualche lavoro.

La sua bocca nasconde al suo interno, sulla lingua, un meccanismo a fontana. Sulla superficie della roccia sottostante si riversa dunque il liquido uscente dalla statua, che in questo caso è definito dall'artista vomito. Il tutto conduce, a partire proprio dal titolo, ad una riflessione su quest'immagine, dove la postura e lo specchio di liquido che viene a crearsi ai piedi della figura e che potrebbe rifletterla non rimandano alla classica rappresentazione di Narciso e della sua bellezza riflessa, quanto piuttosto la raffigurazione dell'anti-Narciso.

Sicuramente la visione oscurata di Sigalit Landau della bellezza e della vita è influenzata in questo periodo dalla propria gravidanza (quello che dovrebbe essere un momento di gioia è anche un momento di sofferenza, dolore ed incertezza per il futuro) e allo stesso tempo dalla Seconda Guerra in Libano, iniziata nel 2006⁸⁹.



Fig. 51 - *Vomitus Narcisus*, 2007, fontana di bronzo, 80x108x90 cm.

⁸⁹ Per l'analisi di *Vomitus Narcisus* è stato utile il sito:
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

Foundry (Fonderia), 2007.



Fig. 52 - *Foundry*, 2007, bronzo e ottone, 52x35x25 cm.

Fonderia (Fig. 52) è l'assemblaggio in piccola scala dei vari pezzi di un appartamento in fase di ristrutturazione drastica. La piccola stanza dalle pareti aperte è posizionata in cima, collegata alla base sottostante attraverso i tubi che servono a far scivolare la spazzatura all'interno di un container pieno di detriti della vecchia abitazione. Le fondamenta della nuova casa saranno dunque proprio le macerie di quella precedente, un invito a rinnovarsi e ad andare avanti cancellando il passato.

Il procedimento di realizzazione di questa scultura ha coinvolto l'appartamento e tutti i suoi elementi danneggiati, riproducendoli uno ad uno in piccola scala attraverso l'uso di stampi e calchi. In questo modo

l'artista può ogni volta scomporre e ricomporre la sua scultura, che si presenta ad ogni edizione diversa dalla volta precedente⁹⁰.

Cry Boy Cry (Ragazzo che Piange), 2005.

Si tratta nuovamente di una scultura in bronzo e insieme di una fontana (Fig. 53), ad evidenziare ancora una volta l'importanza dell'elemento acqua nei lavori di quest'artista.



Fig. 53 - *Cry Boy Cry*, 2005, fontana di bronzo, 79x53x78 cm.

⁹⁰ Per l'analisi di *Foundry* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

È rappresentato un ragazzo chinato, nell'atto di bere dell'acqua potabile. Ma se si osserva con più attenzione ci si accorge che l'acqua raccolta nelle mani del protagonista non è altro che un liquido che scorga e scorre dai suoi occhi: sono dunque le sue stesse lacrime. Il ragazzo si nutre del proprio dolore, per congelare le esperienze del suo passato e farne tesoro per il futuro.

Scales of Injustice (Scaglie di Ingiustizia), 1996–2005.



Fig. 54 - *Scales of Injustice*, 1996–2005, argento, 22x7x32 cm.

Scaglie di Ingiustizia (Fig. 54) è un oggetto fabbricato a partire dal 1996 fino all'anno 2005 (in quanto la situazione in Israele e in Palestina, tra alti e bassi, non è cambiata nel corso degli anni) in argento, ma ne esistono anche versioni in oro e in bronzo.

Esso rappresenta una bilancia e mostra da una parte la giustizia, il cui piatto è vuoto, e dall'altra l'ingiustizia, il cui piatto preso a martellate appare evidentemente ammaccato⁹¹. È ovvio che la bilancia in questo caso rimane equilibrata, nel momento in cui la giustizia non interviene a sanare le situazioni più problematiche e sbagliate.

Si tratta ancora una volta di un forte e chiaro richiamo dell'artista circa la situazione politica del proprio Paese.

⁹¹Per l'analisi di *Scales of Injustice* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

Woman giving Birth to Herself (Donna dona la Vita a Sé Stessa), 2003.

La scultura in carta pesta (Fig. 55), posizionata sopra dei bancali e delle vecchie tavole di legno, rappresenta una donna la cui pena è raddoppiata quando qualcosa di sé stessa lascia o penetra nel suo corpo.

La prima cosa che si vede apparire tra le sue gambe è la sua testa, accompagnata dalle braccia. Le ossa solide della figura sono combinate a dei fori espandibili, per poter essere spostate all'interno del corpo.

Di chi si tratta? Che cosa diventerà dopo aver completato questo processo improbabile ed aver abbandonato la forma precedente? Esegue una sorta di muta⁹²? Sta forse esplorando la possibilità di una seconda vita e di una rinascita? O forse sta semplicemente morendo? Le risposte a queste domande non ci sono, ma l'osservatore viene lasciato libero di interpretare l'opera come meglio desidera⁹³.



Fig. 55 - *Woman giving Birth to Herself*, 2003, armatura di metallo, carta pesta e altri materiali, 190x55x85cm.

⁹² La muta è un rinnovamento periodico delle piume negli uccelli, dei peli nei mammiferi, della pelle nei rettili e dell'intero esoscheletro negli artropodi.

⁹³ Per l'analisi di *Woman giving Birth to Herself* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

Rose Bleed (Spurgo di Rose), 2003.

La seguente opera, che è una scultura in bronzo, è un ibrido: metà figurativa e metà modellata sotto forma di una latrina (Fig. 56). Questa forma specifica di toilette è spesso identificata come “turca” o “orientale”, in quanto diffusissima nel Lontano e nel Vicino-Medio Oriente. Tra l’altro si tratta di un elemento usato già altrove dall’artista, basti pensare alla mostra *Resident Alien I e II* (1996-1998)⁹⁴.



Fig. 56 - *Rose Bleed*, 2003, bronzo, 67x86x50cm.

scarico del gabinetto.

La parte figurativa della statua mostra al contrario le sembianze di un essere umano, dal sesso indefinibile, rannicchiato nella posizione di un bambino. La schiena, arricciata, è formata dalle scanalature della base della latrina dove vengono posizionati in genere i piedi, che si confondono in realtà con le costole, mentre in basso si vede proprio il buco di

Cheri Cheri the Blue Eyed Fantasy (Cheri Cheri Fantasia dagli Occhi Blu), 1999.

Ci troviamo alla fine del Mar Mediterraneo, dove inizia l’Oriente e precisamente all’interno di una moschea o di una sinagoga. Questo bronzo dipinto (Fig. 57) rappresenta ancora una volta un ibrido tra una latrina e un essere umano, probabilmente una donna, di cui si percepiscono il torso, le gambe e i piedi. Si tratta quindi di un oggetto, ma anche di un soggetto femminile inserito nell’oggetto. Si

⁹⁴ Si vedano le pp. 73, 74 di questo capitolo.

trova in posizione inginocchiata su un tappeto o su una stuoia, nella posizione tipica assunta durante la preghiera.

Mentre la parte specifica della latrina ha mantenuto il suo tipico colore bianco, le gambe sono state colorate di un verde militare (non solo gli uomini ma anche alcune donne svolgono in Medio Oriente il servizio militare).

Paragonando il corpo di una donna ad una latrina l'artista vuole mettere in risalto gli aspetti che caratterizzano la vita delle donne in Medio Oriente: la tortura, l'umiliazione, il degrado, l'abbandono.

A livello delle cosce si leggono su una gamba alcune lettere dell'alfabeto giapponese, sull'altra altre lettere arabe. Entrambe le diciture significano "suicidio"⁹⁵. Nel periodo di realizzazione della scultura il Giappone stava giusto espandendosi, sia economicamente che culturalmente. La lingua giapponese giustapposta a quella araba come ornamento calligrafico è la rappresentazione da parte dell'artista di una sfida, per spronare il proprio Paese allo sviluppo, non solo economico, ma appunto anche sociale e mentale.



Fig. 57 - *Cheri Cheri the Blue Eyed Fantasy*/Asla, 1999, bronzo dipinto, 45x65x50 cm.

⁹⁵ Per l'analisi di *Cheri Cheri the Blue Eyed Fantasy* è stato utile il sito:
<http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

Swimmer and Wall (Nuotatore e Muro), 1993.

Mentre sta nuotando il corpo di un giovane nuotatore incontra una parete invisibile, nella quale il bronzo è nella realtà montato (Fig. 58). La testa gli esplose a causa dello scontro violento e il suo sangue scende lungo la parete tagliando tra le gambe l'ombra riflessa del corpo del ragazzo (ciò dipende ovviamente dall'angolatura di visione dell'opera).

La scultura è realizzata a New York, nel periodo di presentazione del libro di Carol Gillian "*Mother Daughter Revolution*" (*Madre Figlia Rivoluzione*), sui temi che spaziano dal

tradimento al raggiungimento del potere e da cui l'artista rimane evidentemente colpita.

La dolcezza del corpo del nuotatore e il suo schianto contro il muro identificano l'incontro/scontro con il reale, esemplificato nel presente e nella morte. L'adolescenza o la giovinezza, sono quindi in questo caso raffigurati come consapevoli della propria caducità e della propria mortalità⁹⁶.

Realizzazioni come questa divengono



Fig. 58 - *Swimmer and Wall*, 1993, bronzo, 8x4x14 cm.

⁹⁶ Per l'analisi di *Swimmer and Wall* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, consultato in data 01/10/2013.

l'emblema di un decennio a venire che si confronterà con la guerra e con la morte, portando l'attenzione sull'inferno che si dovrà affrontare.

2.5. *I video*

Masik, 2012.

Il termine ebraico per la raccolta delle olive è *Masik* ed indica il tradizionale procedimento di scuotimento dei tronchi degli ulivi, il quale si svolge generalmente all'inizio della stagione invernale, necessario a far cadere a terra i frutti maturi e quindi a raccogliarli. Se fino a poco tempo fa questo processo era unicamente manuale ed artigianale, da alcuni anni esiste in commercio una macchina ideata appositamente per muovere gli alberi senza danneggiarli, mentre le olive cadono all'interno di reti posizionate al di sotto. Ai contadini non rimane altro che riunire le reti a mo' di sacco, per portare via il raccolto.

In quest'opera video si vedono dei giovani lavoratori palestinesi, armati di bastoni ed attrezzi agricoli, intenti nella raccolta delle olive nell'uliveto del *kibbutz Revivim* (Fig. 59). Il video, molto veloce, inizia con la veduta, dal basso verso l'alto, dei rami di alcuni alberi scossi e quindi colti nel loro movimento turbolento. Segue un breve momento durante il quale i contadini si lavano le mani e i volti grazie ad una pompa che porta l'acqua al campo. Poi vengono posizionate le reti, con una coreografia e con dei passi di danza feroci intorno agli alberi, che fanno pensare ad una caccia o ad un inseguimento. Sigalit Landau ripropone sempre nelle sue opere le proprie conoscenze e in questo caso, come in molti altri, fa emergere i suoi studi giovanili e la sua passione per l'arte della danza.

Le reti a terra trasformano le olive raccolte in una sorta di preda. I volti scuri dei protagonisti sono coperti dalla classica sciarpa araba per proteggerli dalla polvere, ma questo conferisce loro un'aria piuttosto minacciosa (anche perché siamo abituati ad associare quest'immagine ai volti coperti dei terroristi). Il video termina con la

veduta di sfuggita della macchina usata nella raccolta delle olive e di un tronco di ulivo che attraverso i segni della corteccia, rivela tutta la sua storia⁹⁷.



Fig. 59 - *Masik*, 2012, Hd-video, durata totale 6:06 minuti.



Fig. 60 - *Four Entered the Grove*, 2012, Hd-video, durata totale 3:21 minuti.

***Four Entered the Grove
(Quattro Penetrarono il
Boschetto), 2012.***

Un altro video riguardante il medesimo tema mostra quattro alberi di ulivo meccanicamente agitati all'interno dell'uliveto (Fig. 60), nello stesso processo di raccolta delle olive appena spiegato.

Una pioggia di olive verdi, nere e rosse cade dunque sulle reti sottostanti a causa della forza e della violenza impiegata dalla macchina; contemporaneamente una nube di polvere si alza da terra e ricopre la scena, quasi a volerla nascondere.

Nella versione sonora di questo pezzo l'artista ha aggiunto il ritmo scandito dal battito cardiaco del proprio cuore, mentre il rumore delle macchine assomiglia a

⁹⁷ Per l'analisi di *Masik* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

quello delle mitragliatrici⁹⁸. Sigalit Landau ha voluto ancora una volta mettere in relazione quella che è un'attività quotidiana svolta in Israele e Palestina, con la pratica della guerra e l'agitazione ed il dramma che essa provoca.



A Tree Standing (Un Albero è in Piedi), 2012.

Il procedimento della raccolta delle olive viene ancora una volta proposto in questo video ulteriore, ma riferito al caso specifico di un unico albero, muovendo dunque dal generale al particolare. La nuvola di polvere che si solleva nel processo di lavoro crea un'aura particolare intorno ad esso⁹⁹.

La pioggia di olive derivanti è invece una vera e significativa metafora dei caduti in guerra.

Fig. 61 - *A Tree Standing*, 2012, Hd-video, durata totale 1:25 minuti.

Window (Finestra), 2012.

Il seguente video mostra in primo piano una lavatrice funzionante (Fig. 62). L'immagine fissa e allargata è quasi trasparente, incentrata unicamente sull'oblò della macchina e sul suo movimento rotatorio.

Dentro la lavatrice ci sono le magliette create e disegnate dall'artista stessa per gli operai palestinesi che lavorano nell'uliveto del *kibbutz Revivim*, viste già nel video *Masik* (2012) precedentemente descritto¹⁰⁰.

La polvere annidata nella lavanderia si solleva in aria quando il processo di lavaggio viene avviato. Per un breve istante la lavatrice si ferma, prima di riprendere i suoi giri

⁹⁸ Per l'analisi di *Four Entered the Grove* e del video successivo *A Tree Standing* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Si vedano le pp. 95, 96 di questo capitolo.

e attraverso lo schermo si riescono ad intravedere alcune parole stampate su di una camicia, le quali significano “ponte”. Tutto il resto delle inquadrature successive si concentra invece solo intorno alla costante rotazione del cestello e al traboccare dell’acqua e della schiuma al suo interno.

La possibilità di creare un ponte di comunicazione tra Israele e Palestina, una “finestra” a dire dell’artista stessa e come si evince anche dal titolo di quest’opera, è subito sfumata e si chiude irrimediabilmente, dando modo alla tempesta d’acqua di continuare nel suo ciclo di lavaggio, fino al suo completamento. L’acqua che esce alla fine del lavaggio risulta essere un liquido nero e sporco¹⁰¹.



Fig. 62 - *Window*, 2012, Hd-video, durata totale 12:54 minuti.

***Salted Lake (Lago Salato)*, 2011.**

La pellicola mostra un paio di scarpe in primo piano, ricoperte di cristalli di sale e posizionate su una lastra di ghiaccio (Fig. 63). Queste scarpe sono state immerse nel Mar Morto e sono passate quindi attraverso un lento processo di cristallizzazione naturale fino a risultare rivestite di una patina di sale. In seguito sono state trasportate sul lago ghiacciato di Gdansk, a Danzica, in Polonia, un luogo che in un recente

¹⁰¹ Per l’analisi di *Window* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

passato si è trovato al centro della disputa territoriale con la Germania, luogo quindi noto e le cui vicende sono parte della memoria collettiva. Le scarpe sono state poi esposte sopra la lastra di ghiaccio, che scioltasi durante la giornata le ha lasciate sprofondare attraverso il buco creatosi nell'acqua dolce. Il loro lento scivolamento può essere legato al sentimento di malinconia o di mancanza di controllo sul proprio stato fisico o mentale, quando ci si sente “sprofondare la terra sotto i piedi”¹⁰².

Il ghiaccio e il sale sono presenti nel video come due elementi antagonisti, per la reazione di fusione che innestano. L'acqua è l'elemento che li accomuna, presente sottoforma ghiacciata nel lago e come “ricordo”, “memoria” nei cristalli di sale del Mar Morto sulle scarpe. Un filo invisibile è teso tra queste due visioni: tra l'acqua di ieri e di oggi, tra il passato e il presente, tra la vita e la morte. I due concetti di vita e morte non sono evocati da Sigalit Landau in maniera semplice, ma in tutta la loro complessità perché la terra di Polonia è stata in passato luogo di morte, come il Mar Morto è oggi luogo di rifugio per i perseguitati.

Le scarpe costituiscono poi un altro tema ricorrente in Sigalit Landau¹⁰³: oltre ad essere un simbolo culturale e storico, simboleggiano la presenza o l'assenza umana. Sono anche l'accessorio d'abbigliamento che entra in contatto con il terreno e che ci separa da esso. Nella religione ebraica, come in altre religioni, le scarpe sono legate alla ritualità o alla profanazione. In una certa misura sostituiscono le figure umane che hanno popolato fino a questo momento le opere precedenti dell'artista.



Fig. 63 - *Salted Lake*, 2011, Hd-video, durata totale 11:04 minuti.

¹⁰² Per l'analisi di *Salted Lake* è stato utile il saggio: Ilan, Wizgan, op. cit., pp. 184,185.

¹⁰³ Si vedano le pp. 81, 82 di questo capitolo.

Azkelon, 2011.

Azkelon è un nome inventato dall'artista, misto di *Aza* (cioè Gaza) e *Ashkelon*. Queste due città condividono una spiaggia, separata però da un confine. La Striscia di Gaza, che sappiamo essere parte dei Territori Occupati, è uno dei quartieri più popolato dai profughi palestinesi; Ashkelon è invece una città costruita dagli ebrei immigrati dai vicini paesi arabi.



Fig. 64 - *Azkelon*, 2011, video, durata totale 16:14 minuti.

Il video riprende il “gioco dei coltelli” (Fig. 64) svolto sulla spiaggia da alcuni ragazzi. A turno lanciano, sfiorandosi, il loro coltello a terra, tracciano poi sul punto di caduta delle linee sulla sabbia e cancellano quelle precedenti con i piedi.

Dal mio punto di vista nel filmato si vedono giovani di entrambi gli schieramenti, che, senza preoccuparsi delle differenze e dalla rivalità, giocano insieme. Dove c'è gioco, regolato da schemi semplici, si può vincere o perdere, interagendo comunque insieme. Dove c'è gioco c'è quindi anche un abbattimento delle diversità e speranza¹⁰⁴.

Mermaids erasing the Border of Azkelon (Sirene cancellano il Confine di Azkelon), 2011.

¹⁰⁴ Per l'analisi di *Azkelon* e del video successivo *Mermaids erasing the Border of Azkelon* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.



Fig. 65 - *Mermaids erasing the Border of Azkelon*, 2011, Hd-video, durata totale 11:03 minuti

Ci troviamo ancora sulla spiaggia di Ashkelon. Tre donne nude, identificate dal titolo dell'opera come sirene, escono dalle onde del mare. Inizialmente se ne percepiscono solo le ombre, poi si presentano in tutta la bellezza dei loro corpi e, spinte dalle onde, cadono sulla spiaggia. Lentamente, con le mani e con le unghie, grattano via la sabbia disegnando dei solchi profondi, mano a mano che le onde le richiamano indietro nel mare (Fig. 65). Le stesse onde poi, allargandosi sopra i confini creati, vanno irrimediabilmente e simbolicamente a cancellarli¹⁰⁵.

***Laces (Lacci)*, 2011.**

Fig. 66 - *Laces*, 2011,
H-d video.



¹⁰⁵ Ibid.

Questo video (Fig. 66) viene mostrato all'interno di quella che sembra essere la stanza di un ufficio vuoto, con un grande tavolo rotondo in legno con attorno dodici sedie sempre in legno, semplici ma moderne. Sul tavolo ci sono dodici computer portatili di diverse dimensioni e tipologie, suggerendo che ciascuno appartiene ad un tipo di individuo diverso

L'inquadratura riprende la parte inferiore del tavolo, quindi le gambe delle sedie e i piedi dei soggetti, uomini e donne, che sono seduti. Compare poi l'immagine di una bambina a piedi nudi in un vestito azzurro che, intrufolatasi sotto il tavolo, slega tutti i lacci delle scarpe dei personaggi per poi rilegarli insieme gli uni con gli altri. La videocamera è posta proprio dietro ogni sedia, in modo da filmare esattamente la parte posteriore delle gambe e le scarpe di ogni persona.

Le scarpe e gli indumenti indossati suggeriscono uomini e donne di diverse provenienze e personalità, così come lo suggeriscono le loro voci. L'elemento audio del pezzo è infatti costituito da una serie di borbottii che fanno udire la discussione in atto. Si tratta quindi di un tavolo di negoziazione, che rappresenterebbe un impegno e il sogno per un futuro migliore. Questo futuro è rappresentato anche dall'immagine della bambina che appare sugli schermi dei portatili. Lei gioca spensieratamente ma nel suo atto semplice esprime tutta la verità sottointesa del progetto esibito: ossia la rappresentazione di uno stesso destino inevitabile che unisce, lega tutti.

Verso la fine del video le singole gambe sembrano diventare inquiete, ondeggiando e spostandosi e una alla volta vediamo le figure sedute al tavolo togliersi le scarpe e le calze sotto il tavolo, allontanare la sedia, girarsi e camminare via. Ma proprio rimanendo scalzi, come la bambina, i soggetti abbandonano paradossalmente le differenze che li hanno accompagnati e a piedi nudi esprimono tutta la loro umanità e quindi la loro uguaglianza.

Le scarpe rimangono abbandonate lì, legate ancora insieme ma vuote: simboleggiano la formalità forzata, che ha condotto ad una discussione tra adulti, senza fine e senza esito, da cui gli individui si allontanano per non rimanerne in trappola. Il fallimento e l'abbandono della discussione diventano di conseguenza il simbolo del fallimento di tutti¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Per l'analisi di *Laces* sono stati utili i siti: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013 e http://courses.washington.edu/fermat/final_project/wordpress/Sigalit-landau, consultato in data 10/08/2013.

È possibile notare alcune somiglianze del video *Laces* con altre opere di Sigalit Landau, in particolare con la performance *Somnanbulin/Bauchaus* (2000-2004)¹⁰⁷, non solo per quanto concerne le tematiche enunciate ma anche per i mezzi con cui esse vengono espresse. Innanzitutto si può notare la presenza di una figura infantile in entrambi i casi: la ragazzina del video e il richiamo al personaggio della piccola fiammiferai evocata nel travestimento dell'artista nella performance, ma anche dai gelati regalati. Le bambine indossano nei due pezzi sempre abiti semplici di color blu e hanno uno stesso approccio dal punto di vista infantile, e quindi non corrotto dai problemi e dai drammi della vita. Nella performance la bambina sembra esprimere il desiderio di voler raggiungere una vita migliore; in *Laces* suggerisce invece la capacità più semplice di risolvere le discussioni attraverso la giusta prospettiva¹⁰⁸.

Working Title W M I + II (Lavorando Titolo W M I + II), 2010.

Il seguente video è un dittico, è cioè composto da due schermi affiancati e visualizzati insieme (Fig. 67). Si tratta forse del proseguo dell'artista dell'opera video monumentale *Dead Sea* del 2005 (per via dell'utilizzo delle angurie), la quale verrà ampiamente descritta in seguito¹⁰⁹.

Le uniche persone a coltivare e a raccogliere le angurie in Israele sono gli uomini provenienti dal villaggio di Manda, nei pressi della città di Nazareth, i quali si sono impegnati in questa attività per decenni¹¹⁰.

Nel primo schermo una fila di coltivatori sta raccogliendo le angurie una ad una, le quali sono nascoste tra le foglie del campo, che vengono passate poi di mano in mano e sistemate creando una lunga fila ordinata. Questa viene successivamente ripresa da un'altra formazione di contadini, che si vede nel secondo schermo, i quali avanzando di pari passo con un trattore lanciando i pesanti frutti raccolti all'interno del cassone. Entrambi i video proposti sono una piena immersione nella natura e nell'agricoltura israeliana e palestinese.

¹⁰⁷ Si vedano le pp. 70-73 di questo capitolo.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Si vedano le pp. 107-109 di questo capitolo.

¹¹⁰ <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Forse l'unico modo per guardare il territorio senza essere influenzati dalle barriere politiche è probabilmente quello di farlo attraverso la terra e i frutti che essa offre, con naturalezza. L'artista ha voluto giocare anche con il titolo dell'opera e con le lettere *W* e *M*, che sono le iniziali sia delle parole *Water*, acqua, necessaria alla crescita dei *Melons*, angurie, sia delle parole *Woman* e *Man*, donna e uomo. Come le angurie dipendono dall'apporto di acqua per la loro crescita, così gli uomini dipendono gli uni gli altri per la loro crescita e per il loro sviluppo.

I video presentati sono un'ulteriore conferma del fatto che nella maggior parte delle opere di Sigalit Landau ciò che viene mostrato in un'immagine apparentemente semplice, in realtà sottende sempre qualcos'altro veicolando messaggi talvolta anche estremamente complessi¹¹¹.



Fig. 67 - *Working Title WM I + II*, 2010, Hd-video, durata totale 9:06 minuti.

¹¹¹ Per l'analisi di *Working Title WM I + II* è stato utile il sito <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Salomè, 2007.



Fig. 68 - *Salomè*, 2007, video, durata 16:14.

L'opera video mostra una veduta del sud della città di Tel Aviv, vicino alla nuova stazione centrale degli autobus, ed in particolare al centro si nota la presenza di un vecchio edificio urbano, dal tipico tetto piatto, che domina il paesaggio circostante (Fig. 68). Dall'unica finestra della parete laterale l'artista si sporge per dipingervi tutt'intorno, con un rullo da tinteggiatore, un marchio nero circolare. Lavora in piedi, dall'interno dell'appartamento, mentre le sue braccia ed il rullo in quanto loro prolungamento escono dal davanzale, che diventa il centro della tela. Procedendo lentamente, questo atto di annerimento equivale alla rappresentazione dell'oscurità di questo luogo, bruciato più volte.

Un grande cartellone domina la parte inferiore dell'edificio. La precedente pubblicità originaria di un cellulare viene modificata da Sigalit Landau inserendovi le parole di una canzone risalente al 1938 sulla storia di una città distrutta durante un incendio¹¹², andando a ribadire quindi nuovamente l'atroce destino dell'edificio e dei suoi abitanti.

¹¹² Per l'analisi di *Salomè* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Day Done (Si è fatto Giorno), 2007.

Anche in questo video si vede una casa fatiscente situata a sud di Tel Aviv (Fig. 69). Una persona appare in lontananza e con un rullo di pittura nera inizia a dipingere in maniera radiale la cornice della finestra, creando una sorta di meridiana. Abbiamo visto nel video precedente che questa persona diventerà, nell'evoluzione di questa stessa opera, l'artista.

L'atto performativo che si esprime con il gesto di dipingere la parete esterna si colloca in completa opposizione alla solita ritinteggiatura di una parete interna, o ancora alla tradizionale veduta paesaggistica di una città.

Il segno nero sulla superficie esterna della casa malandata indica infatti un problema dell'abitazione, una sorta di ferita o buco, o ancora un vuoto di memoria. Non vengono mostrati i lati positivi di questa città, bensì solo quelli negativi. Ma quando il cerchio è completato un altro uomo appare dalla finestra e, con un altro rullo intinto nella vernice bianca, inizia ad annullare l'azione precedente, lasciando la parete incompiuta. Era una vecchia tradizione nelle nuove case israeliane degli ebrei della diaspora lasciare bianca la parete rivolta ad est, in memoria della distruzione del Tempio di Gerusalemme, o anche in ricordo dell'esilio e dell'abbandono della propria abitazione e della propria terra¹¹³.

Così riprendendo una parete dipinta ma non finita l'artista vuole ricreare una sorta di specchio con la propria tradizione, ma anche il desiderio di riflettere la tradizione stessa, arricchendola, verso un futuro migliore.



Fig. 69 - *Day Done*, 2007, video, durata totale 17:15 minuti.

¹¹³ Per l'analisi di *Day Done* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Dead Sea (Mar Morto), 2005.



Fig. 70 - *Dead Sea*, 2005, video, durata totale 11:39 minuti.

Il video *Dead Sea* (Fig. 70) è stato proiettato per la prima volta in occasione dell'istallazione *The Endless Solution* (2005)¹¹⁴, nel Padiglione Helena Rubinstein del Museo d'Arte di Tel Aviv.

Cinquecento angurie sono state infilate su una corda, formando una spirale di sei metri galleggiante sulle acque del Mar Morto. La scena, che si allarga via via mostrando dunque un'inquadratura sempre più ampia, è ripresa da un punto di vista sopraelevato, dall'alto di una gru. La spirale assume le sembianze in questo caso di una zattera verde che ruota in un vortice, sulle acque turchesi del mare.

L'artista appare nuda e intrappolata tra le file di angurie, diventando una sorta di continuazione naturale della spirale. Con il braccio teso in avanti afferra la ferita aperta di una delle angurie, precedentemente squarciate per far emergere la polpa rossa e dolce, contaminata ora dall'acqua salata. Tra i verdi teschi dei frutti, che sembrano quasi delle teste mozzate, lo spettatore scopre dunque le parti delle angurie sanguinanti e il corpo perfetto, disteso dell'artista. In attesa di un suo segno di vita ci si chiede addirittura a questo punto se possa trattarsi forse del suo cadavere.

La sensazione evocata dall'opera è quella di impotenza di fronte alle difficoltà della vita e quindi la condizione soffrente e perenne di sopravvivenza a cui si è costretti. La nudità è un'ulteriore espressione di vulnerabilità e della fragilità del corpo umano.

¹¹⁴ Si vedano le pp. 66, 67 di questo capitolo.



Fig. 71 - *Spiral Jetty*, 1970, Robert Smithson, terra, massi di basalto, cristalli di sale, acqua, diametro 45 m., Utah, Great Salt Lake, Fotografia di George Steinmetz.

L'opera appena descritta ricorda in particolare l'installazione ambientale di Robert Smithson *Spiral Jetty* (*Banchina Spiraliforme*), (Fig. 71), del 1970, realizzata nel Grande Lago Salato dello Stato dello Utah, negli Stati Uniti. Smithson, rappresentante della Land Art¹¹⁵ cioè l'arte del territorio, lascia un segno

profondo nel paesaggio circostante spostando terra, sabbia, cristalli di sale e rocce con i mezzi meccanici appropriati e creando quindi una spirale naturale, oggi però quasi del tutto cancellata dall'azione dell'acqua e del vento. L'effetto, mutevole a seconda delle maree e della luce, allude a un grande gorgo d'acqua, il quale però è visibile solo attraverso un'infinità di fotografie scattate dall'alto.

