

Nel pieno dello tsunami

di Chiara Pinardi

I versi tratti dalla “Quarta Elegia duinese” di Rainer Maria Rilke sono stati estrapolati e voluti da Giuliano Menegon poiché hanno sensibilmente influito sul pensiero che sottostà a questo suo ultimo lavoro realizzato su carta che va dal 2019 al 2021. Diventa quindi importante siano qui citati, poiché anche rappresentati e parte della mostra.

Una figura in particolare costituisce la rappresentazione dello svuotamento rilkeiano della persona: la marionetta.

Nella Quarta Elegia l'uomo di Rilke è rappresentato come spettatore a teatro che, in un atteggiamento di rinuncia a qualsiasi responsabilità, decisione e relazione, realizza la propria esistenza nell'atto del guardare un palcoscenico; e l'esistenza diviene lo spettacolo in cui al posto dell'uomo e degli avvenimenti reali subentra la marionetta e la sua azione. Egli ha cancellato dall'uomo ciò che ne costituisce il centro: la persona, la sua responsabilità, il suo amore, il suo destino. A rendere infine questa visione ancora più drammatica, entra in gioco un'altra inquietante figura, anch'essa protagonista della Weltanschauung rilkeiana, la figura del burattinaio il quale, del tutto impartecipe, manovra la marionetta, assumendo tuttavia anche altre sembianze. Diventa facile individuare qui la figura dell'artista Giuliano Menegon quando dispone, organizza, elabora, e dipinge il suo personale corpo svuotato.

Oggi nel pieno dello tsunami della comunicazione digitale, globale, fatta di dati e numeri, di vere notizie false e di false notizie vere che irrimediabilmente ci vede tutti travolti, una interpretazione profonda ed elegante della resistenza a tale comunicazione la offre Giuliano Menegon, il quale nell'ambito della sua ricerca pittorica evita con accuratezza ogni rappresentazione concreta di una realtà astratta o ideale. Per lui l'opera rinvia sempre a qualcosa che essa non è, ma nello stesso tempo non rinvia mai ad altro che a se stessa. Giuliano Menegon ci suggerisce che nell'epoca della comunicazione che si esprime comunque in infinite e copiose parole - per quanto digitali - queste, se non affondano le radici in un'origine letteraria finiscono per parlare senza dire nulla. Nel mondo dell'arte, ormai sopraffatto dalla futilità della comunicazione a tutti i costi, Giuliano Menegon sostiene nel modo più intransigente il carattere enigmatico dell'arte e la sua estraneità che non è intesa come una qualche apertura su qualche modello di soprannaturalità, ma come sprofondamento in una assenza che non può nemmeno esser affermata come tale, ma soltanto oscuramente percepita attraverso l'esperienza ripetuta di una rimozione. In questa scelta radicale solo apparentemente anacronistica diventa ineluttabile il profondo legame distante e contemporaneamente vicino che l'opera genera con la morte. Il corpo cadaverico, sia esso rappresentato come un'ombra o come simulacro di se stesso costituisce uno dei motivi ricorrenti nelle opere dell'autore confermato anche in questa serie di lavori ultimi realizzati su carta. Dal suo punto di vista sembra esistere una attinenza condivisa tra l'arte e il corpo che non è soltanto siderale lontananza del corpo rispetto all'identità, ma soprattutto la distanza da una morale irrimediabile del corpo rispetto a se stesso e al mondo.

Tempi freddi

Di Giacomo Saccomanno

Nel suo lungo percorso artistico Giuliano Menegon si è sempre servito dell'arte e della poesia per dare forma ai suoi dubbi, alle sue paure e alle ansie più recondite; a tutto quel mondo sotterraneo che vive dentro di noi, ci logora, ci esaspera e riflette il continuo mutamento del nostro io. Una materia oscura che ribolle sotto la nostra pelle, che sentiamo parte di noi ma vorremmo fosse "altro" da noi, poiché ci procura un'inquietudine esistenziale tanto forte e palpabile quanto incomprensibile alla nostra ragione. Laddove il pensiero rischia di inabissarsi in spirali mentali senza fine, l'Arte riesce a dar voce a questa angoscia, rendendola più comprensibile a colui che ne soffre e alleviandogli, in parte, la pena.

I suoi dipinti fungono da schermi trasparenti attraverso i quali osservare il dramma dell'uomo, figure umane emergono dal fondo del dipinto in cerca di qualcosa o in cerca di qualcuno, ma non hanno gli occhi per vederlo. Attorno ad esse c'è solo il nulla, spietato, che incombe e le opprime e fa perder loro qualsiasi strada. L'osservatore allora diventa testimone impotente della loro perdizione e la superficie del dipinto diviene la sponda oltre la quale si viene risucchiati in un baratro senza ritorno.

Per esprimere questo male di vivere Menegon si serve anche della poesia, dalla quale ricava strofe suggestive che, inserite all'interno del dipinto, vanno a fare da corrispettivo enfatico della figura umana, apportando maggiore peso espressivo all'opera. La parola poetica e l'immagine artistica si supportano a vicenda dando luogo così a un dialogo dal forte impatto emotivo. I principali riferimenti poetici di Menegon sono stati da principio Ezra Pound, T.S. Elliot, Rimbaud e Montale per poi spostarsi verso Dino Campana, Rilke e Thomas Bernhard, negli ultimi decenni si è accostato in particolare a Paul Celan.

Nell'arco degli anni la tavolozza di Menegon è mutata: dapprima ha usato colori cupi e freddi, poi ha lavorato principalmente con il nero, il rosso e il bianco in maniera materica, e infine è andato schiarendosi sempre di più fino a giungere a diverse variazioni di