Anche l'installazione di Sigalit Landau è effimera in quanto la spirale si apre lentamente quando la corda viene tirata e si disfa fino a scomparire del tutto, come se non fosse mai esistita. Allo stesso modo le angurie vengono sciolte dalla salinità dell'acqua. Il processo di dissolvenza è analogo anche a quello dei Mandala, i dipinti sacri di sabbia colorata dei monaci buddisti, i quali vengono cancellati non appena l'immagine è completata, simboleggiando ancora una volta la precarietà della vita.

In questo lavoro l'artista fa riferimento proprio all'incertezza della vita umana, come già anticipato e al trauma dell'Olocausto, un passato ancora vivo e doloroso avvertito in Israele. Ma il passato viene contrapposto alla vita israeliana odierna e libera, rappresentata in questo caso dalle angurie: esse sono infatti un frutto moderno, oggi tra i più coltivati e diffusi nelle terre intorno al Mar Morto. La questione della

¹¹⁵ La Land Art è una corrente artistica degli anni '70 del Novecento che si concentra sullo spazio e sul territorio in cui un oggetto è immerso. Essa agisce esclusivamente su elementi naturali già esistenti, riducendo al minimo l'uso di materiali estranei all'ambiente e utilizzando e modificando le forme della natura stessa con installazioni in genere di breve durata.

quotidianità dell'anguria, la quale galleggia e poi si scioglie e muore nella salinità del Mar Morto rimane però ancora una metafora allarmante e piuttosto inquietante¹¹⁶.

Standing on a Watermelon in the Dead Sea (In Piedi su un Cocomero nel Mar Morto), 2005.

Anche questo video (Fig. 72) mostra il corpo nudo dell'artista, ripreso sott'acqua nello sforzo di rimanere verticale, in piedi, su un'anguria immersa nelle acque salate del Mar Morto. Il volto dell'artista non è mai visibile, mentre si possono vedere bene l'anguria, una sorta di piccolo pianeta tondo e verde che gravita verso l'alto per risalire in superficie spinto dalla forza dell'acqua, il corpo in tensione dell'artista e le sue braccia, con le quali si aiuta a mantenere l'equilibrio. Questi movimenti richiamano anche lo sbattere delicato delle ali degli uccelli.



La sfida della performance presentata risiede proprio nello sforzo di mantenere l'equilibrio. Sigalit Landau ha voluto mettere in relazione quelle che sono le difficili condizioni di vita in Israele, sia da un punto di vista geografico-naturale che politico, con la capacità di sopravvivenza dell'essere umano di fronte a tali difficoltà¹¹⁷.

Fig. 72 - *Standing on a Watermelon in the Dead Sea*, 2005, video, durata totale 5:21 minuti.

¹¹⁶ Per l'analisi di *Dead Sea* è stato utile il catalogo: Cats, Ruth (2009), *AS IS. Arte Israeliana Contemporanea*. Roma: Gangemi Editore s.p.a., pp. 40, 41 e 114-117.

¹¹⁷ Per l'analisi di *Standing on a Watermelon in the Dead Sea* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

Under the Dead Sea (Sotto il Mar Morto), 2005.



Fig. 73 - *Under the Dead Sea*, 2005, video, durata totale 4:08 minuti.

La seguente opera video (Fig. 73) è stata girata in occasione della ripresa di *Dead Sea* (2005)¹¹⁸ a pochi metri sotto il pelo dell'acqua del Mar Morto. L'artista nuota appoggiata ad un cocomero verde e filma, da sotto, il cordone di angurie unite a spirale, intervallando a questa visione la veduta del fondale marino mai registrato in precedenza così da vicino. Il video termina poi con la risalita in superficie della telecamera e con la breve visione della spirale fluttuante e del paesaggio circostante. Ciò che colpisce l'occhio dell'osservatore è l'aspetto del fondo del mare e il rapido processo di fossilizzazione che vi si verifica per un qualsiasi oggetto immerso al suo interno, il quale diventa in poco tempo un ammasso di cristalli di sale¹¹⁹. Probabilmente Sigalit Landau ha voluto porre l'accento su quello che è un processo naturale di quest'ambiente, che lei farà proprio in molti dei suoi lavori: basti pensare alle scarpe "salate" che si vedono in *Laces* (2011) o agli oggetti "salati" sparsi in *The Endless Solution* (2005)¹²⁰.

¹¹⁸ Si vedano le pp. 107-109 di questo capitolo.

¹¹⁹ Per l'analisi di *Under the Dead Sea* è stato utile il sito:
<http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

¹²⁰ Si vedano le pp. 66, 67 e 101-103 di questo capitolo.

Dancing for Maya (Ballando per Maya), 2005.



Fig. 74 - *Dancing for Maya*, 2005, video, durata totale 16:13 minuti.

Ballando per Maya (Fig. 74) è un trittico in cui si vedono la Landau e un'altra ballerina di carnagione scura, nell'atto di tracciare contemporaneamente due linee curve ed infinite sulla sabbia, a mani nude, tra le loro gambe, attraverso una coreografia che le porta ad avvicinarsi ed incrociarsi.

Le linee disegnate sono dei confini e ricordano la forma delle onde o anche quella del corpo di un serpente. Esse vengono però costantemente lavate via dal mare e quindi ritracciate ancora, in un processo senza fine. Quando le due linee si incontrano formano tra l'altro degli otto orizzontali e quindi proprio il simbolo dell'infinito.

Il mare rappresenta l'unico confine naturale, certo, di Israele. Questa danza rappresenta un atto politico personale dell'artista, riguardante la lotta infinita per i confini che circondano il proprio paese. Ma si tratta di una lotta che influisce irrimediabilmente anche sulle identità delle persone¹²¹.

¹²¹ Per l'analisi di *Dancing for Maya* sono stati utili il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013 e il volume: Schwarz, Arturo (2007), *Israel Contemporary Art, Israele Arte Contemporanea*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale s.p.a., pp. 108, 109.

Phoenicien Sand Dance (Danza Fenicia sulla Sabbia), 2005.

Questo video molto breve, della durata di poco più di otto minuti, mostra il retroscena del trittico precedente *Ballando per Maya* (2005). Si vedono l'artista e la ballerina riprese in primo piano, i cui corpi sono esplorati in relazione con il mare, il cielo ed il paesaggio circostanti. L'attenzione è rivolta in particolare ai gesti delle mani e al lavoro curioso di scavo che esse compiono. I segni lasciati sulla sabbia assumono un aspetto misterioso, ancora tutto da svelare¹²².

Arab Snow (Neve Araba), 2001.

Questo video è realizzato nel 2001 all'interno del Thread Waxing Space di Manhattan, quando Sigalit Landau crea uno spazio enorme per il processo di trasformazione dello zucchero bianco semplice in zucchero filato. L'artista ama questo materiale malleabile per la creazione di sculture semplici, come per esempio le *Maschere di Zucchero* (2001-2003) già menzionate in precedenza¹²³.

In questo caso una dolce tempesta di zucchero bianco investe una scultura che ruota velocemente al centro del grande contenitore, avvolgendola in una ragnatela e creando prima una sorta di abito, poi, diventando sempre più ampia, una sorta di nido o bozzolo. L'attenzione è rivolta tutta intorno a questo processo di trasformazione.

La scena si svolge con un sottofondo musicale arabo vivace e dinamico: la musica è tratta da "*Sakara Um Kulthums*", cantata da Saffo e arrangiata da Ran Slavin¹²⁴.

Eye Drum (Occhio a Tamburo), 2001.

In *Eye Drum* la telecamera riprende da vicino un occhio, che guarda a destra e a sinistra e indietro nei propri ricordi. Rapidi lampi e una luce tremolante interrompono l'immagine, mentre i tamburi di sottofondo diventano la melodia di un carillon. Anche l'occhio umano nel frattempo si è trasformato nella stessa scatola musicale

¹²² Per l'analisi di *Phoenicien Sand Dance* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

¹²³ Si vedano le pp. 69, 70 di questo capitolo.

¹²⁴ Per l'analisi di *Arab Snow* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

che l'artista ha pensato già nel 2000 per la betoniera di *Somnanbulin/Bauchaus* (2000-2004)¹²⁵. Infatti come il cassone rotante del camion o il meccanismo interno di un carillon, anche quest'occhio ormai metallico inizia a girare su sé stesso¹²⁶.

Barbed Hula (Hula Hop Spinato), 2000.

Il seguente video (Fig. 75) mostra il corpo nudo dell'artista impegnato in una danza hula hop su una spiaggia a sud di Tel Aviv, quando le persone anziane o i pescatori iniziano la propria giornata.

Al posto del classico cerchio però Sigalit Landau utilizza in questo caso il filo spinato, producendosi così delle ferite sempre più gravi sul ventre. L'opera non costituisce solo un evidente richiamo ai campi di concentramento dell'Olocausto, ma è anche un atto personale e politico contro i confini visibili - la spiaggia e il mare,



Fig. 75 - *Barbed Hula*, 2000, video, durata totale 1:52 minuti.

come già menzionato, sono gli unici confini naturali, visibili di Israele -, invisibili e mentali del corpo umano.

Tutto il lavoro esprime una sensazione profonda di dolore, esacerbata dalla velocità crescente del girare del cerchio e dal

fatto che le punte di filo spinato, nonostante siano rivolte verso l'esterno, riescano comunque a tagliare e a far scorrere il sangue. Ne deriva la rappresentazione di una società indifesa e profondamente ferita¹²⁷.

¹²⁵ Si vedano le pp. 70-73 di questo capitolo.

¹²⁶ Per l'analisi di *Drum Eye* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.

¹²⁷ Per l'analisi di *Barded Hula* sono stati utili i siti: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013 e <http://www.morasha.it/arte/landau.html> consultato in data 10/08/2013.



Fig. 76 - *Psyche*, Gina Pane, 1975, azione, quattro tagli a croce attorno all'ombelico.

Quest'opera prende spunto dalle performances, spesso scioccanti, della Body Art¹²⁸ degli anni '70 del Novecento. In particolare si riscontra una somiglianza con quelle attuate dalla francese di origine italiana Gina Pane (Biarritz, 1939-Parigi, 1990) la quale arriva ad infierire sul proprio corpo, tagliuzzandolo con schegge di vetro e lamette al fine di rigenerarlo simbolicamente nel sangue (*Psyche*, 1975), (Fig. 76).

Il dolore, parte imprescindibile dell'esperienza umana, è quindi forse la forma più immediata di comunicazione e l'arte può dunque esprimersi per suo tramite.

Three Men Hula (Hula Hop Tre Uomini), 1999.

Il seguente video (Fig. 77) è stato girato alla galleria Chisenhale di Londra nel 1999 con la collaborazione di tre attori di Cambridge, amici d'infanzia dell'artista. Esso illustra in maniera diretta e poetica uno dei soggetti più ricorrenti in Sigalit Landau, ossia l'interdipendenza fra gli uomini e i popoli.

I tre giovani si trovano all'interno di un grande hula hop del diametro di tre metri e, per farlo girare, sono costretti a cooperare e ad armonizzare i loro movimenti, sforzandosi di coordinarsi. La combinazione dei loro sforzi e la consapevolezza che lo sbaglio di uno influisce sugli altri, preserva il corso di questa loro prova d'abilità¹²⁹.

¹²⁸ Arte del corpo o corporale che limita la propria azione a un campo ristretto, cioè il corpo dell'artista o singola parte di esso, abbattendo l'ultima barriera tra l'artista stesso e il suo pubblico. La Body Art riesce ad azzerare definitivamente ogni precedente forma espressiva riducendo la produzione artistica ad un puro atto teatrale, dove non occorrono altri strumenti se non il corpo dell'artista e la sua intelligenza creativa.

¹²⁹ Per l'analisi di *Three Men Hula* è stato utile il sito: <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, consultato in data 01/10/2013.



Fig. 77 - *Three Men Hula*, 1999, video, durata totale 1:36 minuti.

2.6. *Alcune brevi riflessioni sull'opera di Sigalit Landau*

Elaborare un'analisi finale sull'intera produzione di Sigalit Landau si presenta in qualche modo abbastanza complicato in quanto la materia, dal punto di vista degli argomenti scelti e delle soluzioni formali adottate, offre una varietà difficilmente riassumibile in un discorso unitario.

La Landau risponde con poesia all'allerta della propria epoca, come hanno fatto a loro modo da sempre gli artisti del passato. Il suo lavoro affronta con chiarezza i problemi di violenza e di oppressione vissuti in Israele e in Palestina, nonché il ruolo delle frontiere in questo conflitto, mettendo in scena narrazioni che documentano o prefigurano un'azione futura. L'artista pone a fulcro delle sue opere una ripetizione di movimenti circolari tendenti all'infinito, metafora del perpetuo moto ebraico; sono però movimenti spesso anche violenti come quelli del suo hula hop spinato che le lacera la pelle; oppure allusivi alla precarietà dell'esistenza umana, come le cinquecento angurie legate tra loro, le quali si srotolano e scompaiono, trascinando il corpo nudo nella grande spirale.

La riflessione potrebbe muovere ora in due direzioni. Da un lato si potrebbe registrare proprio la “difficoltà” di questa produzione: si tratta infatti di un’arte molto colta, esperta e cosciente della cultura del passato ma anche di quella moderna, sia orientale che occidentale, tesa all’assemblaggio di elementi, materiali e tecniche variegatissimi, al contempo multimediali ed emotivi. La forza di propulsione che sta dietro una tale produzione è l’evasione rispetto alla pratica artistica comune. Essa è ricontestualizzata in questo caso attraverso l’utilizzo di materiali elementari: la maggior parte degli oggetti esposti sono il risultato di quello che la Landau definisce *a speed archaeology*¹³⁰ (*un’archeologia veloce*), trasformando gli oggetti *ready-made*, un procedimento in contrasto con la consueta trasformazione del classico materiale artistico e da scultura.

Dall’altro lato si potrebbe sottolineare invece come tutto questo possa essere letto nella prospettiva, che si crede propria di Sigalit Landau, di un invito alla partecipazione dell’osservatore, affinché si impegni in modo attivo e critico alla costruzione del senso delle opere. E del resto la Landau correde molti dei suoi lavori con scene forti, allusive, che possono in qualche modo costituire un aiuto e uno stimolo. Non si tratta quindi di un’artista che voglia escludere, asserragliandosi in una propria meditazione indifferente al mondo esterno, ma esattamente il contrario: Sigalit Landau richiede un’impegnata condivisione della sua ricerca da parte dello spettatore. Essa non sembra intenzionata a mettere in evidenza l’aspetto tragico della desolazione o delle barbarie, né agire per cambiare la società; quanto piuttosto amplificare i rumori della realtà o delle situazioni per ridurre la distanza che l’attualità produce. Tali questioni, rese astratte dai mezzi di comunicazione di massa, ritrovano espressione nelle esperienze di vita quotidiane: nascere, crescere, giocare, abitare, ricordare, ascoltare, dichiarate con semplicità nelle opere-video, nelle performances o nelle sculture figurative qui descritte. Esse ci portano a renderci conto della grave evidenza della realtà che esprimono.

In generale sempre l’arte di Sigalit Landau adotta soluzioni che sembrano orientare a creare e proporre nuove prospettive, a uscire il più possibile dalle convenzioni e dalle abitudini, per stimolare al cambiamento e alla partecipazione dell’osservatore a questa rivoluzione.

¹³⁰ Schwarz, Arturo, op. cit., p. 108.

CAPITOLO 3

Il padiglione israeliano alla 54ma Biennale Internazionale di Arte Contemporanea di Venezia del 2011

3.1. Premessa

La Biennale, Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, è una delle più antiche e prestigiose rassegne d'arte contemporanea sostenuta dallo stato italiano, la quale ha proiettato la nascita del movimento delle Biennali nel mondo intero, in corrispondenza della sempre più crescente globalizzazione. Il nome Biennale deriva chiaramente dallo svolgersi ogni due anni della manifestazione.

Nata negli anni '90 dell'Ottocento, per iniziativa del sindaco di Venezia dell'epoca Riccardo Selvatico, essa apre i battenti come una società culturale, con l'organizzazione di una prima esposizione svoltasi nel 1895 e pensata allo scopo di stimolare l'attività artistica ed il mercato dell'arte a Venezia. Questo avvenimento internazionale coincide anche con il momento storico in cui si definiscono le idee di: "nazione", "paese", "frontiere" ed "identità". Nel momento in cui si vanno formando nuovi paesi, nel corso di un processo di affermazione della propria identità, questi sempre più spesso desiderano vedersi riconosciuto uno spazio anche all'interno della Biennale di Venezia.

Per la mostra viene edificato un apposito palazzo presso i giardini napoleonici ubicati nel sestiere di Castello: oggi esso costituisce il Padiglione Centrale dell'esposizione internazionale, mentre i giardini vengono denominati più comunemente i Giardini della Biennale.

Nel 1930 la mostra diventa un ente autonomo statale, dedicato prevalentemente alla promozione di nuove tendenze artistiche, ma anche alla promozione della musica e del cinema contemporanei. Nel 1980 si svolge anche la prima edizione della Biennale Internazionale di Architettura, aprendo per la prima volta lo spazio della sede istituzionale dell'Arsenale di Venezia, utilizzato da quel momento in poi anche

per le esposizioni artistiche. La Biennale d'Arte si svolge dunque attualmente ogni due anni, nelle cadenze dispari, in alternanza a quella di Architettura.

Da società culturale, l'esposizione veneziana si è trasformata recentemente in una Fondazione Culturale che non ha scopo di lucro. Essa organizza oggi varie mostre ed eventi multidisciplinari, suddivise nei settori di: arte, architettura, musica, cinema, teatro e danza.

Nel corso degli anni i Giardini si sono arricchiti di un numero consistente di altre strutture architettoniche (circa 29): i vari padiglioni nazionali, ognuno dedicato ad una nazione diversa partecipante alla mostra. Ai giorni nostri il numero dei padiglioni stranieri presso i Giardini continua a crescere, grazie anche all'interesse sempre maggiore suscitato dall'arte contemporanea internazionale e dalle possibilità moderne di poterla diffondere e far conoscere nel mondo. Esiste inoltre il settore dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), predisposto ai fini della conservazione del patrimonio di tutti gli ambiti trattati dalla Biennale. La sua sede attuale è dislocata a Porto Marghera, in attesa del suo trasferimento, dopo appositi restauri, nel centro della città veneziana.

Nonostante si tratti della più vecchia istituzione espositiva riconosciuta a livello mondiale, la Biennale ha continuato a svolgere brillantemente negli anni la sua funzione. Ha contribuito e contribuisce infatti a far conoscere le nuove tendenze e gli artisti emergenti. Per la maggior parte di questi ultimi essere selezionati in rappresentanza del proprio paese per una mostra personale presso uno dei padiglioni a Venezia, significa essere i portatori di un grande merito ed avere l'opportunità di farsi conoscere a livello internazionale¹³¹.

Per quanto riguarda il caso specifico di Israele, un paese formatosi nel 1948 dopo il lungo e tortuoso percorso descritto nel primo capitolo di questo lavoro, esso ottiene il

¹³¹ Per questa breve presentazione della Biennale di Venezia sono stati utili il sito ufficiale della manifestazione: <http://www.labiennale.org/it/Home.html>, consultato in data 02 giugno 2013 e il volume: Bazzoni, Romolo (1962), *60 anni della Biennale di Venezia*. Venezia: Lombroso.

Per ulteriori informazioni si rimanda a: Di Martino, Enzo (1995), *La Biennale di Venezia: 1895-1995: cento anni di arte e cultura*. Milano: Editoriale Giorgio Mondadori; Romanelli, Giandomenico (1997), *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: catalogo della mostra*. Venezia: la Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee.

Presso l'ASAC e la Biblioteca della Biennale si sono potuti consultare i cataloghi più recenti relativi al padiglione israeliano e a quello palestinese, dove sono stati appunto individuati i nomi degli artisti contemporanei che vi hanno esposto e quindi quelli più famosi, visti in Italia e conosciuti a livello internazionale. Proprio il catalogo del padiglione israeliano del 2011 ha costituito la fonte principale per la realizzazione di questo capitolo.

suo padiglione alla Biennale nel 1955. Si tratta tra l'altro del primo padiglione non europeo ad essere eretto all'interno dei Giardini, un simbolo della storia, della geografia e della morfologia di questo luogo. Esso costituisce la testimonianza del grande interesse internazionale suscitato in campo artistico da parte del nuovo paese.

Zeev Rechter ne è l'architetto, un modernista che ha scelto di disegnare un edificio chiuso in sé stesso. Proprio questo edificio e la sua forma costituiscono il punto di partenza per il progetto di allestimento del padiglione da parte di Sigalit Landau nel 2011: *One Man's Floor is another Man's*

Feeling/Il Piano di un Uomo è il Sentimento di un altro Uomo, descritto

ed analizzato nel capitolo che segue (Fig. 78).

Sigalit Landau effettua un'indagine sulla storia del padiglione e sulle circostanze della sua creazione, svolgendo ricerche presso l'archivio dell'architetto e riesumando documenti che potevano fornirle informazioni in merito alle idee e al progetto di costruzione originario. Scopre ad esempio che la proposta italiana era quella di costruire un edificio diviso in due parti, seguendo lo spirito degli edifici già esistenti. L'architetto israeliano risponde invece con un'unica forma, costruendo un unico blocco.

Capendone il senso, Sigalit Landau penserà al suo allestimento ed il padiglione in questione diventerà il luogo della sua grande installazione, articolata in più sezioni,



Fig. 78 - *One Man's Floor is another Man's Feeling*, 2011, Biennale di Venezia, padiglione israeliano.

la quale evocherà le questioni del territorio, del luogo di appartenenza, della comunicazione, della comunità, del rapporto con gli altri e del vivere insieme. L'artista deciderà di opporsi, ignorando le regole in materia d'esposizione di opere d'arte, privilegiando la luce instabile, presentando un tetto troppo basso all'entrata e un livello intermedio fluttuante tra due piani, con le scale che conducono a questo spazio: in altre parole sceglierà deliberatamente di non tenere conto dell'edificio e della sua struttura, in genere rispettata negli allestimenti. Sarà persuasa dall'idea che lo spazio debba servire al lavoro e non viceversa. Una volta prese le sue decisioni, ripianificherà, ristrutturerà, aggiusterà l'edificio con decostruzioni interne dei muri, l'occultamento di finestre, la creazione di passaggi.

Già il titolo pensato per l'installazione costituirà un chiaro programma architettonico, estetico, ma anche politico. Esso preparerà al grande poema rivelato nel padiglione, raccontato in tre momenti legati da una continuità temporale, fisica e visiva, all'interno di un percorso che indirizzerà i corpi e gli spiriti dei visitatori. L'installazione avrà dunque origine in una sorta di caverna oscura, che rappresenta il momento più antico della storia dell'arte, la preistoria. Dopo questa situazione originale si passerà al presente, evocato nel piano inferiore. Il futuro inizierà poi nel terzo spazio, nella parte superiore del padiglione. Il visitatore ritroverà infine la luce dei giardini, dopo aver concluso il percorso premeditato dall'artista, muovendo dalla genesi, attraverso le circostanze attuali, in una sorta di trasformazione simbolica del nostro avvenire.

3.2. L'architettura del padiglione

Il padiglione israeliano a Venezia rappresenta molto di più uno spazio di pura ricezione per i visitatori, apparentemente molto lontano dai canoni in genere riconosciuti ad un luogo adatto alla visione di opere d'arte.

Gli artisti di Israele partecipano per la prima volta alla Biennale nel 1948. Ma già nel 1946, malgrado l'opposizione delle Gran Bretagna che agiva ancora abilitata dal Mandato di Governo, una richiesta di partecipazione da parte di Israele viene inviata al direttore dell'esposizione veneziana.

Dunque l'invito per l'anno successivo, il 1947, viene spedito, ma giunto a destinazione in ritardo, non permette l'organizzazione in tempo della trasferta degli artisti. In questo stesso periodo iniziano oltretutto una serie di discussioni per la costruzione di un edificio definitivo che riuscisse a rappresentare efficacemente Israele all'interno dei Giardini.

La pianificazione architettonica del padiglione viene affidata all'architetto israeliano Zeev Rechter (1899-1960), alla fine del 1951. Altri due architetti lavorano con lui al progetto: il figlio Yakoov Rechter e David Reznick - entrambi di lì a poco concorreranno al premio israeliano per l'architettura. La costruzione dell'edificio termina nel 1955.

Rechter, direttore del progetto è annoverato tra i fondatori del modernismo israeliano¹³². Inizia gli studi professionali in Ucraina prima di immigrare in Israele, continua poi la sua formazione in Europa, a Roma verso la fine degli anni '20 e a Parigi all'inizio degli anni '30 del Novecento; ma è in Israele che fonda infine il proprio studio.

Per il suo lavoro al padiglione veneziano, che deve rappresentare l'immagine di Israele al mondo intero, egli esporta in Europa il linguaggio tipico del modernismo locale israeliano, di cui egli stesso è uno dei portavoce più attivi. Tra le varietà di stili architettonici caratterizzanti i padiglioni dei Giardini, tra quelli neo-gotici e neo-classici, Rechter sceglie di concepire un padiglione diverso, in spirito Bauhaus e in stile internazionale, tendenze che caratterizzano l'architettura in Israele ancor prima della fondazione dello Stato¹³³. I progetti del padiglione vengono trasmessi poi a un interprete locale che realizza il lavoro autonomamente, senza la supervisione dell'architetto. Rechter, deceduto nel 1960, non avrà mai l'opportunità di visitare la struttura da lui stesso ideata per Venezia.

Nel progetto del 1949, ritrovato presso l'archivio dello studio dell'architetto, figura anche la proposta di una struttura italiana per il padiglione israeliano, prevista dall'autorità veneziana. Vi si leggono le indicazioni per il posizionamento

¹³² Con il termine Modernismo si definiscono un insieme di stili architettonici con caratteristiche analoghe, i quali sorgono intorno agli inizi del Novecento. In questi anni, un numero consistente di architetti provenienti da tutto il mondo iniziano a sviluppare nuove soluzioni architettoniche per integrare tradizioni consolidate (come per esempio il romanico ed il gotico) fuse con le emergenti possibilità tecnologiche, andando alla ricerca di forme nuove anche ispirate alla natura.

¹³³ AA. VV. (1969), *Architettura contemporanea in Israele*. Roma: OFFICINA Edizioni, pp. 5-13.

dell'edificio all'ombra del padiglione americano, a fianco del canale che attraversa i Giardini. Il luogo destinato è sicuramente propizio per quanto concerne l'esposizione, giusto davanti alla zona nuova, vicino al canale, dove giungono alla Biennale gli ospiti importanti. Si trovano poi i dettagli per quanto riguarda la forma del padiglione: una struttura divisa in due spazi di esposizione, separati da un'ampia entrata. Le due gallerie di dimensioni diverse, sono ideate come semplici scatole, con finestre panoramiche superiori per farvi entrare la luce. Secondo l'elaborazione più classica l'entrata della struttura è situata al centro ed è leggermente sopraelevata dall'ambiente circostante attraverso una scalinata. All'altra estremità si trova invece una scala più piccola che conduce al sentiero nel giardino.

In una lettera datata 1951, inviata dal Presidente della Biennale al Ministero dell'Educazione e della Cultura in Israele, viene scritto che l'architetto potrà pianificare il padiglione secondo i propri desideri, a condizione di non deviarne la linea e la forma previste, seguendo i canoni costruttivi alla lettera. Questi comportavano in più un nota sulla necessità di rispettare i fiori, le piante e gli alberi che si trovano nel luogo¹³⁴.

Il padiglione israeliano definitivo (Fig. 79) viene concepito al contrario da Rechter in maniera completamente nuova, sottoforma di una villa a tre piani con una facciata larga e inaccessibile senza finestre, la quale sembra girare le spalle alla strada di accesso e agli altri padiglioni.



Fig. 79 - Il padiglione israeliano ai Giardini della Biennale, fotografia.

¹³⁴ Tutte le informazioni relative ai progetti del padiglione sono tratte da: Sack, Matanya, *Espace–Mouvement–Lumière, le pavillon israélien à Venise*, in De Loisy, Jean, Ilan, Wizgan, *Sigalit Landau: One Man's Floor is another Man's Feeling*, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Israeli Pavilion, p. 193.

Sul retro vengono installati un'enorme finestra e un cortile accogliente, circondati e nascosti dagli alberi. La forma, la dislocazione nel contesto dei Giardini e la visione voluta e pianificata per il fruitore rimandano indubbiamente alla coscienza collettiva israeliana e alla situazione geopolitica dello stato di Israele: basti pensare alla vicinanza al padiglione americano e al mare, e ancora al padiglione egiziano posto proprio dall'altra parte del canale.

Se si sovrappone la pianta effettiva del padiglione di Rechter, con i limiti dell'edificio proposto inizialmente dagli italiani e mai realizzato, si scoprirebbe che l'architetto considera una linea di costruzione massima: eleva le linee limitrofe e le impone nella geometria del sito e nel movimento dei visitatori. La facciata a nord del padiglione si allinea quindi col sentiero principale che vi ci porta, formando il muro della strada e integrandosi alla libera composizione del giardino. L'entrata del

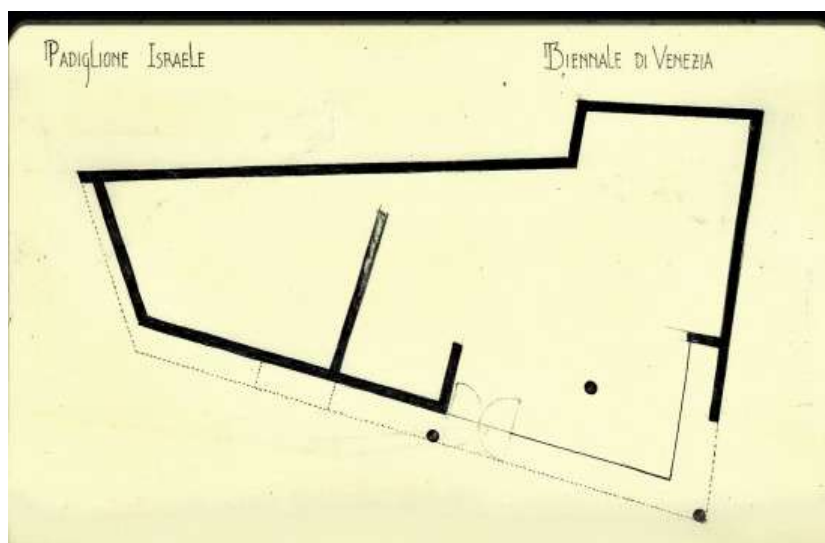


Fig. 80 - Zeev Rechter, *Disegno della pianta triangolare del padiglione israeliano per la Biennale di Venezia.*

altri padiglioni vicini. Rechter prevede in questo caso, su una superficie triangolare (Fig. 80), una passeggiata architettonica su tre livelli, dove due scale stabiliscono un legame tra i piani e permettono di svolgere un itinerario circolare attraverso tutti gli spazi.

padiglione è invece posta a nord-ovest¹³⁵.

Il padiglione israeliano risplende in tutto il suo color bianco modernista all'interno dei Giardini della Biennale

contrastando con l'aspetto di tutti gli

¹³⁵ Ibid.

L'architetto dà rilievo in particolare a tre elementi nel padiglione: lo spazio, il movimento e la luce. I documenti sul processo di costruzione dimostrano la ricerca di un moto continuo verso l'alto e verso il basso. Rechter vuole creare più livelli su una superficie ridotta che ha dei limiti sia in larghezza che in altezza: l'altezza del padiglione è infatti allineata a quella del vicino padiglione americano. Mentre nella maggior parte degli altri padiglioni vi è un solo piano, Rechter costruisce qui due livelli interni, ai quali si aggiunge negli anni '60 il livello intermedio installato con lo stesso sistema di circolazione e movimento. Un possibile spunto giunge probabilmente dal padiglione di arte contemporanea Helena Rubinstein a Tel Aviv, sempre disegnato da Rechter nell'anno 1950, in cooperazione con Dov Carmi e Yaakov Rechter. Anche qui l'architetto lavora con piani a mezza altezza, "sospesi" su una scala, al fine di creare più livelli: si realizza in questo modo uno spazio particolare nel quale le prospettive sono lunghe e profonde e comprendono più piani allo stesso tempo.

L'artista Sigalit Landau ha sicuramente tenuto conto di tutti questi fattori architettonici per concepire il suo allestimento *One Man's Floor is another Man's Feeling*, ricordando inoltre bene anche lo spazio del padiglione Helena Rubinstein, nel quale aveva presentato la sua grande esposizione personale intitolata *The Endless Solution* (2005)¹³⁶.

Nell'esposizione alla Biennale di Venezia, la Landau si riferisce al padiglione come a un sito e non come a uno spazio dedicato all'esposizione delle sue opere. Desidera cambiare il padiglione nazionale; creare una storia più complessa di quella che consiste nel disporre le superfici murali per esporvi le opere. Ad un certo stadio dei lavori preparatori pare voglia anche inserire un livello inferiore supplementare nel padiglione, un'iniziativa questa però subito fermata dal dipartimento del patrimonio artistico, che rifiuta categoricamente di modificare la struttura originaria dell'edificio.

L'artista ha studiato la proposta italiana mai realizzata per il padiglione ed è rimasta colpita soprattutto dalla possibilità di dividere in due o più gallerie il luogo d'esposizione, per creare una doppia narrazione e consentire la presentazione di due opzioni/visioni opposte; in secondo luogo è stata colpita dall'equilibrio imperfetto

¹³⁶ Si vedano le pp. 66, 67 del secondo capitolo di questa tesi.

derivante dall'assenza di simmetria tra i due corridoi proposti. Essa dunque "rompe" e travalica i limiti intrinseci dell'uso di uno spazio da esposizione, e in questo contesto lo manipola in maniera diversa da quella che l'architetto Rechter aveva previsto. Agisce quindi direttamente sul sito e crea ambienti nuovi e complessi¹³⁷.

Nel padiglione di Venezia la Landau si adattata al sistema del movimento dettato dall'esperienza dello spazio, ma in questo caso lo cambia da un punto di vista ieratico e pratico. Ossia costruisce un itinerario diverso che, dal livello inferiore, sale lungo le scale e collima verso il livello superiore, per riscendere di nuovo verso il livello intermedio; e da là attraverso la scala adiacente, dalla quale i visitatori escono nel giardino esterno. L'itinerario non è più dunque circolare, ossia i visitatori non escono dallo stesso punto da dove sono entrati, ma diventa un percorso rettilineo. L'artista non invita a visitare il padiglione, ma semplicemente a transitarci¹³⁸.

Anche la facciata originale, con l'entrata in vetro infossata nella profondità dello spazio, viene modificata. Durante i rinnovi dell'edificio le porte in vetro sono state infatti portate in avanti per volere di Sigalit Landau, fino a circa un metro rispetto la linea della facciata. Questa stessa azione ha ingrandito lo spazio e ha modificato il limite originale dell'edificio. Ciò è particolarmente evidente quando ci si trova all'interno della stanza e si guarda verso l'esterno. L'artista manipola esattamente questo spazio dall'interno verso l'esterno ingrandendolo ma anche oscurandolo.

Le pareti in vetro sono infatti ricoperte. Viene a crearsi una sorta di ombra d'entrata, che conduce dall'esterno illuminato all'interno oscuro. Il vasto muro-finestra, la principale fonte di luce per il padiglione che nel progetto originale rappresenta il solo legame con il giardino esterno e con la vegetazione situata dietro l'edificio, viene quindi annullato¹³⁹. L'oscuramento del padiglione rende le distanze più fluide e permette di dimenticare le dimensioni limitate dell'edificio, aiuta inoltre il visitatore a concentrarsi meglio su quello che l'artista intende mostrare.

¹³⁷Sack, Matanya, op. cit., p. 194.

¹³⁸Ibid.

¹³⁹Ibid.

3.3. *Il piano inferiore*

Entrando nel piano inferiore del padiglione il visitatore si ritrova in uno spazio che ha assunto l'aspetto di una vera e propria "sala macchine", così definita dall'artista (Fig. 81).



Fig. 81 - *King of the Shepherds and the Concealed Part/ Re dei Pastori e Grotta Nascosta*, 2011, tubi di metallo, acqua.

Alle estremità del piano si possono vedere due rampe di scale e tra esse un film proiettato sul pavimento. Si tratta dell'opera-video descritta nel precedente capitolo di questa



Fig. 82 - *Azkelon* all'interno del padiglione israeliano, fotografia.

tesi: Azkelon (2011)¹⁴⁰, durante la quale un gruppo di ragazzi gioca di fronte al muro che divide Israele da Gaza, tracciando linee immaginarie sulla sabbia con i coltelli e dividendo quindi il territorio (Fig. 82).

Tutto lo spazio è invaso da un vasto sistema di contenitori d'acqua e di tubi, gli uni sopra gli altri, che si intrecciano. Essi sorgono da un punto oscuro del padiglione, da dove pompano acqua senza sosta: un cumulo di terra posto al di là della parete parzialmente abbattuta

dall'artista. L'intera opera ha origine proprio in questa caverna oscura, il cuore pulsante di tutto il progetto, che rappresenta "la preistoria dell'arte" (Fig. 83).

Nella "sala macchine" si percepisce ovunque il rumore leggero della

pompa, l'unico testimone di questo meccanismo segreto, la quale fa scorrere l'acqua attraverso il sistema di tubi, lungo i muri, sparendo poi nell'apertura tra i due livelli del padiglione e terminando, o iniziando, il suo viaggio nel Canal Grande situato lì vicino. L'acqua scorre in un circuito chiuso, venendo dal canale e ritornandovi senza mai fermarsi¹⁴¹.

Anche il mare rappresenta quindi una via d'ingresso al padiglione; ma si tratta veramente di un'entrata possibile? In realtà l'acqua ritorna verso il mare senza essere assorbita dalla struttura, in un ciclo continuo, dunque senza fermarsi al suo interno. Il suo è esclusivamente un transito, un ruolo passivo e sterile, che non alimenta nulla, simile allo stesso transito o passaggio che compiono i visitatori all'interno del padiglione, previsto e meditato dall'artista.



Fig. 83 - Veduta del padiglione dall'interno della Caverna Nascosta, 2011, tubi di metallo, acqua.

¹⁴⁰ Si veda la p. 100 del secondo capitolo di questa tesi.

¹⁴¹ Ilan, Witzgan, op. cit., p. 181.

Queste installazioni ricordano in particolare il *Progetto del Mar Morto* (1973), di Pinchas Cohen Gan¹⁴², artista israeliano che negli anni '70 del Novecento è all'origine di più azioni affascinanti dal carattere concettuale¹⁴³ e politico. Egli introduce nel Mar Morto dei contenitori in plastica, pieni di acqua dolce con pesci vivi. Si tratta di opere polemiche che incuriosiscono ed esprimono il concetto di immigrazione e di sopravvivenza in condizioni ostili. Basti pensare al paragone evocato della sopravvivenza impossibile di questi pesci nelle acque salatissime del Mar Morto¹⁴⁴. Sono tutti temi ugualmente espressi nei lavori della Landau.

Il collegamento del padiglione al canale attraverso i tubi pone l'accento sulla particolare posizione dell'edificio in riva al mare, cioè sulla sua estremità, sulla frontiera. Si tratta di un forte richiamo alla situazione geografica di Israele e alla doppia valenza positiva, ma allo stesso tempo negativa che il mare/confine rappresenta: da un lato si sta parlando di un territorio aperto sull'orizzonte, con tutte le possibilità economiche e culturali che ne derivano; dall'altro viene evocata con quest'immagine una sensazione di isolamento tra il mare e la montagna e di paura del "mondo esterno". La connessione con il mare ricorda inoltre i vasti progetti di infrastrutture supportati dallo Stato di Israele, alcuni dei quali sono già stati edificati. Basti pensare ad esempio al canale artificiale che fornisce l'acqua all'arido territorio del sud. Molti altri sono i progetti in via di realizzazione, alcuni possibili altri più fantasiosi, come la costruzione di un canale tra il Mar Rosso e il Mar Morto¹⁴⁵.

L'acqua presente nel padiglione funge da metafora della vita e del tempo, ma cruciale appare anche il collegamento tra questi due elementi, che caratterizzano troppo spesso i comportamenti umani, nel caso specifico il conflitto arabo-israeliano. In questo contesto l'acqua è un soggetto esistenziale, un problema grave

¹⁴² Pinchas Cohen Gan nasce in Marocco nel 1942. All'età di sei anni si trasferisce con la famiglia a Marsiglia e in seguito in Israele. Ha esposto a New York, in Svezia, Francia, Israele e a San Francisco. Le sue opere sono fortemente influenzate dalle vicende della sua vita di vagabondo ebreo. Nel 1968 viene ferito da un'autobomba. Nel 1991 collabora alla pubblicazione di un libro illustrando 100 vignette che descrivono altrettante comunità ebraiche perseguitate dal nazismo.

¹⁴³ Per concettuale si intende un pensiero che conduce a un tipo di arte fredda, semplificata, slegata da qualsiasi suggestione o compiacimento visivi. Si tratta di una forma di comunicazione volutamente antiartistica, nella quale gli oggetti diventano poco importanti quasi fino a sparire, o comunque, da ridursi a semplici idee. Arte concettuale significa infatti arte dei concetti, cioè azioni puramente mentali dove ciò che conta è il linguaggio che le esprime. Lo scopo è quello di mettere in risalto l'idea piuttosto che l'oggetto.

¹⁴⁴ Ilan, Wizgan, op. cit., p. 182.

¹⁴⁵ AA. VV. (1969), op. cit., pp. 13-15.

caratterizzante la regione del Medio Oriente, che soffre della rarità di piogge e della mancanza di acqua dolce. L'installazione di tubi fa pensare dunque alle stazioni di pompaggio disperse in tutto il Paese, che con uno sforzo disperato cercano di raccogliere la poca acqua sotterranea, profondamente nascosta nel sottosuolo¹⁴⁶. La connessione del padiglione israeliano al mare veneziano e il fatto stesso che l'esposizione abbia luogo a Venezia, intensifica le differenze tra una regione arida e una regione dove l'acqua invece abbonda ed eleva l'attenzione circa le risorse naturali, la loro distribuzione nel mondo e il loro utilizzo. Questo concetto così espresso assegna valore all'interdipendenza tra gli uomini, l'importanza cruciale della considerazione dei bisogni altrui, e la necessità di un dialogo sincero e privo di interessi egoistici al fine di risolvere i problemi comuni¹⁴⁷.

Come già menzionato l'artista ha trasformato la sala d'accoglienza in una "sala macchine". Questo genere di ambiente riassume il funzionamento di tutto il sistema, senza essere mai palesato, senza che se ne prenda coscienza, se non in caso di mal funzionamento o di arresto. Di conseguenza la "sala macchine" allude alla necessità di un'operazione di riconoscimento e riparazione, al fine di "guarire", individuando la soluzione ai problemi trattati dall'esposizione, come quello della mancanza di un'uguaglianza tra gli esseri umani, della violazione dell'equilibrio ecologico e della divisione delle risorse tra regioni e persone¹⁴⁸.

Un riferimento interessante nella messa in opera di quest'installazione fatta di tubi è la scultura *I Portatori d'Acqua* (1953), di Yitzhak Danziger¹⁴⁹, un artista israeliano più vecchio di due generazioni rispetto a Sigalit Landau, ma come lei enunciatore di principi sociali, storici, culturali e anche ecologici. La scultura in questione è proprio creata a partire da un tubo ricurvo alla testa, al quale si innesta un elemento rotondo¹⁵⁰. Essa ricorda anche uno strumento musicale e non è inverosimile che sia ripresa l'associazione alla musica anche all'interno della "sala macchine". Il sistema di tubi è infatti un sistema sonoro, una sorta di "carillon tubolare". Il flusso d'acqua

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ilan, Wizgan, op. cit., p. 182.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Yithak Danziger (26 giugno 1916-11 luglio 1977) è stato uno scultore israeliano, pioniere del Movimento Cananeo e del Gruppo Nuovi Orizzonti. Nasce a Berlino da una famiglia sionista che emigra in Palestina nel 1926 a Gerusalemme. Studia arte presso la Slade School of Fine Art tra il 1934 e il 1937. È molto influenzato dalle opere egizie, assire, oceaniche esposte al British Museum. Esse giocano un ruolo importante nella sua produzione scultorea.

¹⁵⁰ Ilan, Wizgan, op. cit., p. 182.

catturato dalla pompa e le vibrazioni nei tubi quando questa vi circola risuonano nello spazio e compongono uno sfondo musicale sul quale viene a sovrapporsi il suono delle voci degli uomini lanciate dal video.

Non è la prima volta inoltre che l'artista ricorre a suoni o alla musica nelle sue opere, basti pensare alla performance *Somnanbulin/Bauchaus* (2000-2004)¹⁵¹.

Si è già segnalato il fatto che il sistema di tubi presenti nel padiglione si inserisce in un'apertura praticata sul muro e sparisce in un luogo vuoto tra il piano inferiore e intermedio del padiglione, scoperto dalla stessa Landau quando a 14 anni aveva partecipato come giovanissima artista alla Biennale di Venezia del 1997. Già allora aveva segnato una croce su questo muro e vi aveva posizionato dietro una sua opera. In un gesto autobiografico l'artista riprende in questo caso l'azione già effettuata, riscoprendo e riusando lo stesso spazio. Impiega della terra, che arriva a toccare il soffitto, per creare un punto oscuro, un mistero antico nell'esposizione¹⁵². Questo lavoro fa eco ad un'altra installazione di Sigalit Landau, precedentemente analizzata: *Resident Alien I e II* (1996-1998) presentata a DOCUMENTA X di Kassel¹⁵³.

3.4. *Il piano superiore*

Salendo le scale il visitatore si trova direttamente al piano superiore del padiglione (Fig. 84). A differenza del piano inferiore questo si presenta molto più scarno e quasi vuoto. Il vasto spazio è interamente dedicato ad un unico video proiettato sul muro: il già descritto *Salted Lake/Lago Salato* (2011)¹⁵⁴. In primo piano si vedono dunque le scarpe, metafora della presenza o assenza umana, posizionate sul lago ghiacciato della Polonia le quali, ricoperte di cristalli di sale, sciolgono il ghiaccio fino a scomparire.

Il film e l'azione terminano dunque insieme, quando il paio di scarpe cola nel lago, sparendo. Una volta che il video termina, esso riprende nuovamente dall'inizio, andando avanti così all'infinito. L'azione che si ripete senza fermarsi diventa in questo modo una sorta di indicatore del tempo presente, ritmandolo in maniera

¹⁵¹ Si vedano le pp. 70-73 del secondo capitolo di questa tesi.

¹⁵² Ilan, Witzgan, op. cit., p. 183.

¹⁵³ Si vedano le pp. 73, 74 del secondo capitolo di questa tesi.

¹⁵⁴ Si vedano le pp. 98, 99 del secondo capitolo di questa tesi.

determinata. Effettivamente il presente qui rappresentato è il vero protagonista della stanza, insieme al paio di scarpe al centro dell'immagine.

Le dimensioni della proiezione hanno un'importanza notevole perché sviluppano nell'osservatore un sentimento di piena immersione nell'opera. L'immagine, proprio per quanto concerne l'esperienza del fruitore, è orientata verso un'idea che non ha né tempo né luogo determinati e che quindi obbliga a porre l'attenzione all'ignoto. Egli non sa infatti dove il video sia ambientato, né quando, non immagina che il sale farà sparire le scarpe, né dove queste scompariranno. Esse escono dallo sguardo così semplicemente, andando incontro ad un destino sconosciuto. In questo modo un senso di apertura, di ascolto e di empatia ci collega al destino delle calzature, metaforicamente quindi al destino dell'umanità intera.

L'acqua, il filo conduttore principale dell'esposizione, quasi muovendo dal piano inferiore, è salita ora al piano superiore in forma di ghiaccio nel lago e sottoforma di ricordo nei cristalli di sale. Sono due visioni opposte dello stesso elemento che rappresentano il cambiamento del suo stato, ossia la metafora del ieri e dell'oggi, del passato e del presente, come del passaggio tra la vita e la morte.

Le scarpe costituiscono inoltre l'altro tema dominante - dopo l'acqua - ricorrente nell'esposizione: appaiono qui, ma anche nella presentazione del piano intermedio.



Fig. 84 - *Il piano superiore del padiglione, Salted Lake, 2011, Hd-video.*

3.5. *Il piano intermedio*

Sporgendosi dal parapetto del piano superiore il visitatore può scorgere il piano intermedio, entrando così nel terzo tempo del padiglione, ossia il futuro. Si tratta del luogo dove gli uomini simili, ma soprattutto gli opposti, possono incontrarsi. È anche il piano che collega gli altri due ambienti insieme, in una sola unità densa di significati.

Tale piano ospita l'opera principale dell'esposizione: un'installazione composta da una tavola da conferenza rotonda aperta al centro, attorno alla quale sono disposte dodici sedie (Fig. 85). Sulla tavola si



Fig. 85 - *Tavola da Conferenza*, 2011, legno, dodici portatili, con il video *Laces*.

trovano dodici computer portatili, sui quali si può vedere trasmessa l'opera-video *Laces/Lacci* (2011)¹⁵⁵: ossia si vede la bambina che, esattamente seduta sotto lo stesso tavolo dell'esposizione, sta legando gli uni gli altri i lacci delle scarpe delle persone che intorno ad esso stanno discutendo. Forse si tratta di un'azione di dispetto o solo di un atto innocente fanciullesco, che ha però l'obiettivo di costringere gli interlocutori a rimanere seduti finché tutti i punti di vista sul soggetto del dibattito non saranno stati ascoltati¹⁵⁶.

Ma le persone fisiche hanno in realtà già da tempo lasciato il tavolo della conferenza dell'esposizione, abbandonando lì le loro scarpe e in una sorta di eco a quest'opera il visitatore ritrova nel giardino esterno, dopo aver concluso il viaggio nel padiglione a partire dalle origini, attraverso le circostanze del presente, fino alla trasformazione

¹⁵⁵ Si vedano le pp. 100-103 del secondo capitolo di questa tesi.

¹⁵⁶ Ilan, Witzgan, op. cit., p. 185.

del futuro, il monumento circolare *Oh my Friends, there are no Friends/Oh miei Amici, non ci sono Amici* (2011)¹⁵⁷, composto da paia di scarpe in bronzo legate tra loro attraverso i lacci; un monumento dedicato agli uomini capaci di legare, quindi comunicare, e di prendere insieme decisioni importanti per il futuro.

Tornando all'interno del piano intermedio del padiglione, si possono udire le voci dei personaggi, benché questi siano assenti, grazie ad altoparlanti nascosti nei muri. Le lingue e gli accenti si mescolano nei toni del dibattito. Parlano in arabo, in ebraico o in inglese. Il negoziato riguarda la creazione di un progetto politico e allo stesso tempo poetico: un ponte ricoperto di cristalli di sale che collegherà le rive israeliane alle rive giordane del Mar Morto. Il dibattito tratta proprio degli aspetti pratici, economici e tecnici per la costruzione di questo ponte di collegamento¹⁵⁸.

La tavola è posizionata esattamente sopra lo spazio inferiore, in corrispondenza della caverna preistorica.

La figura della piccola bambina del video, rimasta sotto la tavola dopo che gli interlocutori se ne sono andati, rimanda alla storia biblica di Giuseppe, quando i suoi fratelli lo abbandonarono nel pozzo. Come si sa Giuseppe era un sognatore, e in questa sala il dibattito dei presenti/assenti evoca proprio il sogno-ispirazione dell'artista: la possibilità di un passaggio incondizionato tra le due rive del Mar Morto¹⁵⁹. Questo sogno rappresenta la reale volontà di trovare una soluzione ai conflitti ed è in effetti un vero programma che Sigalit Landau promuove da numerosi mesi attraverso lettere e incontri con i funzionari e i politici di Israele e Giordania. Un'ipotesi di realizzazione prevede la costruzione di un reale ponte proprio per quest'anno, il 2014¹⁶⁰.

La tavola rotonda con 12 sedie ricorda la *Mensa del Silenzio* (1937-1938), di Costantin Brancusi¹⁶¹, realizzata in memoria dei soldati rumeni caduti durante la

¹⁵⁷ Si vedano le pp. 81, 82 del secondo capitolo di questa tesi.

¹⁵⁸ <http://www.sigalitlandau.com/page/the%20Salt%20Route%20Bridge.php>, consultato in data 23/11/2013.

¹⁵⁹ Ilan, Wizgan, op. cit., p.185.

¹⁶⁰ <http://www.sigalitlandau.com/page/the%20Salt%20Route%20Bridge.php>, consultato in data 23/11/2013.

¹⁶¹ Costantin Brancusi (Pestisani, 19 febbraio 1876-Parigi, 16 marzo 1957) fu uno scultore rumeno. Dopo gli studi di scultura all'Accademia di Bucarest lavorò a Vienna e a Monaco per trasferirsi poi a Parigi, dove frequentò gli studi di Antonin Mercié e di Rodin. Nel 1908 strinse amicizia con Modigliani e Duchamp; nel 1913 espose tre sculture alla mostra dell'Armony Show a New York. Dal 1914 al 1918 creò una serie di sculture in legno che testimoniano il suo interesse per il primitivismo. Dopo la Prima Guerra Mondiale accentuò nelle sue opere il gusto per l'astrazione, alla ricerca della

Prima Guerra Mondiale: l'opera in pietra si compone proprio di una tavola rotonda con 12 posti a sedere¹⁶².

Un'altra opera merita di essere menzionata; si tratta di un pezzo dello spagnolo Antoni Muntadas¹⁶³: *La Sala del Consiglio* (1987). Essa è composta da una lunga tavola rettangolare attorno alla quale si trovano delle sedie vuote. Su ciascuno dei muri contornanti la tavola sono stati accostati tredici ritratti di dirigenti e religiosi. Al posto della loro presenza fisica, dei piccoli altoparlanti installati emanano i loro propositi. Con questi ultimi Muntadas critica le istituzioni del potere politico, religioso e culturale¹⁶⁴. Anche le voci dei diversi interlocutori nell'opera della Landau provengono da altoparlanti nascosti nei muri intorno alla tavola e creano una sorta di scultura vocale, che riempie lo spazio mescolando gli accenti e dando all'opera una dimensione umoristica. È interessante ricordare a tal proposito un'opera di Marcel Duchamp, un artista pieno di senso dell'umorismo, che egli aveva immaginato, ma non aveva avuto il tempo di realizzare. Sarà John Cage a realizzarla successivamente in suo nome dopo il 1968. Intitolata *Scultura Musicale* quest'opera era destinata ad essere una scultura composta unicamente da diversi suoni, provenienti da alto parlanti inseriti nello spazio circostante¹⁶⁵.

Un'altra opera sul medesimo tema è stata realizzata da Joshua Neustein¹⁶⁶: il *Progetto della Riviera di Gerusalemme* (1971) L'artista aveva realizzato una sorta di riviera ricreandone i suoni in una valle vicino a Gerusalemme, grazie all'uso di quattro megafoni e a cinquanta altoparlanti che aveva posizionato lungo

forma-tipo, della forma genitrice. Nel 1926, al suo secondo sbarco negli Stati Uniti, fu protagonista di un curioso caso giudiziario legato all'esportazione di una sua opera d'arte astratta: l'evento divenne noto con il nome di *Caso Brancusi*. Nel 1937 tornò in Romania, dove eseguì sculture per il giardino pubblico Targo Jui e si recò in India, dove progettò un tempio per la meditazione.

¹⁶² Ilan, Wizgan, op. cit., p. 185.

¹⁶³ Antoni Muntadas è un artista di Barcellona, nato nel 1942. Ha studiato presso la Escuela de Ingenieros Industriales. Vive a New York dal 1971. Ha lavorato come professore presso l'Università di San Diego, la Scuola di Belle Arti di Bordeaux e Grenoble, la Scuola Nazionale di Belle Arti di Parigi, l'Istituto d'Arte di San Francisco e l'Università di São Paulo. Nel 2005 ha ricevuto il Premio Nacional de Artes Plásticas di Spagna. Nel 2009 ha ricevuto il premio Velazquez di arti plastiche.

Il suo lavoro si basa sull'uso di tecnologie audiovisive: computer, video, internet, in relazione ai fenomeni sociali e come risposta critica ai mass media.

¹⁶⁴ Ilan, Wizgan, op. cit., p. 185.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Nato in Polonia nel 1940 e attualmente con sede a Soho, New York, Joshua Neustein è riconosciuto oggi come il fondatore del concettualismo israeliano. Le sue mostre più importanti includono il *Progetto della Riviera di Gerusalemme* del 1971 e la Biennale di Venezia del 1995, dove egli rappresentò appunto Israele.

l'itinerario¹⁶⁷. Nel caso di questa riviera immaginaria, come nel caso del ponte immaginario di Sigalit Landau, le voci registrate conferiscono all'insieme una realtà concreta.

Il soggetto ricorrente nell'esposizione *One Man's Floor is another Man's Feeling* riguarda quindi l'interdipendenza tra gli uomini e tra i popoli. Pur in modo delicato, talvolta indiretto, l'artista tratta comunque il tema della politica che incide sulla vita quotidiana, e ci mostra come l'arte possa descriverla, ma anche condizionarla. Il suo punto di vista è dialettico, comprende una visione innocente - attraverso gli occhi della bambina che si nasconde sotto la tavola - e quella più "calcolata" degli adulti che danno vita al dibattito, ma anche dei visitatori del padiglione che osservano la scena dall'alto. L'esposizione cerca di creare un punto di incontro tra l'ideale e il reale, quindi il mondo freddo e scaltro di coloro che prendono decisioni in ambito sociale ed economico, al fine di giungere finalmente ad un'organizzazione politica efficace e liberata dai contrasti.

3.6. Alcune brevi riflessioni sull'allestimento del padiglione israeliano del 2011

Al termine del percorso proposto, l'attenzione si rivolge in particolare ai numerosi temi affrontati: dalla riflessione sul passato e la transitorietà delle cose; alla condanna invece del presente; fino alla particolare sensibilità e veggenza con cui viene trattato il futuro; nonché l'importanza della lingua, custode della patria. Più legati ad una riflessione ideologica sono invece argomenti quali la critica alle discordie infinte e all'asservimento dell'uomo alla logica della guerra; la critica agli uomini del potere, di bassa morale; la consapevolezza dell'esigenza di agire con forza sul presente contro la finzione che pervade il mondo contemporaneo, nel quale lo stato costante di sopravvivenza diventa una falsa vita.

Come si può intuire dalla sola presentazione dei temi principali *One Man's Floor is another Man's Feeling* diventa un'installazione molto densa, concettualmente impegnativa.

¹⁶⁷ Ilan, Wizgan, op. cit., p. 185.

Il padiglione diventa innanzitutto un dispositivo di comunicazione già a partire dalla sua stessa architettura, che si costituisce non solo di materiale da costruzione, ma anche di emozioni e sensazioni. L'artista riprende proprio questo luogo ridotto, con poche aperture, il quale sembra dedito a preservare le opere d'arte esposte, a meglio controllarne le condizioni di visibilità, ma anche ad aumentarne l'aura e a portare al limite il loro carattere figurativo.

La Landau entra in dialogo con l'architettura originaria e le idee che essa veicola, sia per quanto concerne lo stile modernista, sia per quel che riguarda la situazione geopolitica di Israele. Questo spazio esagerato come luogo di esposizione è proposto dall'artista per ciò che è: un'infrastruttura connessa con l'urbanistica, che fa parte di uno spazio di vita comune. Ma ella vi elimina la funzione primaria di accoglienza, trasformando il luogo in un semplice passaggio; tutto per mettere in primo piano il fatto che in realtà si entra in uno spazio originariamente poco ospitale, una caverna preistorica. Inoltre l'artista scopre uno spazio vacante all'interno del padiglione, che viene aperto, facilitando la comunicazione dell'edificio chiuso nel suo blocco con il mondo esterno. Introduce quindi nella struttura un senso nuovo e allusivo di fluidità e di sensibilità verso l'apertura e la condivisione.

La Landau si indirizza direttamente ai sensi dello spettatore, che diventano qui preponderanti, su un territorio che lei investe di tutta la sua presenza di donna e di artista israeliana d'oggi. Gioca con i sensi perché amplificano ciò che è espresso e si deve comprendere attraverso il "dispositivo-padiglione". I sensi acuiti apportano un aumento di emozioni veicolate anche da questa semplice architettura monolitica e razionale.

L'artista cerca anche di combattere e abbattere il muro di silenzio che circonda il padiglione. Esso diventa infatti "parlante": invaso dal passaggio dell'acqua tra i tubi e dal rumore della pompa. L'acqua è in movimento continuo, fluida, senza ristagno (problema invece questo della città di Venezia, dove l'acqua è chiusa artificialmente; un problema che probabilmente Sigalit Landau vuole mettere in risalto). Questo è un concetto fondamentale per l'artista: senza la fluidità si crea stagnazione e quindi un luogo malsano, mentre la fluidità e lo scorrere dell'acqua permettono la vita.

L'acqua dei tubi è di nuovo presente nel video proiettato al piano superiore. L'immagine del disgelo si imprime nell'immaginario dell'osservatore diventando un

appello al cambiamento, a un salto dalla storia del passato e del presente verso il futuro. Questa riflessione sul cambiamento prosegue nel visitatore quando giunge al livello seguente del padiglione e si ritrova ad osservare la riunione riguardante il progetto del ponte salato, complesso dal punto di vista della realizzazione tecnica, ma soprattutto geo-strategico e politico. Riflette inoltre la complessità e le difficoltà inerenti le discussioni che hanno luogo attualmente circa lo stato del Mar Morto in termini ecologici.

Il linguaggio amministrativo che si ascolta dagli altoparlanti oscilla tra le posizioni positive di alcuni e le recalcitranti di altri. Il legame suggerito per il gesto della bambina attraverso il suo gioco infantile, ossia il legare i lacci delle scarpe tra loro, è propositivo al futuro e all'unione tra popolazioni. Lo scopo è quello di far comprendere che noi tutti siamo "allacciati" e che non c'è futuro possibile senza questi legami.

Filmare quello che accade sotto la tavola ha l'obbiettivo di mostrare il contrario di ciò che sono le discussioni ufficiali, il passaggio attraverso processi che generalmente non sono regolati da norme, ma sono spontanei e non strutturati. È proprio questo che può creare la differenza: il voler "fare insieme" e lo scambio simbolico di idee, al fine di poter gioire di un futuro migliore da condividere.

L'uscita infine conduce alla terrazza aperta. Lo spettatore, trasformato in un passeggiatore da quando ha messo piede nel padiglione, si ritrova con altri come lui, davanti al cerchio di scarpe in bronzo. Esse parlano di territorio e ne rappresentano l'appropriazione. Rinviano poi al bene comune di tutti gli uomini, in quanto rappresentano un elemento necessario della vita quotidiana.

Il passeggiatore si riconosce, lui che porta oggi e porterà domani calzature simili, nella figura dell'artista che ha attraversato il medesimo spazio. Tutto gravita intorno allo stesso territorio e allo stesso spazio comune.

In questo senso il padiglione di Israele rivisitato da Sigalit Landau, specialmente nel contesto internazionale del 2011, si posiziona come un simbolo di storia passata, contemporanea e futura da condividere e ricostruire insieme.

CAPITOLO 4

L'artista palestinese Emily Jacir e le sue opere

4.1. Premessa

Uno dei compiti più alti dell'arte contemporanea è la possibilità di mostrare, senza filtri o censure di alcun tipo, tutto ciò che nella nostra epoca è spesso criptato od occultato dai mezzi di comunicazione di massa.

Nell'ambito della produzione contemporanea del Medio Oriente, che tratta in particolare il contesto politico, territoriale ed il conflitto arabo-israeliano, è significativo il lavoro dell'artista Emily Jacir, che pone l'attenzione sulla dura realtà dell'essere palestinese.

Utilizzando una vasta gamma di supporti e tecniche differenti, tra cui il cinema, le opere-video, le fotografie, le installazioni, alcune azioni di comunicazione, gli oggetti, le performances, i suoni, fino ai più classici disegni e calligrafia, l'artista mette in risalto alcuni temi ricorrenti nelle sue creazioni: la storia, le divisioni territoriali, il movimento libero o coercitivo tra i luoghi e le culture.

In particolare proprio il rapporto forzato tra un luogo e la sua cultura rappresenta il motivo centrale nell'opera della Jacir. Essendo cresciuta da palestinese prima in Arabia Saudita, poi in Italia e in Francia, e ora tra New York e Ramallah, fa dell'esperienza della perdita, del distacco e della vita in parti del mondo completamente differenti, gli argomenti principali che divengono lo sfondo sul quale si sviluppa un'arte di resistenza e di trasgressione dei confini reali ed immaginari.

Il suo lavoro assume spesso la forma di un progetto aperto e multimediale, che collega il vissuto al momento presente, attraverso azioni personali o anche collettive, coinvolgendo il pubblico. La Jacir si interroga sulle questioni di attraversamento dei confini e delle appartenenze, mentre pone l'accento su una serie di nodi cruciali per i palestinesi: la patria, la mobilità, la libertà. Proprio quest'ultima è una questione particolarmente accesa, in quanto l'artista stessa si rende conto di vivere in un mondo parallelo di relativa tranquillità, grazie al suo passaporto statunitense.

Il suo recente successo è fondamentale per l'inclusione della narrazione palestinese nel mondo dell'arte contemporanea, in particolare negli Stati Uniti e in Europa, dove il soggetto politico Palestina è spesso strategicamente messo a tacere o censurato.

4.2. *La vita*¹⁶⁸



Fig. 86 - Ritratto di Emily Jacir della
Fotografa Sara Shatz, 2008.

Emily Jacir (Fig. 86) nasce a Betlemme nel 1970. Dopo aver trascorso l'infanzia in Arabia Saudita si trasferisce in Italia, a Roma, dove frequenta il liceo. In seguito si reca in Texas e in Tennessee, negli Stati Uniti. Qui completa gli studi universitari presso la University of Dallas, Irving e il Whitney Independent Study Program. Si laurea infine in arte al Memphis Collage of Art.

Attualmente divide in suo tempo tra le città di New York e Ramallah, in Cisgiordania, specializzando il proprio lavoro nella registrazione della sofferenza quotidiana di un popolo, quello palestinese, impiegando tutta la sua creatività per affermarne il diritto all'indipendenza: si tratta infatti della più nota tra gli artisti arabi a presentare le questioni relative all'immigrazione, all'identità nazionale e religiosa, alla libertà e all'esilio.

Attiva nella costruzione della scena artistica di Ramallah sin dal 1999, la Jacir collabora da sempre con diverse organizzazioni, tra cui la *Fondazione Qattan* e il *Centro Culturale Khalil Sakakini*. E' inoltre coinvolta nell'ideazione ed

¹⁶⁸ Tutte le informazioni riguardanti la biografia di Emily Jacir sono state ricostruite a partire dai cataloghi: *Palestine%Venice* (2009), la Biennale di Venezia, p. 70; Jacir, Emily, Rolling, Stella, Rückert, Genova (2004), *Belongings: Arbeiten/Works 1998–2003*. Wien: O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Folio, pp. 92–95; Dadi, Iftikhar, Nasar, Hammad, (2012), *Lines of control, partition as a productive space*. London: Green Cardamom, Herbert F. Museum of Art, Cornell University, pp. 228, 229.

organizzazione di numerosi progetti ed eventi, basti pensare alla prima edizione del *Festival Internazionale di Video AGITPROP* a Ramallah, nel 2002. Di recente si occupa anche della selezione di cortometraggi per il progetto *Rivoluzione Palestinese Cinema (1968-1982)*, il quale è attualmente in tour negli Stati Uniti.

Dal 2006, oltre al mestiere dell'artista, lavora anche come professoressa a tempo pieno all'Accademia Internazionale d'Arte di Palestina.

Emily Jacir ha scelto di esporre, fin dal 1999, le sue opere negli Stati Uniti, in Europa e in Medio Oriente. Ha partecipato e continua a partecipare a numerose mostre collettive, o organizza mostre personali in città diverse, tra cui New York, Los Angeles, Ramallah, Beirut, Londra e Linz.

Qui di seguito viene riportato un elenco delle principali esposizioni personali dell'artista: *Ex Libris*, presso la galleria di Arte Contemporanea Alberto Peola di Torino nel 2013; *Stazione*, presso la galleria di Arte Contemporanea Alberto Peola di Torino nel 2009; *Entry Denied (Negato l'Ingresso)* presso la galleria di Arte Contemporanea Alberto Peola di Torino nel 2007; *Where We Come From (Da Dove Veniamo)* presso la galleria Debs & Co di New York nel 2003; *Belongings (Appartenenze)* presso l'O.K. Center for Contemporary Art di Linz nel 2003 e 2004; *From Paris to Riyadh-Drawings for my Mother (Da Parigi a Riyadh-Disegni per mia Madre)* presso la galleria universitaria Sewanee in Tennessee nel 2000. Ma la galleria principale negli Stati Uniti che mostra le sue opere rimane l'Alexander and Bonin a New York.

Oltre alle tante mostre allestite in patria e all'estero nel corso della propria carriera, numerosi sono anche i riconoscimenti pubblici, i premi prestigiosi e le borse di studio ottenuti dall'artista. Tra questi spiccano i due riconoscimenti forse maggiormente importanti: il Leone d'Oro e il premio Hugo Boss. Il 17 ottobre 2007 vince infatti il prestigioso Leone d'Oro per un'artista di età inferiore ai 40 anni, durante la 52ma Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, dove espone l'installazione *Materiali per un Film*. Questo lavoro in mostra presso il padiglione centrale dei Giardini tratta del tema dell'esilio e la questione palestinese, unendo più pratiche artistiche che spaziano dal cinema, ai suoni e la narrazione, fino alla

documentazione archivistica¹⁶⁹. Il 13 novembre 2008 è insignita poi del prestigioso premio biennale Hugo Boss¹⁷⁰ da parte della Fondazione Solomon R. Guggenheim, grazie alla sua pratica artistica fatta di fotografie concettuali, video, performances e installazioni, tutte testimonianze di una cultura dilaniata dalla guerra, dai problemi di mobilità e dalla crisi dei confini.

La giuria internazionale della Fondazione che assegna il premio giustifica così la propria scelta:

Emily Jacir combina i ruoli dell'archivista e della poesia per creare opere d'arte toccanti e memorabili, che sono al tempo stesso intensamente personali e profondamente politiche. È la sofisticazione raffinata dell'arte di Jacir e l'importanza delle sue preoccupazioni - sia globali che locali - in un tempo di guerra, transnazionalismo e migrazioni di massa, che ci hanno portato a concederle il premio Hugo Boss 2008¹⁷¹.

4.3. *I progetti e le opere*

Ex Libris, 2010-2012, installazione fotografica e affissione pubblica per dOCUMENTA13 di Kassel.

Questo progetto, che affronta i temi del saccheggio, della distruzione e della restituzione di libri, prende spunto dalla visita di Emily Jacir alla Biblioteca Murhard di Kassel. Qui si trovano conservati i resti di alcuni volumi distrutti, o gravemente danneggiati, a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Allo stesso

¹⁶⁹ <http://electronicintifada.net/content/artist-emily-jacir-awarded-prestigious-golden-lion/>, consultato in data 10/12/2013.

¹⁷⁰ Fondato nel 1996 in collaborazione con la Fondazione Solomon R. Guggenheim questo premio riconosce un risultato significativo raggiunto nell'arte contemporanea, includendo una somma di 100.000 dollari e l'opportunità di una mostra personale al Museo Guggenheim di New York.

¹⁷¹ <http://electronicintifada.net/content/palestinian-artist-emily-jacir-awardwd-top-prize/>, consultato in data 10/12/2013.

tempo vi si possono trovare altri libri intatti risalenti alla stessa epoca, in quanto l'archivio della torre adiacente l'edificio bibliotecario non venne mai colpito¹⁷².

L'artista indirizza poi le proprie ricerche al vicino Deposito Archivistico di Offenbach, l'unico ente impegnato nella gestione di archivi e libri depredati fin dal 1946. Proprio qui si verificò il più significativo lavoro di restituzione ai legittimi proprietari ebrei, dei documenti e dei testi loro sottratti¹⁷³.

Emily Jacir sceglie appositamente lo spazio concessole presso la mostra dOCUMENTA13 di Kassel per esporre il proprio monumento fatto di immagini fotografiche, dedicato ai circa trentamila libri appartenenti a case, biblioteche ed istituzioni palestinesi, i quali furono saccheggiate da Israele nel 1948. Seimila di questi volumi sono oggi raccolti, conservati e catalogati presso la Biblioteca Nazionale Ebraica di Gerusalemme, sotto la denominazione "A. P.- Abandoned Property", cioè proprietà abbandonata¹⁷⁴.

L'artista, durante le innumerevoli visite alla biblioteca fotografa con il suo cellulare Nokia tutti questi reperti (Fig. 87), ponendo particolare attenzione a quei volumi ritrovati presso le sale di lettura e di ricerca e quindi assimilati e diventati materiale integrante del sistema bibliotecario¹⁷⁵. Lo scopo è

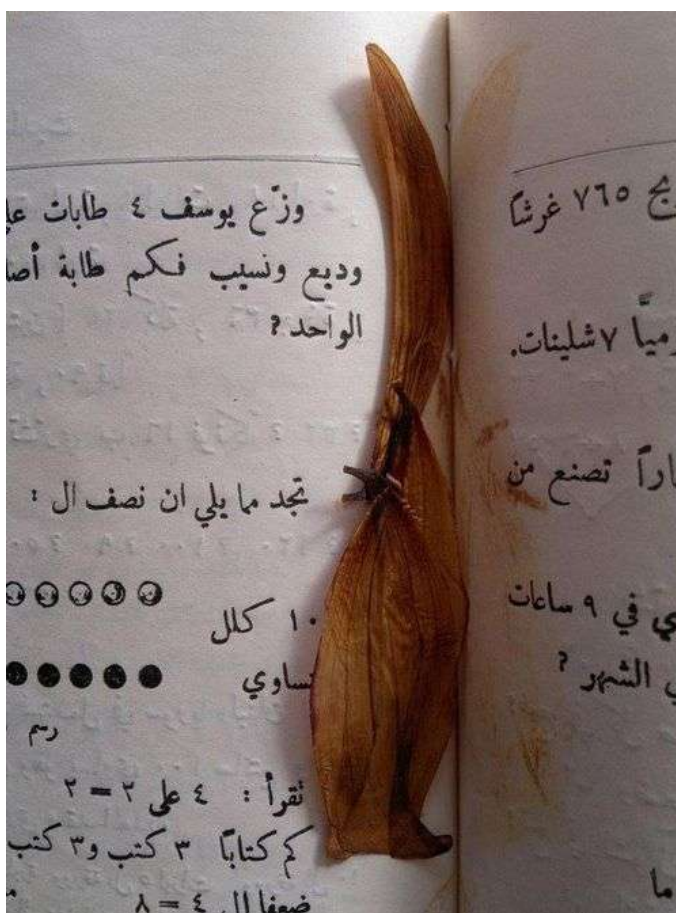


Fig. 87 - Selezione da *Ex Libris*, galleria Alberto Peola, Torino, 2013.

¹⁷² Scharrer, Eva (2012), *Guidebook dOCUMENTA (13)*, Emily Jacir: *Ex Libris*. Kassel: Hatje Cantz Verlag.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ <http://www.albertopeola.com/it/mostre/162-Emily-Jacir.html>, consultato in data 10/12/2013.

quello di capire il come ed il perché alcuni testi siano stati considerati meritevoli di essere conservati ed altri meno, scoprendone appunto i criteri di selezione.

Attraverso questa serie di esplorazioni intime, di separazione e catalogazione, Emily Jacir realizza un vero e proprio archivio costituito di immagini che sono tracce e frammenti di storie collettive ed individuali. Inizialmente la sua opera si concentra intorno alle dediche e ai nomi dei proprietari riportati sui libri. Successivamente l'attenzione è rivolta alle tracce lasciate tra le pagine, quali macchie, scarabocchi, pezzetti di carta, note a margine del testo, di cui l'artista spesso esegue la traduzione in inglese o in tedesco¹⁷⁶.

Il materiale fotografico in questione viene esposto negli spazi pubblici di tutta Kassel, sollevando le problematiche di sottrazione e distruzione di documenti, o al contrario della loro conservazione e custodia, del rimpatrio e della loro restituzione.

Tutti questi volumi mostrati hanno in comune la caratteristica di essere sopravvissuti grazie ad una selezione preventiva, ma la loro restituzione agli originari proprietari deve ancora avvenire.

Stazione, 2009-Embrace, 2005.

Nel 2009 Emily Jacir progetta per *Palestine c/o Venice*¹⁷⁷ un intervento parallelo alla 53ma Esposizione Internazionale di Venezia, intitolandolo *Stazione*.

Tale intervento si sarebbe dovuto realizzare in tutte le ventiquattro stazioni della



Fig. 88 - Emily Jacir, *Stazione, Ferrovia*, 2009.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Evento espositivo di forte impatto simbolico che ha luogo nel 2009 a Venezia, presso la rinnovata Sala del Camino nell' Ex Convento dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca. Il suo contenuto assume caratteri di vera eccezionalità nel contesto dell'offerta d'arte cittadina; ufficialmente compreso fra gli eventi collaterali della 53ma Biennale d'Arte, *Palestine c/o Venice* offre infatti un'occasione di visibilità e penetrazione internazionale ad alcune voci di spicco dell'arte contemporanea palestinese.

linea 1 del vaporetto che dal Lido conduce a Piazzale Roma percorrendo il Canal Grande e che, attraversando la città, trasporta i turisti direttamente alla Biennale.

L'artista avrebbe affiancato la traduzione araba a ogni nome italiano delle fermate (Fig. 88), creando così una via di trasposto bilingue attraverso il centro storico di Venezia, in quegli stessi luoghi che per secoli sono stati i protagonisti della fusione e di un vivace scambio culturale con il mondo orientale. Per rendersi conto di questo proficuo scambio sarebbe bastato semplicemente osservare gli edifici riflessi proprio sulle vetrate delle stazioni, per scoprire volumi e contorni tipici di un'eredità proveniente dall'architettura araba¹⁷⁸. Il progetto di Emily Jacir, con un'operazione semplice quanto geniale, avrebbe messo in luce il fatto che il confine tra due lingue e due culture apparentemente diversissime, in realtà può sempre essere tradotto. Può essere infatti trovata la via di passaggio tra due rive opposte, quelle del Canal Grande o del Mediterraneo, riconoscendone le differenze e superandole, attraverso un viaggio fatto di comunicazione.

Oltre all'intervento diretto sulle fermate-chiatte Emily Jacir pensa poi di distribuire ai turisti una mappa topografica della città, completa di tutti i percorsi dei vaporetti e di un testo con la descrizione esplicativa del suo lavoro, tradotto in tre lingue: italiano,



Fig. 89 - *Veduta Parziale della Mostra Stazione di Emily Jacir*, galleria Alberto Peola, Torino.

inglese ed arabo¹⁷⁹. Tuttavia poco prima dell'inaugurazione della Biennale, inaspettatamente, le autorità municipali veneziane impediscono la realizzazione dell'evento, senza spiegazioni. All'artista non rimane altro che distribuire le sue mappe, in modo da lasciare comunque una traccia del suo lavoro, aggiungendovi la scritta "*THIS*

¹⁷⁸ <http://albertopeola.com/it/mostre/70-stazione.html>, consultato in data 10/12/2013.

¹⁷⁹ Ibid.

PROJECT HAS BEEN CANCELLED - QUESTO PROGETTO E' STATO CANCELLATO”¹⁸⁰.

Le testimonianze fotografiche di *Stazione*, e di come l’opera sarebbe dovuta apparire, sono state esposte lo stesso anno presso la galleria Alberto Peola di Torino (Fig. 89), insieme alla scultura circolare *Embrace* del 2005 (Fig. 90), il cui diametro è pari



Fig. 90 - Emily Jacir, *Embrace*, 2005, galleria Alberto Peola, Torino.

all’altezza dell’artista. La scultura è realizzata con il nastro trasportatore dei bagagli degli aeroporti, vuoto ma azionato dalla presenza dei visitatori, in un movimento circolare continuo ed inutile. Rappresenta la condizione di attesa vissuta negli aeroporti, la quale è metafora della condizione di sospensione infinita in cui ristagna il popolo palestinese¹⁸¹.

Come in altre opere precedenti la Jacir si appropria di un oggetto apparentemente innocuo e comune della quotidianità di molte persone¹⁸², per rimandare alla delicata questione del proprio paese d’origine. Un’operazione questa che abbiamo già potuto rilevare anche nella produzione artistica dell’israeliana Landau¹⁸³.

***Percorrendo con l’Autobus Numero 23 la Strada Storica Gerusalemme-Hebron*¹⁸⁴, 2006.**

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Anche Emily Jacir, come Sigalit Landau, realizza opere *ready-made*, sviluppando la tradizione di Marcel Duchamp. Riusa quindi oggetti quotidiani, reinterprestandoli.

¹⁸³ Basti pensare ad esempio all’installazione della Landau *Tranzit* (1994). Si vedano le pp. 71, 72 del secondo capitolo di questa tesi.

¹⁸⁴ Tutte le informazioni riguardanti questo progetto fotografico, nonché le fotografie inserite con le relative didascalie esplicative sono state riprese dalla descrizione di Emily Jacir sul sito: <http://electronicintifada.net/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

*[... Questo saggio fotografico è per mio padre. Mio padre che mi ha insegnato cosa vuol dire essere liberi, ciò che la giustizia è, come combattere, e che mi ha trasmesso il suo amore per la Palestina. Lui è il mio più grande eroe. Egli è la persona più disponibile che abbia mai conosciuto in tutta la vita. La sua prima priorità è sempre stata la famiglia e lui ha fatto tutto il possibile per renderci felici. Ha lottato duramente per arrivare dove si trova e ha fatto tutto da solo. Ha sempre avuto un sacco di difficoltà nella sua vita, ma le ha superate e ha fatto un ottimo lavoro. Grazie a lui, so che è possibile fare qualsiasi cosa, a qualsiasi età e che non è mai troppo tardi ...]*¹⁸⁵.

Tra il 1962 e il 1969 il padre di Emily Jacir, Yusuf Nasri Suleiman Jacir, lavora a Hebron in qualità di assistente sociale per l'UNRWA¹⁸⁶, occupandosi anche di Betlemme e dei circostanti villaggi e aree-profughi. Ogni giorno, in quanto pendolare, prende l'autobus numero 23 che parte da Gerusalemme, attraversa Betlemme e arriva a Hebron, percorrendo la strada storica Gerusalemme-Hebron. Si tratta di un percorso abbastanza impegnativo della durata di circa 40-50 minuti, a seconda del traffico e del tempo atmosferico.

Allo scoppio della guerra nel 1967 Yusuf si trova bloccato a Hebron. Riesce a rientrare a Betlemme grazie all'aiuto del suo ufficio e da lì si reca a casa, sotto i bombardamenti degli israeliani. È in questo momento che si rende conto che l'UNRWA non aiuta i palestinesi, anzi sembra dedita a mantenere ristagnata la loro condizione di "mendicanti".

Il progetto fotografico *Percorrendo con l'Autobus Numero 23 la Strada Storica Gerusalemme-Hebron* viene realizzato da Emily Jacir in memoria del padre (morto nel 2005 all'età di 85 anni) - e di quel percorso da lui compiuto quotidianamente, simbolo del suo impegno - il giorno in cui lei stessa prova a seguire la tratta dell'autobus numero 23. Cerca di effettuare esattamente lo stesso percorso, ma la strada attuale risulta bloccata in più punti, dai posti di blocco e dal muro eretto dagli

¹⁸⁵ Le parole che Emily Jacir utilizza per descrivere il padre sono tratte da: <http://electronicintifada.net/content/photostory-retracing-bus-no-23-historic-jerusalem-hebron-road/>, consultato in data 10/12/2013.

¹⁸⁶ *The United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*, Commissione ONU di assistenza ai profughi di guerra, si veda p. 32 del primo capitolo di questa tesi.

israeliani, che divide i Territori Occupati dal territorio palestinese. Il viaggio dell'artista è documentato, per ogni tappa, da alcuni scatti e da un commento personale con cui li correda. Si è scelto di riportare qui di seguito un numero esiguo di immagini tratte da questo progetto fotografico (Fig. 91-98), scegliendo tra quelle più significative, raccontate nelle didascalie dalle parole della stessa artista.



Fig. 91 - Checkpoint.

“Per entrare a Betlemme abbiamo dovuto lasciare la strada principale. Ci siamo fermati al checkpoint e ora stiamo guardando avanti. I soldati controllano i nostri passaporti.”



Fig. 92 - Ingresso a Betlemme.

“Dopo aver attraversato il primo checkpoint siamo riusciti a superare il grande cancello di Betlemme. Potete vedere un autobus turistico in uscita dalla città.”



Fig. 93 - Pace sia con te.

“Il Ministero Israeliano del Turismo ha appeso un poster di pace proprio sul muro che ha trasformato Betlemme in un ghetto.”



Fig. 94 - Tre bambini a scuola.

“Ci siamo persi e siamo finiti in quello che sembrava un labirinto infinito di muro. Ovunque guardassi vedevo muro, in tutte le direzioni.”



Fig. 95 - Casa Anastas. *“È circondata per tre lati dal muro.”*



Fig. 96 - Passerella. *“Qui i palestinesi faranno la fila per Betlemme.”*



Fig. 97 - Fratelli Lama.

“Sul lato nord il negozio di souvenir dei fratelli Lama è completamente tagliato fuori dal resto di Betlemme.”



Fig. 98 - Vecchio Mercato di Hebron.

“L’ultima volta che sono stata qui era il 2000. Era una zona commerciale e culturale vivace. Ora è una città fantasma, circondata da checkpoint, blocchi stradali e barriere militari. I coloni più violenti della Cisgiordania vivono al centro di Hebron, in case che hanno rubato ai palestinesi. Essi abitualmente attaccano i palestinesi nel tentativo di convincerli a lasciare la città, fortemente sorvegliata dall’esercito israeliano.”

Materiali per un Film,
2005-in corso¹⁸⁷.

Materiali per un Film (Fig. 99) è un’installazione permanente che Emily Jacir ha lanciato nel 2005, composta da media misti - fotografie, libri, video, materiali d’archivio, musica, telegrammi, interviste, copie della rivista italiana



Fig. 99 - Particolare dell’Installazione *Materiali per un Film*, Emily Jacir, Venezia, Biennale 2007.

¹⁸⁷ Per l’analisi di *Materiali per un Film* è sono stati utili i siti: <http://electronicintifada.net/content/material-film-performance-part-2/> e <http://www.thisweekinpalestine.com/details.php>, consultati in data 10/12/2013.

“*Rivoluzione palestinese*” e performances - presentata alla Biennale di Sidney del 2006 *Zone di Contatto*, nonché vincitrice del premio Leone d’Oro alla Biennale di Venezia del 2007 *Pensa con i Sensi-Senti con la Mente*.

Essa racconta in breve la storia degli undici atleti ed allenatori israeliani uccisi da terroristi palestinesi durante le Olimpiadi di Monaco del 1972, per concentrarsi poi sull’assassinio dello scrittore palestinese Wael Zuaiter, identificato erroneamente come uno dei responsabili della morte degli sportivi, il primo di una lunga serie di omicidi di intellettuali ed artisti palestinesi in Medio Oriente e in tutt’Europa da parte di agenti israeliani. Egli fu ucciso a Roma, davanti al suo appartamento, il 17 ottobre del 1972, mentre rientrava in casa con le buste della spesa e tenendo con sé una copia in arabo del libro “*Mille e una notte*” (Fig. 100).



Fig. 100 - Secondo volume delle “Mille e una notte”, che Zuaiter aveva in tasca al momento della morte. Anche il libro risulta ferito da un proiettile, fotografia di Emily Jacir.

L’intero progetto ha preso spunto da un libro intitolato “*Per un palestinese. In memoria di Wael Zuaiter*” e pubblicato nel 1979 dalla compagna dello scrittore, l’australiana Janet Venn-Brown. In questo saggio il capitolo “*Materiali per un Film*”, realizzato in collaborazione con Elio Petri e Ugo Pirro, era composto da dialoghi ed interviste con persone che conoscevano personalmente Zuaiter. Ed è proprio questo “materiale” a costituire il punto di partenza per il documentario-installazione della Jacir, un’esplorazione dettagliata degli sforzi di questo intellettuale per ottenere una giustizia internazionale per il suo popolo, una metafora della lotta generale di tutti i palestinesi.

L'artista, a Roma nel 2005, raccoglie materiale anche archivistico su Zuaiter; ne incontra gli amici (tra loro personalità culturali importanti, artisti, giornalisti e poeti, tra cui Alberto Moravia, Raphael Alberti, Ennio Politi, Pierpaolo Pasolini, Antonio Gambini, Bruno Cagli); visita ripetutamente la compagna Janet e l'appartamento dove viveva; incontra la sorella Naela e visita la casa di famiglia; cerca la copia del secondo volume delle "Mille e una notte" che lo scrittore aveva con sé al momento della morte; riprende le immagini e i dettagli che ne hanno influenzato la visione poetica.

Praticamente Emily Jacir rivive la vita di Wael Zuaiter, perché crede nella possibilità di riassumere attraverso la sua storia documentata, quella dell'intero popolo palestinese.

Qui di seguito si riportano tre testi scritti dalla Jacir che fanno parte dell'esposizione *Materiali per un Film*, presentati a Venezia e a Sidney:

Wael Zuaiter in: Peter, La Pantera Rosa.

Quando Zuaiter viveva in Italia ha ottenuto piccole parti in alcuni film, per avere soldi extra. Durante la mia ricerca ho scoperto che Zuaiter ha avuto il ruolo di un cameriere, Peter, nel film "La Pantera Rosa", Roma, Cinecittà Studio, 1963! Secondo Janet Venn-Brown era così carismatico che il regista lo scelse tra la folla e gli offrì una parte parlante, ma ogni volta di fronte alla telecamera Zuaiter emozionato si scordava le battute. Dopo che Janet Venn-Brown mi ha descritto il suo ruolo, sono riuscita a trovare tre scorci di lui nel film. Janet Venn-Brown mi ha detto che era molto deluso quando il film uscì, quando capì che appunto era un solo breve lampo attraverso lo schermo¹⁸⁸.

Piazza Annibaliano, Roma.

Zuaiter ha vissuto qui nell'appartamento n.20, al settimo piano. L'autobus 93 e il bus 80 si fermano qui. Sono seduta fuori, di fronte al suo palazzo, chiedendomi attraverso quali strade camminava. Dove comprava il giornale e le sigarette? Ha fatto una telefonata alla porta

¹⁸⁸ <http://electronic.intifada.net/content/material-film-performance-part-2/>, consultato in data 10/12/2013.

accanto al bar Trieste prima di andare a casa, visto che entrambi, telefono ed elettricità, erano stati tagliati perché non aveva abbastanza soldi per pagare le bollette?

Zuaiter entra attraverso questa porta nel cortile, verso la Scala C, che era l'ingresso della sua ala dell'edificio (a sinistra). Dove si trovano nascosti gli agenti israeliani? Sono circa le 10:30 quando Zuaiter si dirige verso la tromba delle scale dell'ingresso C, per prendere l'ascensore fino al suo appartamento. Raggiunge l'ascensore. E 'stato colpito 12 volte con una pistola calibro 22 con silenziatore a distanza ravvicinata. Dopo aver trascorso diverse ore all'interno del suo palazzo esaminando il suo piano, il cortile e l'ascensore, me ne vado. Mentre sto attraversando la strada per scattare un'ultima foto del suo lato dell'edificio guardo giù e vedo una vecchia valigia abbandonata¹⁸⁹.

UNA PRESTAZIONE.

Uno dei 13 proiettili sparati a Wael Zuaiter ha colpito il secondo volume delle "Mille e una notte" che egli aveva con sé.

Lunedì 16 ottobre 1972 Wael Zuaiter, lasciato l'appartamento di Janet Venn-Brown, si diresse verso il suo appartamento. Aveva letto "Mille e una notte" sul divano della Venn-Brown, alla ricerca di riferimenti da utilizzare in un articolo che stava progettando di scrivere quella sera. Ha preso due autobus per arrivare alla sua zona, nel nord di Roma. Proprio quando ha raggiunto l'ascensore dentro l'ingresso alla costruzione del condominio dove abitava, gli assassini israeliani gli hanno sparato 12 proiettili in testa e sul petto, con pistole calibro 22, a distanza ravvicinata. Wael Zuaiter era diventato la prima vittima in Europa in una serie di omicidi di artisti palestinesi, intellettuali e diplomatici che era già in corso in Medio Oriente.

Il sogno di Zuaiter era di tradurre "Mille e una notte" direttamente dall'arabo in italiano. Aveva lavorato su questo progetto fin dal suo arrivo in Italia nel 1962. Fino ad oggi una traduzione italiana dall'arabo

¹⁸⁹ Ibid.

non esiste, tutte le traduzioni italiane sono da altre traduzioni. Zuaiter aveva fotocopiato 4.000 pagine di una delle più antiche edizioni arabe da una libreria a Roma. Aveva chiesto a Laila Baido di aiutarlo con la traduzione e i due vi avevano lavorato per molti anni. Janet Venn-Brown ha cercato questo lavoro, così ho potuto vedere le fotocopie e le traduzioni del primo libro, ma nessuno sapeva nulla riguardo la sorte del secondo volume.

La notte in cui Zuaiter è stato ucciso aveva il secondo volume del libro in tasca. Dodici dei proiettili entrarono nel suo corpo, ma c'era un tredicesimo che trafisse il libro depositandosi poi nella sua colonna vertebrale. Janet Venn-Brown ha mantenuto questo libro nascosto per 30 anni, recentemente lo ha donato al Centro Wael Zuaiter di Massa Carrara. Il 5 dicembre 2005, ho preso un treno per Massa Carrara per incontrare i suoi vecchi amici e per documentare il libro. Ho fotografato ogni pagina che il proiettile aveva attraversato, fino a quando non riuscivo più a vedere segni o impronte dal proiettile.

Sono entrata presso un centro di tiro a Sydney, Australia, per imparare ad usare una pistola. Dopo la mia formazione ho colpito dei libri con una pistola calibro 22, la stessa pistola utilizzata per uccidere i palestinesi in Europa¹⁹⁰. (Fig. 101).



Fig. 101 - L'artista Emily Jacir spara a 1.000 libri in un poligono di tiro a Sydney con una pistola calibro 22, lo stesso calibro utilizzato dagli agenti israeliani per assassinare Zuaiter, fotografia.

¹⁹⁰ Ibid.

***Entry Denied*¹⁹¹ (Negato l'Ingresso), 2003.**

Entry Denied comprende il video *Concerto a Gerusalemme* del 2003, della durata di 105 minuti e una serie di fotografie scattate tra il 2003 e il 2006.

Nel 2003 i musicisti austriaci Marwan Abado, Peter Rosmanith e Franz Hautzinger vengono invitati ad esibirsi a Gerusalemme, in occasione del dodicesimo Festival



Fig. 102 - *Senza Titolo*, da *Negato l'Ingresso*, fotografia, Emily



Fig. 103 - *Senza Titolo*, da *Negato l'Ingresso*, fotografia, Emily Jacir.

Musicale della città, *Songs of Freedom*. Ma Adabo, di origini palestinesi, viene bloccato dalle autorità israeliane già all'aeroporto di Tel Aviv, le quali gli negano l'ingresso a Gerusalemme per motivi di sicurezza e lo rimandano a Vienna.

Israele, che ha il totale controllo sulla popolazione dei Territori Occupati, decide chi può entrare in Palestina grazie a visti e permessi e chi no. Coloro che si vedono negare l'ingresso sono in particolare i palestinesi che detengono passaporti stranieri, ai quali è vietato di

¹⁹¹ Per l'analisi di *Entry Denied* è stato utile il sito: <http://albertopeola.com/it/mostre/70-entrydenied.html>, consultato in data 10/12/2013.

risiedere nel proprio Paese.

Emily Jacir chiede comunque ai tre musicisti di eseguire il concerto in un teatro viennese vuoto, filmandolo così come sarebbe dovuto essere. Lo correda poi con una serie di fotografie realizzate nei Territori Occupati. Esse catturano i tratti più significativi e frammentati delle vite dei palestinesi, registrandone la loro presenza o l'assenza: basti pensare alle immagini di edifici abbandonati o distrutti (Fig. 102), di interni intatti nell'attesa del ritorno dei loro proprietari (Fig. 103), o ancora di paesaggi immobili.

Con grande sensibilità Emily Jacir riesce a mostrare in questo suo lavoro le conseguenze più terribili e dirette del conflitto arabo-israeliano sulla vita dei palestinesi. In particolare è evidenziata l'impossibilità di spostarsi e muoversi liberamente, una limitazione questa, come già detto in precedenza, fortemente avvertita dall'artista.

Crossing Surda, a Record of Going to and from Work (Attraversando Surda, una Registrazione di Andata e Ritorno dal Lavoro), 2002.



Fig. 104 - *Crossing Surda*, 2002, Emily Jacir, installazione-video.

Si tratta di un'installazione-video composta di vari spezzoni proiettati su due canali, girata direttamente da Emily Jacir quando ogni giorno attraversa il checkpoint Surda per recarsi da casa al lavoro, all'Università Birzeit (Fig. 104). Inizialmente la sua camminata si svolge in tranquillità, senza alcun intento artistico. Ma quando i soldati israeliani durante una perquisizione le trovano la telecamera, la trattengono per tre ore, la interrogano e ne gettano il passaporto nella spazzatura. Di ritorno a casa l'artista riflette sulla necessità di avere una testimonianza di quanto accaduto. Da quel momento ritaglia un buco nella propria borsa, vi infila la telecamera e filma il suo cammino giornaliero verso il lavoro per otto giorni. Quello che si vede sono principalmente i piedi della protagonista del percorso e alcune volte le figure dei soldati israeliani che impugnano le armi¹⁹².

Il pezzo in questione non esisterebbe se Emily Jacir non avesse vissuto in prima persona l'esperienza minacciosa e terribile di essere fermata da un soldato israeliano presso questo checkpoint, il quale ha condizionato la vita dei trenta villaggi palestinesi dei dintorni gettandoli nella miseria e condannandoli a vivere come se avessero sempre un fucile puntato alla tempia. La maggior parte delle opere della Jacir derivano tutte da un'esperienza diretta avvenuta in un luogo specifico.

From Texas with Love (Dal Texas con Amore), 2002.

Mentre Emily Jacir si trova nell'ottobre del 2002 a Marfa, nell'ovest del Texas, ha la possibilità di guidare libera, dovunque e di ascoltare musica, senza essere fermata; un'esperienza questa molto diversa da quella vissuta dai palestinesi nella propria patria, dove subiscono continui controlli. La seguente opera rivela allo spettatore l'impossibilità per i palestinesi di svolgere anche un gesto così semplice quale scegliere una canzone per un viaggio in automobile: in Palestina non si ha infatti nemmeno il tempo di decidere quale strada imboccare che si viene subito fermati ai checkpoint israeliani.

¹⁹² Jacir, Emily, Rollig, Stella, Rückert, Genoveva, op. cit., pp. 16-19.

Dopo aver filmato la campagna per un'ora durante il suo viaggio, l'artista chiede ad un gruppo di palestinesi di suggerirle quali canzoni ascolterebbero in automobile se non fossero costretti all'occupazione militare israeliana. Le 51 canzoni della lista ottenuta variano e spesso divertono, includono canzoni arabe nazionalistiche e pop



americane. Il risultato del lavoro è un'installazione-video della durata di 60 minuti che mostra il viaggio, accompagnata da un CD MP3 con le tracce di tutte le canzoni proposte¹⁹³ (Fig. 105).

Appare dunque evidente l'intento di denuncia dell'opera, la quale mostra una libertà che per i palestinesi rappresenta solo una fantasia momentanea.

Fig. 105 - *From Texas with Love*, 2002, Emily Jacir, installazione audio-visiva.

***Where We Come From (Da Dove Veniamo)*¹⁹⁴, 2001-2003.**

Per molte persone la domanda “da dove veniamo?” può avere risposta in una sola parola: la propria città d'origine. Per un palestinese ci sono invece diversi modi per rispondere, tutti complicati, legati ad un luogo che può essere raggiunto o che non esiste già più, come molte città arabe.

La Palestina è diventata la metafora mondiale della violenza e della tragedia: per i palestinesi la combinazione di parole che evocano le proprie origini e la cittadinanza risiedono nei visti e nei passaporti. Infatti solo questi documenti stabiliscono la libertà della persona di muoversi da un posto all'altro.

¹⁹³ Ibid., pp. 30, 31, 61.

¹⁹⁴ Per l'analisi di *Where We Come From* è stato utile il catalogo: Jacir, Emily, Rollig, Stella, Rückert, Genoveva, op. cit., pp. 46-59.

Ai palestinesi che hanno lo stato di rifugiati è spesso vietato di lavorare e viaggiare. Senza casa, circondati dalle restrizioni decise dalla burocrazia israeliana, leggi e documenti che permetterebbero loro di andare e venire, non rimane altro che aspettare: un permesso, carte firmate, visti, per attraversare i confini.



Fig. 106 - *Therese, Where We Come From*, Emily Jacir, 2003, testo scritto e fotografia.



Fig. 107 - *Hana, Where We Come From*, Emily Jacir, 2003, testo scritto e fotografia.

La serie di Emily Jacir *Where We Come From* (Fig. 106 e 107) comprende fotografie e testi che articolano le restrizioni imposte dagli israeliani ai palestinesi. Poiché l'artista possiede un passaporto statunitense e può quindi spostarsi liberamente, si domanda che cosa possa fare per aiutare tutti i palestinesi bloccati in modo da esaudire le loro richieste, alleviando la loro sofferenza e spesso anche la loro curiosità. Riceve numerose domande circa varie attività da amici palestinesi dei Territori Occupati e risponde ad ognuna, filmando se stessa

mentre svolge i compiti da loro assegnateli: dall'annaffiare un giardino, passando per una cena in un ristorante, fino a giocare a calcio con un bambino per strada. La sua composizione non comprende sogni grandiosi ed irraggiungibili ma semplici obiettivi, come avere un pasto quotidiano, scrivere lettere, guardare la televisione,

passaggiare. Il tipo di cose che forse tutti i palestinesi sarebbero in grado di fare ogni giorno, se avessero la loro casa e potessero viverci in pace, senza restrizioni.

L'artista riduce le sue risposte ad una giustapposizione creativa dei desideri trasmessi con le immagini e le parole trascritte: testo e fotografie portano a capire che i palestinesi non possono vivere il loro presente.

***Memorial to 418 Palestinian Villages which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948 (Memoriale di 418 Villaggi Palestinesi che Sono Stati Distrutti, Spopolati ed Occupati da Israele nel 1948)*¹⁹⁵, 2001.**



Fig. 108 - *Memorial to 418 Palestinian Villages which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948*, tenda per rifugiati, 138"x115"x96", 2001.

¹⁹⁵ Per l'analisi di *Memorial to 418 Palestinian Villages which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948* è stato utile il catalogo: Jacir, Emily, Rollig, Stella, Rückert, Geneveva, op. cit., pp. 20-25.

Questo lavoro di Emily Jacir costituisce la memoria diretta delle espropriazioni di abitazioni e villaggi vecchie di mezzo secolo, che coinvolgono 4 milioni di rifugiati. Già il titolo di per sé esprime quasi tutto ma ciò che non dice è che l'opera contiene la chiave di lettura originaria della tragica biografia dei palestinesi. Il pretesto per la realizzazione di questo progetto è la guerra di Israele per lo Stato, con la derivante espulsione di 780.000 palestinesi. Questi diventano la prima generazione di rifugiati, il cui numero è cresciuto a oggi fino a 4 milioni. L'artista inizia il suo progetto memoriale nella primavera del 2001, proponendo l'installazione di una tenda delle Nazioni Unite per i rifugiati, con ricamate le scritte dei nomi dei 418 villaggi distrutti e spopolati durante la guerra del 1948 (Fig. 108). Inizialmente l'idea è quella di inserire da sola tutti i nomi sulla tenda, in poche settimane. Ma la cosa non si presenta però realisticamente possibile. Dopo aver ricevuto un'e-mail di richiesta d'aiuto per il suo progetto, amici e non iniziano ad arrivare allo studio dell'artista a Manhattan, a tutte le ore del giorno e della notte, per darle una mano. Il pezzo assume così una nuova dimensione sociale e collettiva. Dozzine di persone lavorano insieme, in ordine, per ricamare le lettere sul tessuto della tenda. Alcuni di loro incuriositi cercano di trovare nelle mappe i villaggi di provenienza delle loro famiglie; altre persone vengono a conoscenza della storia dell'espulsione per la prima volta. Palestinesi, israeliani, americani, egiziani, siriani e altri raccontano e diffondono le proprie esperienze, scherzando insieme.

L'ispirazione per questo lavoro proviene dal libro "*All that remains; the Palestinian Villages occupied and depopulated by Israel in 1948*" (*Tutto questo rimane; i villaggi palestinesi occupati e spopolati da Israele nel 1948*) di Walid Khalidi¹⁹⁶. La sua ricerca dettagliata documenta la forma e le caratteristiche dei 418 villaggi distrutti. Coloro che giungono allo studio dell'artista spendono spesso molto tempo leggendo questo libro, mentre i partecipanti che non parlano arabo, tentano di familiarizzare con i nomi dei villaggi che spesso suonano in maniera strana.

¹⁹⁶ Walid Khalidi è uno scrittore arabo che ha studiato all'Università di Londra laureandosi nel 1945 e alla Oxford University (Regno Unito), dove ha acquisito nel 1951 una laurea di secondo livello. Ha insegnato nell'Università Americana di Beirut, fino al 1982, e successivamente a Oxford, ad Harvard e a Princeton. È co-fondatore ad Amman della Royal Scientific Society come del prestigioso Institute for Palestine Studies, di cui è Segretario Generale. È infine membro dell'American Academy of Arts and Sciences. L'Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization gli ha attribuito nel 2002 un Premio per il suo contributo alla crescita culturale del mondo arabo.

Dopo molte settimane e con la partecipazione di dozzine di persone il pezzo ancora non finito viene comunque installato. Emily Jacir esibisce giorno dopo giorno anche tutti i nomi dei partecipanti e i testi da loro scritti in merito a quest'esperienza vissuta presso il suo studio. Il libro di Khalidi non è direttamente mostrato ma se ne parla in molte occasioni durante la presentazione del pezzo.

L'opera memoriale dunque con la sua imponente presenza e con la sua storia si erge quale simbolo del tentativo della cancellazione di un intero popolo, afferma contrariamente l'identità palestinese ma lo fa evocando la tradizionale arte del ricamo, parte importante del patrimonio locale.

Sexy Semite (Sexy Semita), 2000-2002.

La condizione di esilio è spiegata direttamente da Emily Jacir nel suo lavoro *Sexy Semite* (Fig. 109).

Questo progetto prende la forma di un intervento collettivo, dal taglio politico.



Fig. 109 - *Sexy Semite*, Emily Jacir, 2000-2002, documentazione di un intervento.

L'artista invita un gruppo di donne palestinesi di New York a pubblicare annunci personali sul giornale "*The Village Voice*", chiedendo a uomini israeliani il matrimonio in modo da tornare a casa utilizzando la Legge del Ritorno, la quale può essere applicata solo agli ebrei. Il lavoro che inizialmente pare assumere dimensioni scherzose, in realtà è provocatorio, irriverente, e raggiunge una dimensione di denuncia politica forte e di impatto –

basti leggere alcuni dei messaggi riportati e i termini utilizzati (“*you stole my land*”, “*you claimed our...*”). Inoltre il progetto deliberatamente gioca sull’etimologia ed il significato della definizione “semita” che si riferisce infatti alle persone originarie dell’Asia sud-occidentale la cui lingua appartiene al ceppo linguistico semitico che include sia l’ebraico che l’arabo.

Gli annunci ricoprono un periodo di tre anni. I dettagli riportati in essi servono ad amplificarne l’impatto, ma nel contesto post-11 settembre e nella New York consumata dalla paura del terrorismo, vengono letti con disprezzo. Una così alta serie di pubblicazioni di questo tipo infatti allarma il vasto pubblico per la sua natura sovversiva e poiché viene interpretata come il simpatizzare per la causa, che arma numerosi terroristi. Questo fa sì che appunto quel vasto pubblico non giunga a vedere in realtà quest’opera per ciò che rappresenta veramente: un’opera artistica concettuale, politica e provocatoria¹⁹⁷.

From Paris to Riyadh-Drawings for my Mother (Da Parigi a Riyadh-Disegni per mia Madre), 1999-2001.



Fig. 110 - *Da Parigi a Riyadh-Disegni per mia Madre*, 1999–2001, Emily Jacir.

From Paris to Riyadh (Fig. 110) comprende una serie di disegni realizzati da Emily Jacir per sua madre, tra il 1999 e il 2001. Alcune pagine di velluto bianco riportano una collezione di forme nere fluttuanti, che a prima vista assomigliano a degli abiti. Dopo un primo sguardo si realizza invece che si tratta di braccia, gambe, torace e profili isolati, corrispondenti ai corpi delle modelle di una rivista. Ma questi corpi femminili sono

¹⁹⁷ Dadi, Iftikhar, Nasar, Hammad, op. cit., pp. 170, 171.

incredibilmente troppo magri e innaturali¹⁹⁸.

Le ragioni di una simile rappresentazione da parte dell'artista rimarrebbero oscure se non si considerasse la sua biografia e quella della madre.

Mentre viaggiava in aereo per Riyadh, Arabia Saudita, dove la famiglia viveva quando l'artista era giovane, la madre della Jacir ricoprì con astuzia usando un evidenziatore le pelli nude delle ragazze nelle sue riviste, affinché le guardie dell'aeroporto non le confiscassero questo materiale. Tuttavia però proprio le forme nere attirarono l'attenzione su ciò che potevano nascondere.

Queste forme sono anche la base metaforica e ispiratrice per un'installazione non titolata che Emily Jacir realizza con l'artista Anton Sinkewich nel 2001 (Fig. 111).



Fig. 111 - *Senza Titolo*, Emily Jacir e Anton Sinkewich, libri selezionati, 2001, dimensioni varie.

L'opera è costruita con libri che hanno per soggetto, o come autori, palestinesi, inseriti nello spazio tra i due muri di una galleria, creando una sorta di ponte fluttuante, senza sostegno. La tensione di questo "ponte" sarebbe interrotta se fosse preso anche uno solo di questi libri dalla collezione, facendo cadere l'intera struttura sul pavimento: la bibliografia proposta non può quindi essere letta da nessuno. Il

¹⁹⁸ Bailey, David A., Tawadros, Gilane (2003), *Veil. Veiling. Representation and Contemporary Art*. Oxford: Institute of International Visual Arts in association with Modern Art, pp. 110–115.

visitatore può solo scorgere il titolo a lato, ma non può sapere niente del contenuto dei volumi.

Come con i nomi dei villaggi dei rifugiati della tenda memoriale, anche l'installazione *Senza Titolo* non ha bisogno di un'ulteriore spiegazione: essa contiene infatti tutto il pessimismo circa la possibilità di una sua "lettura".

Change/Exchange (Cambio/Scambio), 1998.

Nel 1998 la Jacir, residente a Parigi, realizza il suo progetto *Change/Exchange* (Fig. 112), presentando una tematica che sarà il punto di partenza per molto di quello che è seguito. Si tratta di un'opera piuttosto semplice almeno nella sua esecuzione: realizzata con esattamente 100 dollari americani e l'equivalente moneta corrente in Francia, presso l'ufficio di scambio. Anche la modalità di realizzazione proposta, cioè lo scambio di dollari americani in franchi francesi è rudimentale: l'artista cambia in un ufficio i soldi, fotografa l'ufficio, segna la piccola perdita della transazione, trova un altro ufficio di scambio e converte di nuovo i franchi in dollari, fa una foto, annota la perdita. L'operazione viene poi ripetuta, fino alla perdita definitiva di tutto il denaro¹⁹⁹.



Fig. 112 - *Change/Exchange*, Emily Jacir, fotografia e ricevuta, 1998.

¹⁹⁹ Jacir, Emily, Rollig, Stella, Rückert, Genoveva, op. cit. pp. 26–29.

Considerato singolarmente, *Change/Exchange* sembra un mero esercizio neo-concettuale, e se non fosse per i pezzi successivi più politici, si sarebbe indotti a vederlo semplicemente come un assurdo gioco dell'artista. Ma tenendo presente le opere descritte sin qui, vi si possono intravedere i temi che diventeranno presto personali ed urgenti per la Jacir: l'immigrazione e la questione dell'attraversamento dei confini.

4.4. *Un'intervista con Emily Jacir*

Avendo reperito nel corso delle ricerche una quantità minore di informazioni e riferimenti riguardo l'attività di Emily Jacir rispetto a quanto raccolto per la Landau, si è scelto di inserire in questo capitolo un'intervista condotta da Stella Rollig e sostenuta in lingua inglese dall'artista, in occasione della mostra viennese *Belongings* del 2003. Lo scopo è quello di far capire al lettore il punto di vista personale della Jacir riguardo le tematiche più significative da lei sviluppate, nel limite di questa traduzione italiana che ci si augura possa essere il più possibile congrua e corretta.

Stella Rollig: Che cosa l'ha fatta diventare un'artista? Aveva considerato altre opzioni?

Emily Jacir: Ho iniziato a pensare seriamente di diventare un'artista quando frequentavo le scuole superiori a Roma, in Italia. Quando ero al collage ho studiato scienze politiche. Ad un certo punto ho considerato la letteratura, ma poi mi sono concentrata sull'arte, con la pittura.

SR: Bene, osservando la sua arte oggi, questo percorso deve essere stato molto più sorprendente che studiare scienze politiche. Così ha iniziato con la pittura ...

EJ: Ho frequentato la Scuola d'Arte ed ho studiato pittura. Poi ho continuato a studiare sia pittura che altro, vari mezzi misti di produzione artistica.

SR: Dunque per saperne di più sui vari media usati. Guardando al suo lavoro oggi: a parte le indiscusse qualità formali, si sente il bisogno immediato di confrontarsi con il suo contenuto. È un contenuto movimentato. Come era all'inizio?

EJ: E' interessante parlare di questo. Proprio di recente mi stavo preparando per una lezione all'Università del Colorado, con *slides* riguardo al mio lavoro di 10 anni fa. Non avevo più guardato ai miei vecchi lavori nel corso degli anni. Quando ho concluso il master, la maggior parte delle mie serie erano costituite da grandi pitture, forse 10, 12 piedi (circa tre metri), basate su fotografie che avevo fatto a Betlemme dopo la *Prima Intifada*. C'era molto in esse, dai graffiti ai collage. C'erano anche parole: parti di una lettera scritte da mia madre alla migliore amica nel 1967, quando c'era stato l'attacco degli israeliani. Lei mi diede una copia di questa lettera quando andavo ancora a scuola. Io ne ero ossessionata. Era lunga circa sei pagine e ero scioccata di come lei potesse scrivere di certe esperienze vissute, come quando una bomba israeliana era stata lanciata sotto la macchina nella quale si trovava, costringendola a saltar fuori, o cose come questa.

Io credo che la guerra del 1967 fu il momento peggiore della nostra storia. Dieci anni dopo aver lavorato nella mia pittura rielaborando e usando le esperienze di mia madre, io le ho rivissute esattamente in prima persona Osservando le e-mail inviate ai miei amici durante la *Seconda Intifada* da Ramallah e Betlemme, si ritrova lo stesso linguaggio di mia madre. Un'altra cosa interessante è che nelle sue lettere sono descritti i luoghi degli attacchi. In una delle lettere lei scrive: "la Chiesa della Natività e l'ospedale francese sono bombardati". Proprio questi medesimi luoghi sono attualmente ancora sotto attacco. È appena accaduto, è lo stesso ed è bizzarro. Dieci anni dopo mia madre è ritornata nel mio lavoro nei disegni (*From Paris to Riyadh-Drawings for my Mother*) e nel progetto per il Queens Museum. Quindi sì, il lavoro concettuale c'è e ritorna nelle mie pitture.

SR: Vuol dire che la motivazione principale della scelta del contenuto dei suoi lavori è la storia della famiglia? Legata alle esperienze personali?

EJ: Cosa intende?

SR: E' la sua storia? E' l'esperienza di trovarsi al di fuori di un luogo? E' la storia della Palestina?

EJ: La mia arte riguarda la relazione tra me, la mia esperienza, il mio corpo e quello che mi circonda. Ovunque, qui, a New York o a Ramallah. Riguarda l'attraversare i luoghi. È la mia esperienza viva, ovunque sono.

SR: E' in ogni caso un lavoro molto politico. Inoltre c'è una lunga storia di intenti politici artistici che prevalgono sulla nozione di arte come qualcosa di gioioso, disconnessa dalla vita reale. Come ha sviluppato le sue idee in merito all'arte? Può dire chi e che cosa hanno influenzato la sua pratica?

EJ: E' difficile, ci sono così tante persone.

SR: Guardando al suo lavoro ho notato che un'influenza è quella dell'arte concettuale. L'uso di media televisivi diversi, della fotografia e di testi scritti. Lei ha partecipato a due programmi di studio prestigiosi a New York: The Whitney e the PS1 Studio Program. Sono stati importanti?

EJ: The Whitney è stato incredibile. Ho visto quello che non avevo mai visto prima. Come il lavoro di Alfredo Jaar. Quando ho visto le sue opere, ho visto qualcosa di nuovo in merito a quello che l'arte poteva essere, politicamente ed esteticamente. The PS1 era diverso. Io ho iniziato il programma proprio quando è iniziata l'*Intifada*. Ero completamente alienata e isolata dal resto, a causa della situazione politica palestinese. Poi ho realizzato la tenda *Memorial to 418 Palestinian Villages which Were Destroyed, Depopulated and Occupated by Israel in 1948* e ho condotto la mia comunità in questo spazio e in questo progetto.

The PS1 non ha avuto effetto sulla mia arte come The Whitney, in termini di cose che ho letto e artisti che ho visto. E' semplicemente stato un tipo diverso di studio. Sto ancora pensando alle influenze ... Sophie Calle è un'altra artista i cui lavori hanno avuto una grande influenza su di me, come On Kawara, Jimmie Durham, Moma Hatoum, Khalil Rabah ...

SR: Ci sono ovviamente la storia e la presenza della Palestina, di cui Lei sente il bisogno di parlare. Ce ne parla da un altro punto di vista rispetto a quello trasmesso dai media statunitensi ed europei. Il suo lavoro parla di cosa significa essere veramente un palestinese oggi. Di quali diritti si è privati, come quello di viaggiare o di muoversi liberamente nel proprio paese, o il diritto di lavorare. Ed è importante come il suo lavoro passi attraverso queste esperienze. Lei va in Palestina, vive lì. Espone sé stessa alla situazione e riporta quest'esperienza nel lavoro artistico.

EJ: Guardiamo l'opera *Where We Come From*. Questo lavoro è così personale e autobiografico nel senso che viene dalla mia esperienza di vita avanti e indietro tra la Palestina e altre parti del mondo. Ho visto la frammentazione delle nostre terre e

l'isolamento delle persone a causa degli israeliani. Un'estrema forma di violenza. Per me questo pezzo rappresentava un dialogo tra tutti attraverso i confini artificiali che sono stati creati. Ho concepito questo pezzo per la Palestina. Se altri si sono interessati o rivisti, fantastico, ma non era il mio primo obiettivo. Quando sono stata invitata a mostrare l'opera a New York, c'erano anche altri pezzi e essa è apparsa come qualcosa di diverso. Per esempio c'era una lettera che Johnny scrisse agli occupanti israeliani della sua casa di famiglia nella Gerusalemme ovest, che io ho scelto di mostrare solo in ebraico. Solo gli occupanti potevano leggere la lettera. La miglior cosa per me a New York è stato vedere palestinesi alla mostra e incontrare persone che non erano mai state prima nella galleria.

Ora guardando indietro, penso che mostrare *Where We Come From* sia per certi versi un fallimento. Non riesco a capire infatti come i non palestinesi siano stati intrattenuti dai sogni, dalle speranze dei palestinesi ...

Lei sa che molti dei miei lavori non sono direttamente sulla Palestina, ma sul viaggiare attraverso lo spazio e il tempo, sui confini, sugli scambi, sull'attraversamento. Come *Change/Exchange* o il pezzo che ho realizzato nel World Trade Centre *My America, I'm still Here*, o i disegni. La tenda fatta a New York e con una certa comunità di persone, era specificatamente sull'essere lì in quel momento, con quelle persone e quella storia.

SR: Io penso che specialmente questo lavoro abbia più di una vita. E' stato esibito estensivamente come e da quando Lei ha deciso. Ha scelto di completarlo con persone da ogni dove.

EJ: Per me in ogni luogo esso funziona come un documento, una fotografia. Come le fotografie che ho fatto quando gli israeliani attaccarono Ramallah e Betlemme lo scorso aprile. Come una fotografia mostra i resti di quello che è successo.

SR: Nei titoli delle opere ci sono parole ricorrenti: "da a".

EJ: Non l'ho notato.

SR: Beh *From Paris to Riyadh, From Amman to Bethlehem*. Il movimento continuo da un posto all'altro è centrale nella sua vita. La conclusione è che non appartenere a un luogo possa essere in qualche modo positivo. Questa potrebbe essere la sua attitudine?

EJ: Io non voglio parlarne. Questo è il motivo per cui non mi piacciono le interviste. Mi sento libera e poi il giornalista arriva e piano piano inizia a costruire una prigione intorno a me. E' così che mi sento.

SR: Parliamo allora della sua visione della situazione politica in Palestina. Cosa può e cosa dovrebbe essere fatto? La violenza contro gli occupanti è giustificata? Dovrebbe esserci uno stato palestinese?

EJ: Non può esserci giustizia, pace o stabilità senza il riconoscimento dei diritti dei rifugiati palestinesi di ritornare alla loro casa e la fine dell'occupazione di Gaza e Transgiordania. Noi vogliamo solo vivere liberamente nel nostro paese, ma per qualche assurda ragione gli americani, gli europei e molti dei governi arabi lo trovano irrazionale e ridicolo.

SR: Quale è la sua comunità? Come la definisce?

EJ: Sono molto più interessata a ciò che sta dietro questa domanda piuttosto che alla questione in sé. Perché mi ha fatto questa domanda? A quale comunità appartiene Lei?

SR: L'ho chiesto perché usa correntemente questo termine. Per quanto mi riguarda parlo di un gruppo di persone, alcuni sono amici, o non necessariamente, abitiamo in diversi luoghi e paesi, siamo coinvolti allo stesso modo e abbiamo le stesse idee circa l'arte. Idee su come l'arte dovrebbe essere, su come le istituzioni dovrebbero lavorare. Questo è il tipo di gruppo a cui mi sento di appartenere e credo mi aiuti a sviluppare le mie idee, discutendone e seguendo i lavori degli altri.

EJ: Ok, ma mi rifiuto di rispondere a questa domanda.

SR: Perché affronta attività politiche nella sua arte?

EJ: E' difficile per me pensare alle attività artistiche e politiche separatamente. *Sexy Semite* è iniziato come un atto politico. L'ho fatto in tre giornali in tre anni diversi, prima che fosse esibito come un documento in uno spazio d'arte.

Che cosa mi guida? E' sempre diverso.

Con *From Texas with Love* ero in vacanza nell'ovest del Texas e il pezzo era sull'essere in un luogo così incredibile e bello ed essere in grado di guidare liberi e ascoltare musica, e allo stesso tempo voler piangere perché questo non può accadere a casa.

E con *Where We Come From* ero molto concentrata sulle richieste delle persone in Cisgiordania e Gaza e a come reagivano le persone in Libano, Siria e America. Volevano sapere cosa volevano farmi fare i palestinesi fuori dalla Palestina.

E con *Crossing Surda* stavo semplicemente camminando senza intento di svolgere un atto artistico. Camminavo attraverso il checkpoint ogni giorno per arrivare da casa mia all'Università Birzeit. E poi ho avuto questa terribile esperienza con i soldati israeliani, quando mi hanno visto filmare mi hanno trattenuta per tre ore, mi hanno confiscato la telecamera, hanno gettato il mio passaporto nella spazzatura. Quando sono tornata a casa ho pensato che avessimo bisogno di un ricordo di questo. Ho filmato il mio cammino giornaliero verso il lavoro per otto giorni. Ciò è il risultato diretto di questa terribile esperienza.

SR: Molti dei suoi lavori sembrano abbastanza accessibili. Sente che i pezzi abbiano avuto pesi e misure differenti?

EJ: Beh, ho passato un periodo duro con i disegni *From Paris to Riyadh*. Molte persone li hanno interpretati come denuncia della repressione delle donne in Medio Oriente ma in realtà non è così. Riguardano la scomodità di vivere in una società nella quale l'immagine della donna è commercializzata; per questo ho cancellato il corpo femminile nudo da quelle riviste.

Ma alcune persone hanno voluto interpretare il pezzo in qualcosa che non è.

Con la tenda il titolo dice tutto. E questo è il motivo per cui il titolo è così esteso. Pensavo che qualcuno scrivesse su questo pezzo. Un mio amico israeliano l'ha visto a New York e ha detto: "grazie a Dio hai dato questo titolo così il museo non ha scritto una targhetta su che cosa fosse".

Un altro elemento importante del lavoro è l'umorismo. Inserisco parole solo in arabo, che solo la comunità araba possa leggere. Ma in questi tesi, che hanno un peso politico drammatico, le persone possono anche ridere perché possono leggere per esempio la parola "falafel", inserita come uno scherzo. E io penso che *Sexy Semite* sia veramente divertente. L'umorismo è qualcosa che esce e caratterizza spesso i miei lavori²⁰⁰.

²⁰⁰ Rolling, Stella, Jacir, Emily, *Interview*, in Jacir, Emily, Rolling, Stella, Rückert, Genoveva, op. cit., pp. 7-19.

La traduzione di quest'intervista dall'inglese è stata curata da Dall'Arche Chiara.

4.5. *Alcune riflessioni personali sull'opera di Emily Jacir*

Il lavoro di Emily Jacir si presenta fondamentale ai fini di una definizione della situazione creatasi tra i palestinesi e gli israeliani in Medio Oriente. Ma soprattutto le opere appena descritte servono forse a mostrare in maniera veritiera quella che è la difficile condizione di vita dei palestinesi delle zone occupate o dei rifugiati, abbastanza sconosciuta al di fuori di questi territori.

La Jacir guarda alla guerra attraverso immagini reali filtrate dalla visione artistica, foto, video, disegni, intrise di uno stile diasporico, sradicato, ma militante, che al tempo stesso non vuole rinunciare ad esprimere un senso nazionalistico e di appartenenza alla propria Nazione.

I mezzi artistici e le tecniche condivise utilizzate servono a formare un'arte aperta e comunicativa tra i diversi luoghi, le esperienze raccontate, ed il pubblico, affinché lo spettatore possa confrontarsi e connettersi con essi, in qualsiasi parte del mondo egli si trovi. In questo modo viene a crearsi un terzo spazio, oltre a quello rappresentato nell'opera e a quello dello spettatore, ossia uno spazio nuovo aperto al confronto, alle interpretazioni e alle riflessioni.

I temi principali affrontati dall'artista racchiudono vari percorsi aventi tutti la stessa origine e sono: il conflitto, la migrazione, la perdita di libertà personale e di movimento, il problema della situazione dei rifugiati, della loro emancipazione e del riconoscimento dei loro diritti, l'ospitalità, la vita e la sopravvivenza. Questi non si caratterizzano per un tipo di narrazione onnisciente, quanto piuttosto per le possibilità che lasciano ad integrazioni, a giudizi e consapevolezze personali di chi li incontra attraverso queste opere.

Essi contrappongono spesso scene di vita quotidiana palestinese, ai momenti vissuti dall'artista all'estero, in una sequenza di immagini di cui spesso si fa fatica a riconoscere la provenienza. Ed è proprio questo forse il punto principale su cui Emily Jacir vuole porre l'attenzione: l'intercambiabilità e la relazione tra due o più località e condizioni politiche diverse, con lo scopo di eliminarne le differenze. Dunque vuole mettere in risalto la condizione di dipendenza e la necessità di comunicazione che esiste tra i paesi e gli individui, puntando il dito contro le oppressioni e le guerre inutili. Si tratta esattamente dello stesso intento riscontrato anche in Sigalit Landau.

Tutto questo consente allo spettatore di vagare liberamente tra i luoghi e le esperienze raffigurate senza limiti, superando i confini storici e politici, diventando così un testimone assimilato nella realtà a lui mostrata.

Il mio lavoro consiste nell'andare avanti e indietro. Tutto ciò riguarda la relazione che io stessa ho, l'esperienza che io e il mio corpo abbiamo con quello che ci circonda. Che sia qui, a New York o a Ramallah. Riguarda l'attraversamento di luoghi, il mio vagare attraverso lo spazio e il tempo, riguarda i confini, il passare oltre e gli scambi.

Emily Jacir²⁰¹.

²⁰¹ Anticipazione del saggio di Bhabha, Homi K. (2012) in *La Società delle Nazioni*, N.44, anno XV, in <http://leparoleelecose.it/>, consultato in data 10/12/2013.

CAPITOLO 5

Le tematiche ricorrenti nella produzione artistica trattata

5.1. *Premessa*

Obbiettivo di questo capitolo sarà tentare di approfondire nello specifico le tematiche – e le tensioni – che hanno caratterizzato la produzione artistica di Sigalit Landau e di Emily Jacir, dagli inizi della loro attività ad oggi, al fine di evidenziarne il comune filo conduttore.

Innanzitutto si può parlare di due elementi principali riscontrati nelle loro opere: il primo è l'orientamento verso la politica e il sociale, esprimendo il proprio impegno in termini figurativi, attraverso il realismo, o in termini anche non realistici; il secondo elemento riguarda invece un'attenzione per l'estetica complessiva e per l'aspetto finale delle opere. Tuttavia, in ambo i casi, la loro arte può essere considerata uno strumento per conseguire obiettivi *in primis* sociali collettivi, oltre che individuali.

Le artiste estendono le loro ricerche in ogni direzione e i risultati che ne derivano sono di conseguenza diversificati. Il loro linguaggio artistico – sulla scia delle tendenze contemporanee internazionali – tenta nuove sperimentazioni, aprendosi a tecniche fotografiche, cinematografiche, televisive, informatiche e multimediali. Se infatti l'arte deve continuare ad essere specchio della società, è fondamentale che usufruisca di tutti i nuovi mezzi espressivi che la tecnologia mette a disposizione. Pertanto elementi plastici, meccanici, neon, monitor, etc., vengono impegnati nella realizzazione di opere d'arte, composizioni, o installazioni, il cui scopo è quello di far riflettere e sbalordire l'osservatore, rendendolo partecipe delle opere stesse. Anche la storia del disegno si apre a nuove frontiere e a nuove tecniche, soprattutto grazie alle sperimentazioni della Jacir: la costruzione di nuovi spazi attraverso il collage e la fusione con la calligrafia. I disegni tracciati su carta uniscono componenti visuali e testuali, generando una sorta di nuova scrittura. I simboli che

compaiono risultano quasi astratti e in essi riecheggiano i timori e le angosce dell'uomo moderno di fronte al mondo che lo circonda²⁰².

Spesso le manifestazioni artistiche assumono anche un carattere transitorio e fugace, in quanto si compiono in brevi azioni sceniche, performances, o happening²⁰³, di cui rimangono poche testimonianze, qualche fotografia o un filmato. Del resto la velocità con cui l'arte contemporanea si produce e si consuma riflette l'aspetto della società da cui essa stessa proviene²⁰⁴.

Il primo impulso creativo della Jacir e della Landau deriva dall'osservazione diretta della realtà che le circonda, proponendo approcci espressivi vari che vanno dal realismo e dall'astrattismo lirico, all'astrattismo puro, il quale scaturisce da un'esplorazione interiore. Alcuni soggetti, quali gli orrori della guerra, i soldati esausti dalle battaglie, o anche tematiche più folcloristiche, trovano continua e quasi ridondante trasposizione nelle loro opere.

La loro produzione artistica è forse esempio emblematico di come il divario tra un'immagine astratta e una figurativa inizi ad essere giudicato infondato: un'opera figurativa è anche astratta; e un'opera astratta può benissimo esprimere non solo aspetti della realtà interiore, ma anche di quella esteriore²⁰⁵. Dal tentativo di copiare e riprodurre la realtà esterna si giunge infatti spesso all'espressione di un modello interiore che proviene dall'ispirazione, dalla creatività e dall'invenzione dell'artista: una perfetta sintesi poetica tra la percezione della realtà e i più profondi sentimenti personali²⁰⁶. Ed è proprio questa compenetrazione che caratterizza particolarmente l'arte israeliana e palestinese di cui si è trattato in questo lavoro.

L'attenzione delle artiste esaminate è poi rivolta alla materia concreta dell'opera. Le rappresentazioni della realtà lasciano spazio all'interesse nei confronti del linguaggio e delle tecniche sperimentate. Si può parlare nel loro caso di un'arte per così dire artigianale, plasmata nella quotidianità. Creare opere significa infatti ripetere gli

²⁰² Omer, Mordechai (1991) *Arte contemporanea israeliana dalla collezione di Joseph Hackmey*. Quart, Valle d'Aosta: Industrie Grafiche Editoriale Musomeci s.p.a., p. 15.

²⁰³ Nuovo strumento espressivo volto a costruire una veloce e provocatoria azione scenica, nella quale l'artista coinvolge il pubblico in un'esperienza totalizzante e liberatoria, dove realtà e rappresentazione finiscono per mescolarsi fino a confondersi.

²⁰⁴ Cricco, Giorgio, Di Teodoro, Francesco Paolo (2009) *Itinerario nell'arte. Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, volume 3, seconda edizione. Bologna: Zanichelli Editore s.p.a., pp. 916, 917.

²⁰⁵ Schwarz, Arturo, op. cit., pp. 43-47.

²⁰⁶ Ibid.

stessi gesti, ma al tempo stesso evadere dalle sole esperienze vissute. I più svariati oggetti vengono usati come strumenti al servizio della disciplina artistica, idonei ad esprimerne l'essenza artigianale e a celare o svelare rispettivamente le forme della coscienza, divenute forme rappresentative degne della memoria del presente²⁰⁷.

Anche il pensiero concettuale e il minimalismo²⁰⁸ sono un criterio da considerare. Sigalit Landau e Emily Jacir tralasciano spesso l'oggetto artistico per focalizzarsi sulla performance, sulla body art e sulla relazione con il corpo, considerato un oggetto che si consuma nel tempo. L'atto creativo tuttavia non è più solo quello dell'artista, ma si completa nel momento in cui l'osservatore si pone in contatto con l'opera e la proietta nel mondo esterno. Nell'arte concettuale l'idea, o il concetto, costituiscono l'aspetto più importante. Si lavora *in primis* con i significati e poi con i materiali, ma essi negano sé stessi fino ad apparire smaterializzati. Ciò che conta non è l'opera come prodotto fisico finito, bensì il processo intellettuale che conduce ad essa. Ed anche la Jacir e la Landau manifestano la preoccupazione costante di coinvolgere l'osservatore all'interno dell'opera, pretendendo che questi svolga un ruolo attivo.

Il ricorso all'arte concettuale può essere considerata anche una protesta verso la società consumistica: il passaggio dall'oggetto al concetto denota infatti il disprezzo per l'abbondanza dei beni materiali. Non a caso ad esempio Sigalit Landau è molto attenta agli aspetti ambientali ed ecologici – in particolare all'equilibrio del suo territorio, e all'ecosistema del Mar Morto. Ed è proprio la tendenza concettuale ad estendersi su tutte le tematiche trattate: il luogo, la terra, il confine, la rappresentazione dei corpi, acquistando significati diversi, anche spirituali e metaforici, come la rappresentazione del non-luogo o dell'impossibilità di un luogo. Uomini e paesaggi vengono dunque presentati da Sigalit Landau e Emily Jacir da una molteplicità di punti di vista, senza che vi sia preferenza per un elemento rispetto all'altro.

In un contesto di radicale cambiamento politico le due artiste prese in esame propongono un'arte di cronaca e contestuale, caratterizzata dal ritorno alla rappresentazione più autentica, espressiva, autobiografica, storica e psicologica, la

²⁰⁷ Omer, Mordechai (1991), op. cit., pp. 14, 15.

²⁰⁸ Corrente artistica contemporanea le cui opere sono caratterizzate da sagome rigorosamente geometriche, elementari, e dominata da un ampio uso di colori puri.

quale si rifà a imitazioni da una parte e astrazioni dall'altra, usufruendo talvolta anche di scomposizione e decostruzione, negando il processo di creatività e lasciando spesso l'osservatore sconcertato.

L'arte si fonde con il sistema sociale da cui proviene, tanto che le artiste assumono il ruolo importante di diffusori della storia e della cultura, e rappresentanti delle vicende e delle opinioni della comunità o dei singoli, rimanendo fedeli a fatti realmente accaduti²⁰⁹ e rivolgendosi anche e soprattutto ad un'audience internazionale.

Si è avuto modo di notare che la vita artistica palestinese e israeliana si è sviluppata, partendo dalle premesse iniziali, in maniera autonoma e affine, seguendo una prospettiva interdisciplinare ed espandendo i principi della rivoluzione culturale nella quale essa stessa è pienamente immersa.

A mio parere l'aspetto di maggiore importanza e da sottolineare nell'attività di Sigalit Landau e Emily Jacir è il fatto che siano riuscite ad amalgamarle gli eventi oggettivi e fatti anche e soprattutto drammatici ad un linguaggio concettuale e spirituale artistico, il quale riproduce una visione sia esteriore che interiore della realtà, su cui vale la pena di ultimare una riflessione.

5.2. *Il ruolo dell'esperienza diretta e del vissuto*

Nonostante la lunga storia del popolo ebraico, una promozione delle arti ed una attenzione per la formazione in ambito artistico è piuttosto recente. Essa si sviluppa nel 1906²¹⁰ con la fondazione dell'Accademia di Arti Applicate e Mestieri di Bezalel a Gerusalemme, con lo scopo di formare giovani artisti e artigiani. Gli insegnanti dell'Accademia, essendo immigrati, portano con sé l'influenza artistica dei paesi di provenienza. La loro visione della nuova terra è addolcita, e le loro opere descrivono soprattutto i luoghi, i panorami, il paesaggio, gli abitanti arabi del paese.

Con la fondazione dello Stato di Israele nel 1948, e in seguito fino ai giorni nostri, l'arte ha iniziato a rendersi indipendente e universale, e ha dedicato un'attenzione

²⁰⁹ Cats, Ruth, op. cit., pp. 31–37.

²¹⁰ Chezzi, Federica, op. cit., p. 16.

sempre maggiore all'osservazione diretta della realtà e alla rappresentazione dei luoghi fisici, servendosi dell'efficacia degli strumenti usati.

L'arte contemporanea israeliana e palestinese ci è dunque rivelatrice per taluni determinati aspetti della realtà odierna, che giunge ad assumere un determinato valore e un peso nella nostra esperienza: ecco perché l'insistente rappresentazione di tensioni sociali e politiche, del loro contesto, dei loro paesaggi, giunge a mediare e a guidare la percezione del fruitore rendendolo consapevole. La possibilità di visualizzare la realtà, esprimerla forti di un'esperienza diretta, unica via ad una sua totale comprensione, costituisce proprio uno degli obiettivi primari di Sigalit Landau e Emily Jacir. A tal proposito si può citare per esempio il video *Crossing Surda* (2002) della Jacir²¹¹, il quale mostra la dura realtà dei check-point vissuti in prima persona dall'artista.

Pertanto si può affermare che l'arte qui mostrata copi la natura e viceversa, al tempo stesso, la natura si rispecchi in quest'arte. Ma la natura risulta spesso modificata dall'arte, o meglio dall'interpretazione delle artiste che, coinvolte emotivamente e attraverso il loro potere persuasivo e comunicativo, vanno ad influire sulla visione finale dell'osservatore.

Non si tratta dunque in questo caso solo di un'imitazione della natura, ma di una sua reinterpretazione, così da afferrare una realtà esterna però permeata, imbevuta di emozioni vissute dalle artiste e dei significati profondi che essa nasconde.

La Landau e la Jacir sviluppano la loro attività partendo dal vissuto e dalla loro esperienza, applicando un'osservazione attenta, realizzano opere dirette, immediate e piuttosto complesse; il loro è un lavoro apparentemente semplice ma in verità molto scrupoloso e profondo²¹².

5.3. *La questione del luogo*

Fra i temi indagati con particolare attenzione da Sigalit Landau e da Emily Jacir, i concetti di luogo e di localismo sembrano apparire come substrato cruciale di molte

²¹¹ Si vedano le pp. 156, 157 del quarto capitolo di questa tesi.

²¹² Schwarz, Arturo, op. cit., pp. 27-41.

ricerche, e la loro produzione – in linea con le tendenze contemporanee²¹³ - diviene mezzo per affrontare la questione del luogo in tutte le sue sfaccettature.

Il luogo fisico, geografico, politico, ma anche quello mentale, costituiscono uno dei fili conduttori della loro attività artistica, con l'ambizione di offrire un insieme di sguardi schietti e sinceri su un territorio reale, dei desideri, o di aspirazione.

Dunque la questione del luogo e la sua complessità, o meglio quell'impulso - innanzitutto personale - volto a capire lo spazio circostante, o ad individuare quel luogo/non-luogo delle proprie esperienze continua a suscitare nella Jacir e nella Landau molto interesse. Il loro scopo è quello di far luce su una problematica che apparentemente è irrisolvibile: la definizione di uno spazio ideale e comune, da condividere in pace, per il popolo israeliano e quello palestinese – migliore testimonianza in questo senso risulta essere l'installazione *Temple Mount* (1995) della Landau²¹⁴, una riproduzione in scala del territorio palestinese e israeliano comune, dalla quale sono stati eliminati tutti i pretesti per il conflitto.

L'idea di luogo viene variamente declinata nella produzione presa in esame: può trattarsi di uno spazio fisico, quindi un paese, un lembo di terra, un confine; oppure può anche essere legato al concetto di tempo e al ciclo della quotidianità, scanditi da precisi ritmi sempre uguali. Non a caso entrambe le artiste ripropongono in immagini fotografiche case, cucine e salotti tipici della terra natia, ma ricorrono appunto anche a trasposizioni ben più complesse del concetto, a dimostrazione dunque dell'impossibilità di definire univocamente il concetto di "luogo". Effettivamente la maggior parte delle opere d'arte realizzate riflette e dichiara l'inesistenza di un luogo specifico ed unico, quanto piuttosto la presenza di più luoghi personali e consapevoli della loro essenza mitica, culturale, reale o storica.

Al fine di poter capire meglio forse le origini delle molteplici declinazioni di "luogo" e l'importanza che il concetto assume nella produzione di Sigalit Landau, ci si potrebbe affidare alla complessità dell'approccio ebraico alla questione. Dalla Bibbia, con il libro della Genesi, ai comandamenti e poi l'intera storia del popolo ebraico è marcata dall'attesa e dalla ricerca di una terra, la Terra Promessa, luogo che diventerà il rifugio ambito, vissuto come un diritto, ma anche come un obbligo. Ne derivano le immagini di un luogo geografico e politico considerato come l'unico

²¹³ AA. VV. (2010), op. cit., pp. 301–311.

²¹⁴ Si vedano le pp. 74, 75 del secondo capitolo di questa tesi.

possibile, con tutta la carica emotiva che ciò comporta. Nelle opere di Sigalit Landau molti sono i richiami al territorio reale sia israeliano che palestinese, *Resident Alien I e II* (1996-1998)²¹⁵ per citare uno tra gli esempi maggiormente significativi. In questo caso il territorio della Giudea racchiuso in un limite fisico che è quello del container, si affaccia direttamente, attraverso vie di comunicazione diretta, sul territorio arabo.

Un altro esempio di luogo reale che trova spesso rappresentazione è il confine, che i singoli individui e l'intera comunità cercano di scavalcare, superare. Si tratta di un luogo che si connette direttamente al concetto di Nazione, nazionalità e collettività, con la celebrazione della propria patria, fino però ad assumere una posizione contraddittoria. Il confine è infatti anche il luogo della memoria del sacrificio nel contesto nazionalistico, una dichiarazione del conflitto bellico e la causa principale della perdita di vite umane. Ma entrambe le artiste criticano la presenza forte e marcata di confini arbitrari, fondati su violenze e soprusi, e dichiarano la necessità di un loro sconvolgimento, al fine di migliorare la condizione locale tanto palestinese quanto israeliana. Video quali *Azkelon* (2011) o *Dacing for Maya* (2011)²¹⁶ di Sigalit Landau tracciano proprio delle linee di confine sulla sabbia, cancellate irrimediabilmente dalla forza delle onde del mare. Anche Emily Jacir critica in maniera simile il confine reale che è il muro israeliano il quale circonda i Territori Occupati. Lo si percepisce in particolare nel suo progetto fotografico del 2006 *Percorrendo con l'Autobus Numero 23 la Strada Storica Gerusalemme-Hebron*²¹⁷. O ancor meglio nel suo video *Crossing Surda* (2002)²¹⁸ che mostra la vera difficoltà di vivere su un confine e di doverlo attraversare per esigenze quotidiane, o per lavoro.

Le città rimaste in piedi e le baracche attaccate le une alle altre con strette stradine a separarle, i campi profughi nella Palestina occupata e nei vicini stati arabi, in Libano, in Siria e in Giordania, sono altri luoghi evocati. I palestinesi hanno assegnato a questi campi i nomi dei villaggi dai quali sono stati espulsi: hanno perso i terreni, le loro case, ma posseggono ancora la memoria dei nomi, dell'identità,

²¹⁵ Si vedano le pp. 73, 74 del secondo capitolo di questa tesi.

²¹⁶ Si vedano le pp. 100, 111 del secondo capitolo di questa tesi.

²¹⁷ Si vedano le pp. 145-150 del quarto capitolo di questa tesi.

²¹⁸ Si vedano le pp. 156, 157 del quarto capitolo di questa tesi.

dell'immaginario. È da più di mezzo secolo infatti che essi vivono all'interno dei luoghi perduti della loro memoria e che li rappresentano, come se fossero diventati uno spazio onirico, una sostituzione immaginaria. Un popolo che protegge i suoi nomi, discriminato e esiliato, è riuscito a fare della sua privazione uno spazio immaginario, che equivale alla vita e al sogno di rinascita²¹⁹. Sembra proprio lo stesso percorso vissuto dagli ebrei della diaspora durante il secolo precedente. In *Memoriale di 418 Villaggi Palestinesi che Sono Stati Distrutti, Spopolati ed Occupati da Israele nel 1948* (2001)²²⁰ Emily Jacir ricama i nomi dei villaggi perduti e li evoca in rapporto alla tenda, simbolo di rifugio.

Altri luoghi spesso descritti, che assumono ancora una volta il grado di luoghi della memoria, sono poi quelli che hanno ospitato gli scontri del conflitto arabo-israeliano. Si tratta ad esempio di luoghi in cui si ritrovano tutt'ora sparpagliate le carcasse dei veicoli e dei convogli militari utilizzati, abbandonati lì, quasi esibiti come documenti, per far rivivere nell'osservatore il senso del sacrificio, o per glorificare la memoria del passato. Basti pensare alle carcasse di Sigalit Landau in *The Dining Hall* (2007) o in *The Endless Solution* (2005)²²¹. Si tratta di testimonianze di quello che è stato un sacrificio di sangue, che ha determinato un legame profondo tra gli uomini e la loro terra. Gli scenari presentati non sono né naturali né autentici, ma diventano una sorta di monumenti artificiali e iconici.

Le società moderne israeliana e palestinese sono molto interessate ai luoghi che le rappresentano e in cui permane la memoria, perché indispensabili a costruire un senso di continuità ed appartenenza alla storia. Questi luoghi non sostituiscono i fatti reali accaduti, ma servono a rievocarli. La memoria infatti non è spontanea, necessita di punti di riferimento fisici e reali per riaffiorare, cioè concettualizza gli elementi e gli oggetti privi di linguaggio per ricostruire il passato, conservandone i valori²²². Le opere di Sigalit Landau e di Emily Jacir servono anche ad assolvere a questo cruciale compito.

²¹⁹ Hilal, Sandi, Petti, Alessandro (2003), *Senza stato, una nazione. Un'opera, un luogo, un libro di Sandi Hilal e Alessandro Petti per la Biennale di Venezia, 50ma Esposizione Internazionale d'Arte, Sogni e conflitti*. Venezia: Marsilio Editori, pp. 13, 14.

²²⁰ Si vedano le pp. 160-162 del quarto capitolo di questa tesi.

²²¹ Si vedano le pp. 63-67 del secondo capitolo di questa tesi.

²²² Cats, Ruth, op. cit., pp. 188-191.

5.4. *Poetiche dell'identità: cenni sulla questione del genere, del sé, dell'altro*

*[... Forse bisognerebbe creare delle scuole per dimenticare l'identità. Vi si insegnerebbe un'identità pieghevole, variabile, capace di riconoscere che l'altro fa parte di noi. [...]. Forse se sapremo rinunciare alla nevrosi dell'identità e ci rendessimo conto che soltanto gli alberi hanno radici, mentre le persone hanno mani e piedi, saremo in grado di essere cittadini che capiscono che si può appartenere a un luogo e contemporaneamente essere nomadi dell'intelletto ...]*²²³.

Il termine cittadinanza indica la relazione tra un individuo ed uno stato di appartenenza, con annessi diritti e doveri che questa comporta. Tuttavia questo concetto, che affonda le proprie radici nella rivoluzione francese, ma che ha dominato ancor prima il mondo greco-romano, vive oggi una profonda crisi. Nel contesto della globalizzazione infatti la cittadinanza non costituisce più un elemento di uguaglianza, quanto piuttosto un ennesimo fattore di esclusione e discriminazione, di disuguaglianza.

Al fine di universalizzare il genere umano e porre fine al terrorismo e a numerosi conflitti che dominano l'attualità, sarebbe necessario garantire a tutti due diritti riconosciuti ad ogni cittadino all'interno del proprio stato, occidentale od orientale che sia: il diritto di residenza e quello di circolazione. Una nuova cittadinanza globale significherebbe prima di tutto libertà di movimento e di residenza, in un mondo dove non esisterebbero più stati e nazioni. Nonostante questa prospettiva condurrebbe alla fine dello stato-nazione – per altro dichiarato da qualcuno già morto – esso continua ad essere ancor oggi il collante delle società, essendo talvolta l'unico soggetto in grado di garantire un'equa distribuzione dei territori e delle ricchezze. Lo stato inoltre è l'unica forma esistente a livello internazionale, atta a garantire l'acquisizione dei diritti e dei doveri per i cittadini.

²²³ Zalmona, Yigal, Chief Curator The Israel Museum, Gerusalemme, in Barzel, Amnon (2006), *Israele arte e vita 1906–2006*, catalogo della mostra, (Milano, palazzo Reale, 18 ottobre–7 gennaio). Milano, p. 253.

Il principio di identità per un palestinese ha un peso enorme. Ciò è dovuto essenzialmente alla discriminazione che egli subisce. L'identità palestinese ritrova infatti la sua ragion d'essere nei luoghi di confine, ossia nelle moderne barriere, nei posti di blocco o negli aeroporti in Israele, nei Territori Occupati, dove la cittadinanza viene costantemente verificata. Il riconoscimento dell'identità palestinese si presenta problematico perché essa risulta continuamente minacciata e a rischio di scomparire. Ed è proprio per questo che i palestinesi lottano per affermare con tutti i mezzi, compresi quelli letterari e artistici, la propria cittadinanza. Ciò che i palestinesi desiderano - e che rappresentano - è la possibilità di essere liberi nella loro terra natale, nonché la possibilità di viaggiare senza restrizioni e di vivere in maniera dignitosa. A tal proposito basta pensare alle opere precedentemente descritte di Emily Jacir, quali *From Texas with Love* (2002) o *Where We Come From* (2001-2003)²²⁴.

La Palestina è oggi un luogo in cui sono in gioco le basi per una futura uguaglianza. D'altro canto i palestinesi sono ancora un popolo sotto occupazione militare e in esilio, costituiscono una nazione senza stato, un popolo radicato nell'assenza di un luogo²²⁵. Se in Palestina ci sarà la possibilità di far nascere uno stato che sappia accogliere e far convivere pacificamente realtà diverse tra loro, esso costituirà un modello di sviluppo per l'intero Medio Oriente e non solo.

Quanto alla società israeliana, essa si è sempre percepita e autorappresentata come una comunità unita. Tutto ciò è dovuto principalmente al fatto che gli interessi dei privati erano valutati come perfettamente coincidenti con gli interessi nazionalistici, rappresentati invece dallo stato e dalle sue istituzioni, fino ad arrivare molto spesso a una supremazia degli interessi pubblici sugli altri. Se infatti gli interessi dei singoli erano destinati ad estinguersi con la scomparsa naturale dei loro portatori, ciò non accadeva agli interessi collettivi che si rendevano al contrario duraturi. Una delle conseguenze di questo modo di pensare è principalmente il fatto che gli israeliani sono giunti a considerarsi come un gruppo di fratelli in armi, pronti a un potenziale sacrificio della loro vita per la nazione e questo ha costituito il nucleo fondamentale e riconosciuto dell'identità israeliana.

²²⁴ Si vedano le pp. 157-160 del quarto capitolo di questa tesi.

²²⁵ Hilal, Sandi, Petti, Alessandro, op. cit., pp. 30-33.

Ai giorni nostri la situazione appena descritta ci appare al contrario capovolta. Si è assistito infatti al tracollo della solidarietà e dell'unitarietà nazionale, alimentato anche dalle posizioni più critiche assunte dalla produzione letteraria e delle arti visive. Per molti israeliani il linguaggio nazionale non è più rappresentativo ed evocativo come in passato. Esso ricorda un'epoca di consenso ed unità, ma per molti oggi è l'immagine di un potere egemone nel quale non ci si rispecchia più e del quale non si ha fiducia. I lavori e le opere d'arte diretti in questo senso costituiscono un insieme stratificato di pensieri, volto a demolire i miti precedentemente consacrati e a rappresentare un'identità nuova israeliana.

I precedenti testi, sia visivi che letterari, che avevano un ruolo coesivo per l'identità nazionale e che portavano la presunta impronta dell'autenticità e della verità, sono diventati oggi al contrario un messaggio di oppressione: l'inevitabilità delle guerre e delle vittime e il futile prezzo pagato per l'esistenza dello stato hanno subito una pesante critica da parte della produzione artistica israeliana, che è diventata sensibile al dolore degli "altri". Tutto ciò è grande testimonianza dell'impegno umanistico assunto dall'attività artistica e dell'importanza attribuita ai valori di vita e di pace²²⁶.

5.5. Un'arte di preoccupazione, un'arte esistenziale: il tema della precarietà e della fragilità

L'arte israeliana e quella palestinese sono state definite esistenziali e di preoccupazione da Amnon Barzel²²⁷, il curatore della grande mostra tenutasi a Milano presso Palazzo Reale tra il 2006 e il 2007, dal titolo *Israele Arte e Vita. 1906-2006*, ricca di contributi da artisti di altissimo livello.

Sappiamo già quanto Israele e Palestina rappresentino una realtà unica e complessa, e ciò serve a spiegare perché gli artisti qui operanti abbiano creato un'arte esistenziale, ovvero un'arte che si interessa al destino del popolo, dei singoli individui e alla lotta per la stessa esistenza²²⁸.

²²⁶ Cats, Ruth, op. cit., pp. 192–197.

²²⁷ Amnon Barzel è nato a Tel Aviv, da una famiglia giunta in Palestina da Praga già nel lontano 1790. È stato il fondatore e il direttore del Museo Pecci di Prato (1986–1993) e dello Jewish Museum di Berlino (1994–1998). Ha curato il padiglione israeliano alla Biennale di Venezia dal 1976 al 1980. Oggi vive a Roma, ma ha dichiarato che il suo cuore non ha mai lasciato Israele.

²²⁸ AA. VV. (2010), op. cit., pp. 30, 301–311.

I ripetuti tentativi e gli sforzi per evitare il conflitto arabo-israeliano sono sempre stati vani. Malgrado ogni volta che un attentato, un attacco, i bombardamenti, le invasioni, le uccisioni e gli assassini colpiscono, l'opinione pubblica rimanga sbigottita, costernata, tale situazione perdura ormai da sessant'anni e non si intravede ancora alcun indizio di cessazione degli scontri.

In Israele e in Palestina non si è mai veramente protetti, questa la dura realtà che emerge anche dalle opere della Jacir e della Landau. Eppure con il passare del tempo gli attacchi divengono ordinaria amministrazione, e si tenta di superarli, lasciando che la normalità riprenda il suo corso pur con la consapevolezza che si tratta solo di una fragile illusione, senza la quale non si potrebbe resistere, ma pur sempre un'illusione fondata sugli sbagli del passato, i crimini del presente e gli errori del futuro.

Abbiamo di fronte agli occhi una sorta di ciclicità, fatto da cadute e successive risalite, e via via sempre così di seguito, ma esso può aiutarci a comprendere l'esperienza di vita israeliana e palestinese. Un movimento continuo che si spera un giorno possa cessare. Abbiamo già menzionato come molte opere di Sigalit Landau siano caratterizzate dalla stessa sorta di movimento circolatorio, che si ripete all'infinito: basti pensare ad esempio al video *Dead Sea* (2005)²²⁹ o *Barded Hula* (2000)²³⁰, così come al nastro trasportatore dei bagagli di Emily Jacir *Embrace* (2005)²³¹.

Dal quadro appena descritto emerge chiaramente come si tratti di un'arte che esprime tutte le preoccupazioni e la fragilità del popolo israeliano e palestinese, un'arte che diviene, direttamente o indirettamente, anche politica. Non si può infatti vivere e lavorare in Israele e in Palestina senza essere coscienti della situazione sociale del paese: gli intellettuali, gli scrittori, i poeti e gli artisti tutti si fanno portatori di chiare e acute riflessioni politiche. Sia Sigalit Landau che Emily Jacir hanno assunto posizioni chiare ed esplicite e optano sicuramente per una risoluzione pacifica della questione araba, mentre sono divenute più critiche e reattive nei confronti del governo e delle direttive autoritarie. Sono infatti entrambe oramai consapevoli che non si può governare più con la forza e che non c'è vittoria con le armi. Il loro è quindi un utilizzo del linguaggio artistico coraggioso ed originale per attaccare la

²²⁹ Si vedano le pp. 107-109 del secondo capitolo di questa tesi.

²³⁰ Si vedano le pp. 113-114 del secondo capitolo di questa tesi.

²³¹ Si vedano le pp. 143-145 del quarto capitolo di questa tesi.

moderna società e per esprimere la loro urgenza di esistenza²³² e di pace: dunque sono in lotta per l'esistenza e l'arte che le rappresenta esprime tutte le preoccupazioni per l'affermazione di quest'esistenza.

L'arte israeliana e quella palestinese camminano di pari passo, sono entrambe dunque politiche ed esistenziali, e la Jacir e la Landau qui trattate, annoverate tra le più critiche su queste questioni, sono anche considerate tra gli esponenti più importanti. Sono loro infatti ad essere scelte, come si può leggere nelle loro biografie²³³, per le esposizioni all'estero e per le manifestazioni artistiche internazionali, tra cui anche la Biennale.

5.6. *Il tema del conflitto e l'evoluzione dell'immagine del soldato*

A causa del perpetuarsi del conflitto arabo-israeliano, l'esercito è diventato un soggetto predominante e diffusissimo nell'immaginario mediorientale.

Da un lato paradossalmente gli israeliani e i palestinesi desidererebbero vivere una vita normale, come quella degli occidentali, sognando di entrare a far parte del villaggio globale, dall'altro però sono tutt'ora bloccati in una guerra infinita, che fa sì che i soldati costituiscano una parte riconosciuta ed integrata nella loro quotidianità.

L'immagine del combattente ha rappresentato, fin dagli inizi del Sionismo, la vera incarnazione del nuovo ebreo, quasi volta a rivendicare la debolezza degli ebrei della diaspora, incapaci di difendersi. Il nuovo ebreo sarebbe invece stato virile, capace di lavorare la terra e di combattere, e questo sforzo nel creare una nuova identità e nuovi miti nazionali, oltre ad essere un elemento fondamentale per la cultura emergente ha portato l'esercito ad assumere un ruolo cruciale.

Fin dalla costituzione della *Ha-Shomer, La Guardia*, cioè la prima organizzazione di difesa nata per proteggere gli insediamenti in Palestina, della *Hagana, La Difesa*, ed altre organizzazioni paramilitari, come l'esercito israeliano vero e proprio istituito nel 1948, le organizzazioni militari assolvevano innanzitutto una necessità politica, ma assumevano anche l'importante ruolo culturale e sociale di simbolo della nuova nazione. Tant'è che nei decenni appena successivi alla fondazione dello Stato di

²³² Chezzi, Federica, op. cit., pp. 17, 18.

²³³ Si vedano le pp. 54-57 del secondo capitolo e 139-141 del quarto capitolo di questa tesi.

Israele, le immagini dei soldati si ritrovavano ovunque: nei poster, nelle cartoline, nei biglietti, anche negli oggetti ornamentali. Dunque il soldato rappresentava metaforicamente la nazione e di solito era colto non in battaglia, bensì in momenti e atti indispensabili alla creazione del paese, quali l'aiutare gli immigrati, o i contadini nel lavorare la terra.

La prima immagine di soldato che si ricordi, riconosciuto come eroe nazionale dal Sionismo perché morto in battaglia, è quella di Yosef Trumpeldor²³⁴. La leggenda narra che le sue ultime parole dichiarassero di come fosse bello e indolore morire per la propria terra. Benché ci sia chi dubita che tale frase possa essere realistica, essa divenne uno dei motti del nascente movimento nazionale ebraico.

L'ideale del sacrificio in battaglia ha acquisito sempre più importanza con l'intensificarsi del conflitto arabo-israeliano, messo particolarmente in risalto nei testi letterari, nelle poesie, nelle opere d'arte, nelle canzoni popolari, nei film, ma anche nelle immagini prodotte dallo stato, come per esempio nei francobolli.

Per due paesi in crescita che affrontavano grosse difficoltà politiche ed economiche, l'esercito era anche l'unica struttura governativa in grado di fornire una certa stabilità. Ogni cittadino credeva nella forza del suo esercito e i giovani spesso intraprendevano la carriera militare, un ottimo trampolino di lancio per una vita di successo, anche nella politica. Si può ribadire che le società israeliana e palestinese fossero veramente collettiviste. Esisteva comunque lo spazio per l'opposizione della stampa, anche attraverso la satira, ma essa non colpiva mai i miti del paese e dunque nemmeno l'esercito. Gli artisti che si rifiutavano di partecipare alla creazione dei miti nazionali, avevano l'unica possibile alternativa di dedicarsi ad un'arte astratta e a tematiche più universali.

Indubbiamente nel corso dell'ultimo ventennio la situazione è profondamente mutata e anche la percezione dell'esercito in Israele e in Palestina è cambiata. Il tempo e il perpetuarsi del conflitto bellico, ad esempio l'intervento cruento dell'esercito israeliano allo scoppio dell'*Intifada*, hanno eroso l'immagine del guerriero buono, e

²³⁴ Fu ufficiale dell'esercito russo. Perse un braccio combattendo contro i giapponesi nel 1905. In seguito divenne attivista del Movimento Sionista e contribuì all'attivazione di unità ebraiche nell'esercito inglese, le quali parteciparono alle battaglie contro l'Impero Ottomano. Nel 1920 guidò un gruppo di pionieri a Tel Hai, un'area considerata molto pericolosa e situata nel nord del paese. Il gruppo venne attaccato e otto dei suoi membri, Trumpeldor compreso, morirono in battaglia.

il soldato ha perso la sua connotazione di simbolo nazionale. Con il miglioramento della situazione economica e politica poi, grazie ai vari trattati di pace, in molti hanno adottato un approccio più pacato nei confronti dei miti fondatori del passato dello stato. Gli israeliani hanno talvolta smesso infatti di considerarsi vittime ingiustamente attaccate dagli arabi e ciò ha permesso anche agli artisti di concentrarsi su di una realtà autentica, piuttosto che su di una idealizzazione di essa, quindi sull'immagine del soldato senza riferimenti al suo ruolo storico. Nonostante si tratti di un'immagine ancora molto presente nella cultura, come risulta evidente da numerose opere artistiche, essa ha in parte mutato significato, perdendo il rimando alla virilità maschile delle origini.

I soldati d'oggi sono molto differenti, tutti giovani, resistono ad ogni tentativo di classificazione e non assumono alcun significato simbolico. Si vedono chiaramente nelle fotografie di Emily Jacir, che ha spesso documentato la vita delle sue città. Mentre l'approccio di Sigalit Landau alle immagini del soldato, delle vittime e del conflitto si può definire indiretto e più criptico. Nei suoi lavori riecheggia sempre il richiamo all'inutilità della guerra, ma esso deve essere scoperto e interpretato da chi osserva. Basti pensare all'installazione *The Ram in the Ticket* (2013) e ai relativi video del 2012 *Masik, Four Entered the Grove* e *A Tree Standing*, dove sono presenti la quotidianità (l'attività di raccolta delle olive), i soldati con le armi (il macchinario che percuote gli ulivi), la polvere alzata dalla battaglia e le vittime cadute (le olive a terra)²³⁵.

Tali immagini focalizzano tra l'altro il dilemma della cultura israeliana e palestinese d'oggi: i simboli nazionali sono ormai screditati, ma i due paesi sono ancora prigionieri dei conflitti, e spesso i riferimenti identitari sono ancora legati a quei vecchi simboli screditati. Di conseguenza le nostre artiste sono coscienti di non credere più agli idoli del passato, ma tali idoli fanno ancora parte integrante della loro realtà quotidiana²³⁶.

²³⁵ Si vedano le pp. 58, 59, 95-97 del secondo capitolo di questa tesi.

²³⁶ Cats, Ruth, op. cit., pp. 198-203.

5.7. *I temi dell'occupazione e dell'esilio*

Se l'israeliana Sigalit Landau indaga, attraverso le sue opere d'arte, tematiche di vario genere attraverso rappresentazioni della realtà e astrazioni, la palestinese Emily Jacir si sofferma maggiormente sui fatti tangibili della storia. Questa è forse la differenza maggiore che si può riscontrare confrontando le opere delle due artiste esaminate. I temi dell'occupazione e dell'esilio derivati da una pura documentazione della realtà paiono dunque essere prerogativa esclusiva di Emily Jacir – che ovviamente è afflitta più direttamente, vivendole sulla sua pelle, da queste problematiche.

La storia del popolo palestinese può essere definita in una sola parola tragica: disperso in diverse realtà, “prigioniero” dei campi profughi o dei Territori Occupati, o fuggito ed esiliato in altri stati del Medio Oriente, dell'Europa, o delle Americhe. L'occupazione, la diaspora e l'essere stranieri nella propria terra costituiscono alcuni tra i temi principali, affrontati all'interno del dibattito culturale palestinese e nell'arte di Emily Jacir. Nonostante si tratti di tre condizioni di vita estremamente differenti, i palestinesi continuano a sentirsi parte di un'unica comunità, legati da una memoria storica marcata da sradicamento e privazione, ma soprattutto legati da un sogno che li accomuna tutti, ovunque si trovino: il ripristino della loro identità nazionale²³⁷.

Di fronte al trauma rappresentato dalla trasformazione di una parte consistente della Palestina in Stato Israeliano e alla sempre più aggressiva penetrazione degli interessi occidentali nel mondo arabo, Emily Jacir fa del tema dell'occupazione uno dei più rivisitati. L'occupazione trova la massima espressione attraverso la trasformazione del territorio e delle città, in particolare a Gerusalemme, dove a fianco di insediamenti moderni per gli israeliani, sopravvivono poverissimi villaggi arabi. A Gerusalemme si instaurano ogni giorno forme di separazione sempre più evidenti, ad esempio gli investimenti si compiono solo sulle costruzioni ebraiche, mentre ai palestinesi è vietato edificare, costringendoli di fatto a vivere nei ghetti. Molti decidono pertanto di abbandonare la zona. Ma l'occupazione, la cui fine appare a

²³⁷ Chezzi, Federica (2009), *Dentro e fuori dal muro*, in *Art Dossier*, mensile numero 256, direttore Philippe Daverio. Firenze: Giunti Editore, p. 28.

molti ancora lontana, produce a volte anche effetti indesiderati, rafforzando di fatto il legame tra i palestinesi e il legame spirituale con il luogo mitico di origine²³⁸.

La recente esposizione *Ex Libris* (2010-2012)²³⁹ mostra metaforicamente gli abusi subiti dai palestinesi nella propria terra, attraverso l'immagine filtrata dei libri. Proprio questi libri continuano a resistere e conservano tuttora le reliquie di cui si compongono, così come i palestinesi combattono l'occupazione.

Le fotografie e i video documentano poi in modo più chiaro questa situazione. Basti pensare alle immagini scattate durante il viaggio da Gerusalemme a Hebron²⁴⁰, le quali mostrano la costante presenza del muro di separazione eretto sul territorio occupato, i check-point, il filo spinato, i posti di blocco e i soldati a guardia di essi. Forse si tratta di tutta una serie di simboli più efficaci agli osservatori esterni che ai palestinesi stessi, costretti ogni giorno a fare i conti con la difficile realtà delle barriere.

Ma la vita è disagiata anche per gli esuli palestinesi della diaspora, che seguitano a vagare tra i paesi arabi, i quali non li accolgono benevolmente. Dopo l'espulsione del 1948 i vicini paesi arabi accettarono i palestinesi come ospiti provvisori, ma quando fu evidente l'impossibilità di un ritorno in Palestina non vollero integrarli. I palestinesi sono stati dislocati pertanto in campi profughi fuori dalle città, dove vivono tuttora in pessime condizioni e sono sottoposti a controlli rigidi, leggi durissime e restrizioni di ogni genere²⁴¹. *La Tenda* (2001)²⁴² di Emily Jacir è la più chiara rappresentazione della vita di coloro che sono confinati in questi campi. Mentre *Where We Come From* (2001-2003)²⁴³ espone tutta una serie di attività interdette a coloro che vivono lo status di rifugiati.

Malgrado i molti anni di esilio la maggior parte dei palestinesi insistono sul loro diritto al ritorno, non accettano come definitivo l'allontanamento dalla patria e contemporaneamente rifiutano l'inserimento e l'integrazione in un nuovo luogo. *Sexy*

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Si vedano le pp. 141-143 del quarto capitolo di questa tesi.

²⁴⁰ Si vedano le pp. 145-150 del quarto capitolo di questa tesi.

²⁴¹ Hilal, Sandi, Petti, Alessandro, op. cit., pp. 13-30.

²⁴² Si vedano le pp. 160-162 del quarto capitolo di questa tesi.

²⁴³ Si vedano le pp. 158-160 del quarto capitolo di questa tesi.

Semite (2000-2002)²⁴⁴ è un'opera provocatoria che sottolinea esattamente tutti questi aspetti.

Il tema dell'umiliazione dell'esilio appare dunque fondamentale e si collega a quello della perdita dell'identità dopo la dispersione.

5.8. *La visione del futuro*

La concezione umana è fortemente e costantemente connessa alla visione del futuro, al fine di prevedere ciò che deve ancora accadere, superare l'ansia del passato ed ipotizzare nuove idee di riscatto. Tutto ciò è possibile oggi grazie all'evoluzione del sapere, al progresso e alla sete di conoscenza che ci caratterizza.

La visione del futuro è un concetto illusorio tipico della natura biologica e della cultura dell'uomo; è onnipresente e condizionata dal passato; aiuta a valicare i confini della vita terrena mortale, verso un'idea di spazio-tempo non specifica e verso una realtà infinita. La riprogrammazione del presente e l'incessante ricerca di un futuro migliore rappresentano le caratteristiche dell'estensione del pensiero degli uomini, le quali si esprimono attraverso possibilità molteplici e variabili²⁴⁵.

Da sempre quindi l'arte contemporanea reinventa il futuro, per codificare i sogni della società, dove spesso però il messaggio è rappresentato dal mezzo stesso usato per esprimerlo. L'idea contemporanea è quella di vedere il futuro come una cosa nuova e spettacolare. Ma la modernità con i suoi eccessi ha spesso distorto tale idea, trasformandola in un contenitore vuoto. È necessario che la società si liberi dal vincolo del nuovo come unica forma di progresso, per decostruire la falsa concezione formatasi del futuro e reinventarla, partendo dal passato, per riassumervi un senso reale²⁴⁶.

Perciò ideare il futuro non può ridursi al semplice concetto di produzione del nuovo, ma deve allargarsi a problematiche di natura realistica e creativa, a visioni astratte e trasformazioni estetiche.

²⁴⁴ Si vedano le pp. 162, 163 del quarto capitolo di questa tesi.

²⁴⁵ <http://www.israelnow.org&from=L%27arte+contemporanea+israeliana+reinventa+il+futuro>, consultato in data 15/05/2013.

²⁴⁶ Ibid.

Tutto questo diventa prerogativa della produzione artistica, che osserva il passato e indaga sul presente e sul futuro. Tramite l'arte si possono ricercare i possibili futuri e offrirne immagini libere e svincolate; e se questi dovessero manifestarsi poi diversamente da come immaginato, possono sempre essere reinventati, partendo dalle loro forme passate²⁴⁷.

L'arte contemporanea israeliana e palestinese è, come affermato in precedenza, lo schermo interattivo per la rappresentazione di uno stato radicato nella propria storia ma, allo stesso tempo, proiettato verso il domani, grazie anche alla moderna tecnologia. Sigalit Landau ed Emily Jacir, nonché altri artisti contemporanei operanti in/provenienti da questi territori, con tecniche diverse, sembrano intenzionati ad infondere costantemente fiducia, imprimere una spinta propulsiva al loro paese, il quale però nutre purtroppo ancora forti dubbi nei confronti del futuro. Ciò è sicuramente riscontrato confrontando e giustapponendo le opere descritte, le quali mantengono ognuna la propria storia individuale e si completano grazie all'interpretazione collettiva e personale di chi le osserva. Se si pensa alle sculture di Sigalit Landau, quali *Fori Ovali, Pilastrini e Cilindri* (2013) o *Giro di Consegna delle Notizie* (2012)²⁴⁸, esse si compongono proprio di quel movimento in avanti, di quella spinta, forte anche per le ferite del passato, verso un futuro migliore. E come non citare l'allestimento del padiglione israeliano alla Biennale di Venezia del 2011 *One Man's Floor is another Man's Feeling*²⁴⁹, il quale rappresenta in assoluto il tempo e il suo trascorrere.

Le opere menzionate hanno permesso un ribaltamento del punto di vista dello spettatore: egli non è più racchiuso e costretto in una visione imposta dai mezzi di comunicazione di massa, ma riesce ad osservare la realtà rappresentata senza filtri e a darne un giudizio personale. Tutto ciò è permesso grazie al recente collegamento tra lo sviluppo tecnologico e l'arte, avvertita come nutrimento per la cultura. L'arte israeliana e palestinese aprono molteplici scenari sul futuro, reinventandolo partendo dal suo passato, dal presente, o anche dalle paure e dalle incertezze, per offrire una nuova concezione di fruizione artistica. Ovvero riprendono le forme estetiche conosciute, svincolandole dai preconcetti, senza compromessi o forzature imposte

²⁴⁷ Bigi, Emanuele (2013), *L'arte contemporanea israeliana reinventa il futuro*, in *Il Sole 24 ORE*.

²⁴⁸ Si vedano le pp. 76-79 del secondo capitolo di questa tesi.

²⁴⁹ Si veda il terzo capitolo di questa tesi.

dal mercato ed enfatizzando il processo di libera creazione del futuro, che riflette la natura sperimentale dell'arte stessa²⁵⁰.

La terra di Israele e la Palestina sono un chiaro esempio di nazioni multietniche proiettate verso il futuro, capaci di sviluppare scenari concreti o anche più immaginari. Le artiste in questione hanno saputo cogliere questi aspetti inserendoli in un contesto sempre più globalizzato, ma mantenendo un atteggiamento critico in relazione alle vecchie e nuove tecnologie e avvertendo il progresso come un'ulteriore possibilità per la loro sperimentazione e voglia di comunicazione. Con queste idee ricercano il futuro lungo sentieri alternativi, collegando la realtà artistica locale alle varie realtà internazionali²⁵¹.

L'opera d'arte diviene un mezzo che aiuta a scavalcare il proprio tempo e ad ipotizzare l'avvenire. Partendo da questo presupposto Sigalit Landau e Emily Jacir hanno superato il concetto di futuro chiuso e definitivo e hanno offerto agli spettatori le proprie visioni personali e alternative, riguardo a progetti e a nuove e più aperte dimensioni spaziali e temporali²⁵².

5.9. *L'incontro con l'Occidente: prestiti e scambi tra culture*

Dagli ultimi decenni dell'Ottocento e ancora di più nei primi del Novecento, il passaggio di idee fra l'Oriente e l'Occidente si è fatto continuo e ricorrente. Negli anni '20 e '30 del Novecento la Palestina rappresentava un mondo culturale aperto alle influenze esterne, e soprattutto europee, non solo a causa della massiccia presenza britannica connessa all'amministrazione mandataria del periodo, ma anche per via della forte immigrazione ebraica, accompagnata da una fioritura di iniziative che acceleravano il fermento intellettuale e il processo di scambio tra le culture.

Fra le numerose iniziative che hanno facilitato in qualche modo questo processo sicuramente l'istituzione di scuole straniere, ha promosso un primo significativo incontro – oltre ad una fusione – con l'Occidente, dove, oltre alle lingue straniere, si insegnavano le lingue e la letteratura araba e ebraica. Queste scuole erano frequentate

²⁵⁰ <http://www.israelnow.org&from=L%27arte+contemporanea+israeliana+reinventa+il+futuro>, consultato il 15 maggio 2013.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid.

da cristiani, ebrei, ma anche dai giovani musulmani, ed erano divise in istituti maschili e femminili. Proprio qui si sono formati molti degli intellettuali palestinesi e israeliani del primo Novecento che, anche attraverso le loro opere, hanno permesso oggi di ricostruire quell'ambiente culturale e politico. L'apertura nei confronti dell'Occidente si è poi estrinsecata in Palestina e Israele con la diffusione della letteratura e dell'arte proveniente dall'ovest, attraverso traduzioni ad opera di quelle stesse personalità arabe che, dopo aver assorbito esperienze esterne alla loro cultura, le hanno rielaborate, arricchendo il proprio patrimonio.

Questo processo di assimilazione della produzione culturale occidentale e "contaminazione" continua ancora oggi, perpetuandosi nell'esperienza di quanti possono permettersi di studiare e formarsi all'estero, o intrattenere con l'Occidente rapporti più stretti. A tal proposito anche Sigalit Landau e Emily Jacir, avendo vissuto e studiato in vari paesi del mondo, hanno avuto modo di fare proprie le caratteristiche della cultura e dell'arte occidentale con cui erano entrate in contatto, diffondendole dunque poi nel loro ambiente d'origine.

L'incontro tra Occidente e Oriente ha prodotto una grande apertura intellettuale e un forte desiderio di comprensione e conoscenza dell'altro, del diverso²⁵³. Se è vero che l'incontro con l'Occidente poteva essere fruttuoso e stimolante per il mondo arabo, si può affermare lo stesso per la cultura occidentale che, in un clima di rinnovamento, sempre più spesso sembra aver imparato ad osservare e comprendere i modelli orientali. Le arti visive si sono aperte ad esempio all'astrattismo, alla gestualità, all'informalità e a temi nuovi.

Ad esplicitare meglio questa fusione basti pensare all'opera di Emily Jacir *Stazione* (2009)²⁵⁴, la quale si poggia e cavalca in qualche modo esattamente gli influssi orientali nell'architettura di Venezia, e associa nei nomi delle varie stazioni del vaporetto la lingua italiana con quella araba.

Nell'attuale era della globalità, caratterizzata dalla tecnologia, l'interscambio tra l'Oriente e l'Occidente costituisce ormai la normalità, realtà che ci permette di approcciarci e di conoscere un mondo che fino a ieri ci era completamente sconosciuto. Il destino delle civiltà si è infatti strutturato e fuso insieme. Anzi, come

²⁵³ Caroli, Flavio, Festa, Lodovico (2007) *Tutti i volti dell'arte, da Leonardo a Basquiat*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore s.p.a., pp. 78-91.

²⁵⁴ Si vedano le pp. 143-145 del quarto capitolo di questa tesi.

già ribadito più volte, si può affermare che siano proprio le opere provenienti dall'Oriente – come quelle analizzate nel corso di questo lavoro – a renderci più partecipi e consapevoli delle realtà lontane che le hanno generate. Il passato e il futuro oggi vengono studiati insieme, nell'evoluzione delle civiltà e delle mutazioni che ne hanno segnato la storia. Il futuro deriva dalla ricchezza di ciò che è stato vissuto e si protende verso ciò che è desiderato, cioè una piena cultura globale e internazionale²⁵⁵.

²⁵⁵ Caroli, Flavio, op. cit., pp. 150–159.

CONSIDERAZIONI GENERALI E CONCLUSIVE

Il presente lavoro di tesi ha cercato di mettere in luce alcune delle caratteristiche salienti della cultura artistica contemporanea mediorientale, ma soprattutto di indagare come, all'interno di due comunità "contrapposte" – quella israeliana e quella palestinese – le pratiche artistiche siano mosse da intenti comuni, si confondano, e anzi divengano un pretesto per la comprensione della storia e delle attività quotidiane di questi luoghi, non solo a livello locale, ma anche e soprattutto internazionale.

Si è tentato di raggiungere questi obiettivi nello specifico studiando l'opera delle artiste Sigalit Landau, israeliana, e Emily Jacir, palestinese.

Al termine dell'analisi proposta è utile dunque porre in evidenza alcune costanti e soddisfare la necessità di considerare unitariamente, nella sua complessità e organicità, l'intera produzione delle due artiste. Questo alla luce di una condivisione ed intercambiabilità delle diverse tematiche affrontate, oltre ad una profonda affinità nelle tecniche utilizzate, testimoni di un sistema di idee e valori comune sotteso alla loro attività artistica. La Landau e la Jacir sviluppano parallelamente queste inclinazioni, in ogni lavoro e in ogni espressione del loro pensiero come si è avuto modo di mostrare anche attraverso un confronto e un'attenta conoscenza dell'arte contemporanea occidentale.

Innanzitutto occorre ricordare le fasi iniziali di questo lavoro, quando le osservazioni principali vertevano sul fatto che, malgrado tutto, in Israele e Palestina fosse possibile oggi riscontrare una concentrazione di personalità artistiche molto ricca e una scena artistica vivace dominata da una spiccata creatività. Negli ultimi anni questa zona è apparsa infatti traboccante di proposte, soprattutto da parte di giovani artisti contemporanei che partecipano talvolta ad un numero eccessivo di esposizioni locali. E' più che evidente che la scena nazionale sia in intenso fermento; ma la voce degli artisti di questi paesi è riuscita alcune volte a superare i confini regionali, facendosi sentire all'estero, dove tra l'altro molti di loro, una volta ottenuti i primi riconoscimenti e successi, si sono trasferiti.

D'altro canto sono sempre più frequenti anche mostre e iniziative locali la cui ambizione – nonostante le connotazioni negative legate alla situazione di profondo conflitto del territorio – è attrarre in Medio Oriente personaggi chiave della scena artistica internazionale affinché possano osservare di persona questa realtà e rivolgere uno sguardo attento alla scena artistica locale.

Inoltre le rubriche e le riviste internazionali, sulla scia di una curiosità generale, concedono uno spazio sempre maggiore agli artisti mediorientali, richiamando l'attenzione del pubblico sulla loro produzione e sui valori universali che essa rispecchia.

L'aumento del numero delle Biennali internazionali e di altre fiere commerciali, così come l'uso della rete informatica, quale mezzo privilegiato per accedere a immagini e dati, hanno determinato cambiamenti nell'abilità di classificare e catalogare anche questi nuovi artisti. La questione della loro identità nazionale, l'ansia e il senso di insicurezza spesso espressi – tematiche condivise d'altra parte con numerosi artisti - sono divenuti centro delle discussioni teoriche più attuali.

Durante le primissime fasi di ricerca finalizzata alla stesura di questa tesi, sono stati individuati dunque moltissimi profili, senza riuscire bene a comprendere quali fossero semplici comparse all'interno dell'ampio panorama artistico mediorientale – giovani personaggi che come delle meteore appaiono con un'opera di impatto, ma poi declinano irrimediabilmente senza lasciare produzioni corpose significative - e quali invece avessero un ruolo definitivo e stabile all'interno di questo contesto. Malgrado le diverse individualità identificate, essi si presentavano con molteplici tratti comuni, provenienti per lo più da esperienze condivise.

Nello svolgersi della ricerca si è tentato di delineare quali tra queste figure esprimessero effettivamente, nella specificità di un lavoro continuato e duraturo, esperienze fondamentali, autentiche e pregne di tensione, derivata dalla difficile realtà moderna e composita che li aveva segnati. Attraverso un attento vaglio sono stati individuati dunque gli artisti più noti e significativi, coloro che hanno assunto e assumono l'aspetto di sinceri giornalisti, la cui arte non è motivata dal desiderio di soddisfare le mere richieste del mercato artistico, ma che al contrario sono parsi ossessionati dal bisogno di dar voce ai conflitti, sogni, aspirazioni, radicati nella loro stessa condizione. La loro espressione è varia, va dall'autocommiserazione

all'autocritica, bilanciando tra l'amore per la madre patria e la delusione o lo spaesamento. Usano l'arte come mezzo per esprimere un messaggio che riguarda la loro terra e il popolo, consentendo agli osservatori di toccare con mano le loro esperienze, le paure, i dubbi, e i timori nei confronti degli ostacoli quotidiani.

Nel caso della produzione di Sigalit Landau e Emily Jacir esaminata in questo lavoro, tutto questo si ritiene possa emergere con particolare forza, in quanto entrambe esprimono nelle loro opere lo speciale contesto storico e sociale del paese di provenienza, declinando la drammatica coesistenza del popolo israeliano e palestinese. In questo tipo di attività interagiscono ed agiscono con colleghi e spettatori delle opere stesse: il condividere uno spazio ed esperienze comuni di vita attraverso l'arte è forse l'aspetto che più le unisce.

Si tratta di due personalità che si ritiene sappiano osservare in maniera accurata la realtà, trasmettendo fedeltà e un viscerale piacere derivante dal proprio operato. L'atto creativo, infatti, spesso faticoso e doloroso, è sempre accompagnato in loro da una gioia profonda, che funge da trampolino per l'immaginazione, e ciò è elemento fondante dell'importanza dei loro contributi alla teoria e alla pratica artistica contemporanea mediorientale, che si riflette poi sul piano globale. Due sono le caratteristiche distintive che le hanno fatte risaltare rispetto agli altri artisti considerati nelle fasi iniziali dell'indagine: da un lato la presenza di una forte consapevolezza di sé, che le conduce spesso a mostrare il proprio giudizio personale; dall'altro l'esigenza, altrettanto ardente, di socializzare al fine di sublimare le pulsioni interiori verso la realizzazione di opere dense, che possano rivelare la loro storia al mondo intero.

Nel momento in cui partecipano al fatto artistico, non lo fanno con accettazione passiva, ma piuttosto in un modo che è attivamente critico, offrendo, con le loro interpretazioni, una dimensione di lettura delle opere stesse più sensibile e profonda. È proprio qui che risiedono le motivazioni alla base della scelta di queste due artiste, nella grinta e nella vitalità incontaminate dimostrate nelle loro creazioni.

Dal punto di vista metodologico si deve sottolineare una certa difficoltà riscontrata nel reperire una bibliografia adeguata e le informazioni esaustive riguardanti l'artista palestinese e le sue opere. Motivo per cui mentre il secondo capitolo di questa tesi

descrive nel dettaglio l'intera produzione della Landau, il quarto capitolo non comprende tutte le opere di Emily Jacir, ma si concentra solo sui suoi lavori principali, rintracciati grazie ai cataloghi consultati e ad alcuni siti internet citati nelle note a piè di pagina e nella bibliografia.

L'auspicio è che in un prossimo futuro risulti più facile conoscere il lavoro della Jacir anche nel nostro paese e che quindi questo elenco parziale di opere possa diventare presto completo.

Si è deciso poi di dedicare un capitolo specifico – il terzo – alla descrizione del padiglione israeliano e del suo peculiare allestimento alla Biennale di Venezia del 2011, in quanto si tratta dell'unica opera analizzata in questa tesi che, a suo tempo, ho avuto modo di vedere, visitare ed apprezzare in prima persona.

Venendo ora alle opere d'arte descritte e alle tematiche in esse affrontate, è importante ribadire l'approccio realistico all'attualità, l'unico valido metodo per la Landau e la Jacir di interpretare il mondo e cambiarlo, in un tentativo di sensibilizzazione volto a migliorare le condizioni di vita di determinati strati sociali e ad annullare le disuguaglianze. Questa visione realistica del mondo conferisce l'impianto di base dell'attività che svela l'anima delle due artiste ed è fonte diretta e indiretta di molte delle opere, delle scelte e delle azioni da loro effettuate (basti pensare alle performances svolte in prima persona quali *Somnanbulin/Bauchaus* tra gli anni 2000-2004 o alle prove di tiro al poligono del 2005).

Collegate a questa visione realistica sono inoltre l'impegno sociale delle due artiste e il loro ruolo civile, e l'importanza della diffusione della cultura artistica. Nello specifico, vale la pena sottolineare come esse ritengano che un ampliamento e un rafforzamento della conoscenza nella società israeliana e palestinese attraverso l'arte - anche nel mondo occidentale - rappresentino una strategia indispensabile per il vero progresso: non solo inteso come progresso tecnologico e miglioramento delle condizioni di vita, ma anche e soprattutto come progresso mentale, atto ad eliminare qualsiasi forma di discriminazione.

Manifestazioni evidenti di questa "missione" che si ritrova spesso alla base delle opere della Landau e della Jacir, sono la scelta dei media artistici tra più moderni e diretti (fotografie, video, musiche, etc.) ma anche la demistificazione di alcuni falsi

storici-culturali (ad esempio i miti collegati alla lingua e al concetto di etnia) e il parallelo impegno per offrire una versione il più veritiera possibile di fatti e circostanze.

In modo corrispondente Sigalit Landau e Emily Jacir desiderano un osservatore/spettatore motivato, partecipe, un interlocutore determinato a prendere coscienza delle cose: solo così la verità rappresentata può generare i suoi frutti migliori, modellando positivamente il pensiero e la coscienza del fruitore.

Emerge poi da queste considerazioni anche un altro aspetto che caratterizza trasversalmente l'opera e il pensiero delle due artiste: una spiccata sensibilità nei confronti delle parti più "deboli" della società, per tutti i connazionali che vivono in una posizione socio-economica e culturale subalterna. Le due artiste esternano in diverso modo la propria vicinanza alla popolazione israeliana o palestinese, dichiarandola in maniera metaforica o più diretta.

Per questa estrema complessità le opere di Sigalit Landau sono in generale più "difficili", apparentemente vuote, al punto da mostrarsi talvolta come pura azione artistica. Il concetto che esprimono è invece celato, necessita, per essere correttamente interpretato, di una conoscenza del contesto nel quale esso è stato pensato ed è venuto alla luce. Contrariamente, pur esprimendo tematiche ed un sentire analoghi, le opere della Jacir paiono più esplicite e chiare. Lo dimostrano già i titoli con cui l'artista correda i propri lavori: essi non lasciano spazio all'immaginazione, ma sono volutamente diretti ed espliciti.

Gli esempi a dimostrazione di queste due diverse prospettive potrebbero essere molti, ma forse i più lampanti sono da un lato la criptica rappresentazione degli israeliani attraverso l'immagine delle angurie squarciate da parte di Sigalit Landau; e dall'altro la chiara visione della vita dei palestinesi dei Territori Occupati e dei campi profughi nelle fotografie e nei video di Emily Jacir, come *Crossing Surda* (2002) o *Where We Come From* (2001-2003).

Quest'attenzione alla rappresentazione dei popoli israeliano e palestinese, della loro storia, dei sogni e delle prospettive per il futuro ritorna nella maggioranza delle opere descritte, con lo scopo di sensibilizzare l'osservatore/interprete e avviare una sorta di rivoluzione, inizialmente interiore, atta a ristabilire una comprensione reciproca e,

successivamente, una nuova realtà libera ed equa, ai fini di migliorare lo stato di questi popoli “ultimi”, ai quali le due artiste si sentono di appartenere.

In occasione di varie mostre, nazionali ed internazionali, personali e collettive, Sigalit Landau e Emily Jacir presentano esattamente questi loro lavori, che incarnano e palesano al mondo intero tutto il loro ideale rivoluzionario.

Esistono poi motivi ricorrenti nelle opere delle due artiste trattate, di cui si è già avuto modo di evidenziare il valore nel corso del quinto capitolo di questa tesi. Fornire una spiegazione sicura del significato di tutti questi temi non è sicuramente un'impresa facile, vista l'ambiguità che caratterizza alcune opere e la molteplicità di interpretazioni riguardanti determinate scelte. Ma ciò che è emerso e che risulta particolarmente rilevante è il fatto che, nella maggior parte dei casi, queste tematiche si compenetrino e si completino a vicenda. Ne emerge una distanza tra due popolazioni “rivali” non poi così tanto marcata, e che pare progressivamente ridursi, se non dal punto di vista politico, economico e territoriale.

Un ulteriore tratto rilevato che caratterizza l'opera sia di Sigalit Landau che di Emily Jacir – del quale non si è ancora avuto modo di parlare – è quello dell'ironia, basti pensare a *Sugar Masks* (2001-2003), *Sexy Semite* (2000-2002) o ancora *Change/Exchange* (1998).

Essa si presenta però sempre accompagnata da un grado variabile di amarezza, talvolta di sarcasmo, capace in ogni caso di costruire una provocazione, uno stimolo al ragionamento e alla riflessione.

Una declinazione dell'ironia è costituita inoltre dalla pratica, frequente in particolare in Sigalit Landau, di coniugare e far agire nel medesimo spazio ridotto, piani temporali diversi e lontani - l'esempio maggiormente significativo è indubbiamente l'allestimento del padiglione israeliano a Venezia *One Man's Floor is another Man's Feeling* (2011).

Concludendo, tramite il presente lavoro di tesi si spera di aver dato un piccolo contributo nel rispondere agli interrogativi che ci si pone di fronte alle opere di Sigalit Landau e Emily Jacir. Interrogativi non solo sui processi di creazione di

questa produzione, ma anche e soprattutto sui concetti espressi, sulla loro trasmissione e sui meccanismi che fanno sì che essa sia divenuta uno strumento potente, tramite la quale capire la difficile realtà israeliana e palestinese.

Con questo lavoro ci si augura di aver risposto ad alcuni di questi interrogativi, fermo restando che i risultati ottenuti, essendo il prodotto di uno studio mirato sull'attività di due singole rappresentanti dell'arte israeliana e palestinese, si ritengono specifici e non esaustivi sull'intera produzione della regione.

Si spera inoltre di aver dimostrato come la produzione di queste due artiste, oltre a contribuire al rafforzamento delle identità nazionali e culturali, abbia reso e renda possibile la diffusione di informazioni – nel contesto locale e nel più ampio contesto occidentale – travalicando talvolta i confini dell'arte.

Dopo aver riportato ed espresso, in quest'ultima sezione e nell'intero percorso osservazioni, considerazioni, e giudizi in merito all'opera di Sigalit Landau e di Emily Jacir, un bilancio finale dovrebbe concentrarsi forse, più che sugli esiti delle singole argomentazioni, sulla figura delle due artiste e del loro ruolo: entrambe credono fermamente nell'uso disinteressato della loro arte ai fini della comprensione del mondo e dell'edificazione di una realtà migliore, giusta e positiva. In modo più o meno esplicito cercano di affermare il valore dei propri principi, con onestà e senza compromessi. È, quest'ultimo aspetto, un fatto che certamente le rende, agli occhi di molti, in qualche modo estreme e partecipi di una battaglia anche politica.

BIBLIOGRAFIA

PUBBLICAZIONI A STAMPA

SUL CONTESTO STORICO-CULTURALE

- AA. VV. (1969), *Grande Dizionario Enciclopedico Utet, volume X*. Torino: Tipografia Sociale Torinese.
- AA. VV. (2003), *L'Enciclopedia, volume XV Niev–Perim*, Grandi Opere di Cultura Utet. Torino: Unione Tipografico Editrice Torinese s.p.a.
- Donini, Piergiovanni (2007), *Il mondo islamico. Breve storia dal Cinquecento a oggi*. GLF Edizioni Laterza.
- Garribba, Nicola (1983), *Lo Stato di Israele, nascita istituzioni e conflitti dal 1948 a oggi*. Roma: Editori Riuniti.
- Grossman, David (2003), *La guerra che non si può vincere. Cronache dal conflitto tra israeliani e palestinesi*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore s.p.a.
- Kamel, Lorenzo (2008), *Israele–Palestina. Due storie, una speranza. La nuova storiografia israeliana allo specchio*. Editori Riuniti University Press, GEI Gruppo Editoriale Italiano s.r.l.
- Karsh, Efraim (2010), *La guerra di Palestina e la nascita di Israele*. RBA Italia s.r.l.
- Lapiere, Dominique, Collins, Larry (1972), *Gerusalemme! Gerusalemme!* Milano: Arnoldo Mondadori Editore s.p.a.

- Nirenstein, Fiamma (2002), *L'abbandono. Come l'Occidente ha tradito gli ebrei*. Milano: Rizzoli RCS Libri s.p.a.
- Senor, Dan, Singer, Saul (2012), *Laboratorio Israele. Storia del miracolo economico israeliano*. Milano: Arnoldo Mondadori s.p.a.
- Sokolowicz, Joaquin (1989), *Israeliani e palestinesi. Le radici, i fatti, le prospettive del conflitto mediorientale*. Garzanti Editore s.p.a.

SULLE ARTISTE E SULLE OPERE

- AA. VV. (2010), *L'arte del XX secolo, 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*. Milano: Skira Editore.
- Bailey, David A., Tawadros, Gilane (2003), *Veil. Veiling. Representation and Contemporary Art*. Oxford: Institute of International Visual Arts in association with Modern Art.
- Cats, Ruth (2009), *AS IS. Arte Israeliana Contemporanea*. Roma: Gangemi Editore s.p.a.
- Dadi, Iftikhar, Nasar, Hammad (2010), *Lines of control, partition as productive space*. London: Green Cardamon, Hebert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.
- De Loisy, Jean, Ilan, Wizgan, *Sigalit Landau: One Man's Floor is another Man's Feeling*, 54th International Art Exhibition, Israeli Pavilion. Venezia: la Biennale di Venezia.
- Jacir, Emily, Buck–Morss, Susan (2011), *Emily Jacir e Susan Buck–Morss*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz.

- Jacir, Emily, Rolling, Stella, Rückert, Genoveva (2004), *Belongings: Arbeiten/Works 1998-2003*. Wien: O.K. Books, Centrum für Gegendwarthkunst, Folio.
- Jacir, Emily, Wäspe, Roland, Baur, Andreas (2008), *Emily Jacir: anlässlich der Ausstellung "Emily Jacir" im Kunstmuseum St. Gallen und in der Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar; Kunstmuseum St. Gallen, 25. August-25. November 2007, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, 16. Dezember 2007-10. Februar 2008*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Omer, Mordechai (1991), *Arte Contemporanea Israeliana. Dalla collezione di Joseph Hackmey*. Quart, Valle d'Aosta: Industrie Grafiche Editoriali Musumeci s.p.a.
- *Palestine%Venice* (2009). Venezia: la Biennale di Venezia.
- Scharrer, Eva, *Guidebook dOCUMENTA (13), Emily Jacir: Ex Libris*. Kassel: Hatje Cantz Verlag.
- Schwarz, Arturo (2007), *Israele. Arte contemporanea. Israel. Contemporary Art*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale s.p.a.

SUL CONTESTO ARTISTICO E CRITICO

- AA. VV. (2010), *L'arte del XX secolo, 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*. Milano: Skira Editore.
- Bailey, David A., Tawadros, Gilane (2003), *Veil. Veiling. Representation and Contemporary Art*. Oxford: Institute of International Visual Arts in association with Modern Art.

- Bazzoni, Romolo (1962), *60 anni della Biennale di Venezia*. Venezia: Lombroso.
- Camera d'Afflitto, Isabella (2008), *Cento anni di cultura palestinese*. Roma: Carrocci Editore s.p.a.
- Caroli, Flavio (2006), *Arte d'Oriente Arte d'Occidente. Per una storia delle immagini nell'era della globalità*. Venezia: Mondadori Electa s.p.a.
- Cats, Ruth (2009), *AS IS. Arte Israeliana Contemporanea*. Roma: Gangemi Editore s.p.a.
- Dadi, Iftikhar, Nasar, Hammad (2012), *Lines of control, partition as productive space*. London: Green Cardamon, Hebert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.
- Di Martino, Enzo (1995), *La Biennale di Venezia: 1895-1995: cento anni di arte e cultura*. Milano: Editoriale Giorgio Mondadori.
- Hilal, Sandi, Petti, Alessandro (2003), *Senza stato, una nazione. Un'opera, un luogo, un libro di Sandi Hilal e Alessandro Petti per la Biennale di Venezia, 50ma Esposizione Internazionale d'Arte, Sogni e conflitti*. Venezia: Marsilio Editori.
- Schwarz, Arturo (2007), *Israele. Arte contemporanea. Israel. Contemporary Art*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale s.p.a.
- Rieffel, Véronique (2011), *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*. Beaux Arts Editions, TTM Editions.
- Romanelli, Giandomenico (1997), *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: catalogo della mostra*. Venezia: la Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

- *Unveiled: new art from Middle East. Picture by picture guide.* The Saatchi Gallery in partnership with Phillips de Pury & Company.

TESTI D'AUSILIO

- AA. VV. (1969), *Architettura contemporanea in Israele.* Roma: Officina Edizioni.
- Caroli, Flavio, Festa, Lodovico (2007), *Tutti i volti dell'arte, da Leonardo a Basquiat.* Milano: Arnoldo Mondadori Editore s.p.a.
- Cricco, Giorgio, Di Teodoro, Francesco Paolo (2009), *Itinerario nell'arte. Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, volume 3, seconda edizione. Bologna: Zanichelli Editore s.p.a.
- De Bonis, Maurizio G., Schweitzer, Ariel, Spagnoletti, Giovanni (2009), *Il cinema israeliano contemporaneo.* Venezia: Marsilio Editori s.p.a.
- Detheridge, Anna, Vettese, Angela (1999), *Guardare l'arte, Cultura visiva contemporanea: le recensioni, i temi e gli appuntamenti.* Milano: Il Sole 24 ORE s.p.a.
- Di Giorgi, Sergio, Rundo, Joan, Silvestri, Roberto (1998), *Una terra promessa dal Cinema. Appunti sul nuovo cinema palestinese.* Palermo: Edizioni della Battaglia, Stampa Luxograph s.r.l.
- Poli, Francesco (2005), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi.* Milano: Mondadori Electa.
- Shohat, Ella (1989), *Israeli Cinema, East/West and the Politics of Representation.* Austin: University of Texas Press.

- Weizman, Eyal (2009), *Architettura dell'occupazione. Spazio politico e controllo territoriale in Palestina e Israele*. Pearson Paravia: Bruno Mondadori s.p.a.

CATALOGHI

- Barzel, A. (2006), *Israele arte e vita 1906–2006*, catalogo della mostra, (Milano, palazzo Reale, 18 ottobre–7 gennaio, in collaborazione con The Israel Museum, Gerusalemme). Milano.
- Cats, Ruth (2009), *AS IS. Arte Israeliana Contemporanea*. Roma: Gangemi Editore s.p.a.
- Dadi, Iftikhar, Nasar, Hammad (2012), *Lines of control, partition as productive space*. London: Green Cardamon, Hebert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.
- De Loisy, Jean, Ilan, Wizgan (2009), *Sigalit Landau: One Man's Floor is another Man's Feeling*, 54th International Art Exhibition, Israeli Pavilion. Venezia: la Biennale di Venezia
- Dovrat, Ronit (2008), *Occupation, sei fotografi israeliani, six Israeli photographers*. Biella: Lineadaria Editore.
- Jacir, Emily (2012), *Emily Jacir: Ex Libris, installation and public project on the occasion of dOCUMENTA 13*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Jacir, Emily, Wäspe, Roland, Baur, Andreas (2008), *Emily Jacir: anlässlich der Ausstellung "Emily Jacir" im Kunstmuseum St. Gallen und in der Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar; Kunstmuseum St. Gallen, 25. August-25. November 2007, Villa Merkel*,

Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, 16. Dezember 2007-10. Februar 2008. Nürberg: Verlag für moderne Kunst.

- Omer, Mordechai (1991), *Arte Contemporanea Israeliana. Dalla collezione di Joseph Hackmey.* Quart, Valle d'Aosta: Industrie Grafiche Editoriali Musumeci s.p.a.
- Omer, Mordechai (2003), *Contemporary Israeli Photography, Three Generations, Fotografia Israeliana Contemporanea, Tre Generazioni,* catalogo 8. Tel Aviv Museum of Art. Milano.
- *Palestine%Venice* (2009), Venezia: la Biennale di Venezia.

ARTICOLI PROVENIENTI DA GIORNALIE E RIVISTE

- Bigi, Emanuele (2013), *L'arte contemporanea israeliana reinventa il futuro,* in *Il Sole 24 ORE.*
- Chezzi, Federica (2009), *Arte di identità,* in *Art Dossier, mensile numero 257,* direttore Philippe Daverio. Firenze: Giunti Editore.
- Chezzi, Federica (2009), *Dentro e fuori dal muro,* in *Art Dossier, mensile numero 256,* direttore Philippe Daverio. Firenze: Giunti Editore.

SITI INTERNET CONSULTATI

- <http://albertopeola.com/it/mostre/162-Emily-Jacir.html>, pagina web della galleria Alberto Peola di Torino, consultato in data 10/12/2013.
- <http://albertopeola.com/it/mostre/70-entry-denied.html>, pagina web della galleria Alberto Peola di Torino, consultato in data 10/12/2013.

- <http://albertopeola.com/it/mostre/70-stazione.html>, pagina web della galleria Alberto Peola di Torino, consultato in data 10/12/2013.
- http://courses.washington.edu/fermat/final_project/wordpress/sigalit-landau/, pagina web della University of Washington, consultato in data 10/08/2013.
- <http://electronicintifada.net/content/artisti-emily-jacir-awarded-prestigious-golden-lion/>, pagina web del progetto “The Electronic Intifada”, consultato in data 10/12/2013.
- <http://electronicintifada.net/content/material-film-performance-part-2/>, pagina web del progetto “The Electronic Intifada”, consultato in data 10/12/2013.
- <http://electronicintifada.net/content/palestinian-artist-emily-jacir-awarded-top-prize/>, pagina web del progetto “The Electronic Intifada”, consultato in data 10/12/2013.
- <http://electronicintifada.net/photostoryretracing-bus-no-23-historic-jerusalem.hebron-road/>, pagina web del progetto “The Electronic Intifada”, consultato in data 10/12/2013.
- <http://morasha.it/arte/landau.html>, pagina web della rivista “Arte ed Ebrei”, consultato in data 10/08/2013.
- <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-02-01/larte-contemporanea-israeliana>, pagina web del giornale “Il Sole 24ORE”, consultato in data 15/05/2013.
- <http://www.imarabe.org/>, pagina web del museo Institut du Monde Arabe, consultato in data 02/06/2013.

- <http://www.israelnow.org&from=L%27arte+contemporanea+israeliana+r einventa+il+futuro>, pagina web del giornale “Il Sole 24ORE”, consultato in data 15/05/2013.
- <http://www.labiennale.org/it/Home.html>, pagina web della Mostra Internazionale d’Arte Contemporanea Biennale di Venezia, consultato in data 02/06/2013.
- <http://www.saatchi-gallery.co.uk/>, pagina web della galleria Saatchi, consultato in data 02/06/2013.
- <http://www.sigalitlandau.com/>, pagina web dell’artista Sigalit Landau, consultato in data 01/10/2013.
- http://www.sigalitlandau.com/page/selected_Projedts.php, pagina web dell’artista Sigalit Landau, consultato in data 01/10/2013.
- <http://www.sigalitlandau.com/page/sculpture.php>, pagina web dell’artista Sigalit Landau, consultato in data 01/10/2013
- <http://www.sigalitlandau.com/page/the%20salt%20route%20bridge.php> pagina web dell’artista Sigalit Landau, consultato in data 23/11/2013.
- <http://www.sigalitlandau.com/page/video.php>, pagina web dell’artista Sigalit Landau, consultato in data 01/10/2013.
- <http://www.tamuseum.org/>, pagina web del Museo d’Arte di Tel Aviv, consultato in data 22/06/2013.
- <http://www.thisweekinpalestina.com/details.php>, pagina web del giornale “This Week in Palestina”, consultato in data 10/12/2013.

RINGRAZIAMENTI

Non avrei mai potuto portare a termine questo lavoro senza molti preziosi aiuti, sostegni, incoraggiamenti.

Vorrei ringraziare tutte le persone che, ognuna a sua modo, mi sono state vicine e hanno dimostrato nei miei confronti una grande pazienza e disponibilità.

Innanzitutto grazie alla mia relatrice, la Professoressa Sara Mondini, che mi ha seguita in questo lavoro con grande passione e gentilezza, guidandomi con entusiasmo e correggendo i miei errori con puntualità; e alla Professoressa Stefania Portinari, correlatrice per questa tesi, che ha accettato con piacere la mia richiesta, nonostante i molti impegni accademici.

Devo ringraziare poi le mie “bibliotecarie di fiducia” Marta e Rossella, che mi hanno aiutata a muovermi all’interno del mondo del prestito bibliotecario nazionale ed internazionale, permettendomi di reperire volumi provenienti da tutt’Italia e dall’Europa.

Ringrazio le mie compagne di Università, con le quali sono stata davvero felice di aver condiviso questo percorso che sta giungendo ormai al suo compimento.

Ma un grazie speciale lo rivolgo ai miei famigliari, in particolare a mia mamma che in questa fatica e in quelle passate è sempre stata presente e comprensiva; e a tutti gli amici e a Matteo, che hanno condiviso quest’esperienza con me, accertandosi periodicamente dello “stato dei lavori”, “sopportandomi” nei momenti per me più faticosi e difficili e mettendo sempre una buona parola di incoraggiamento.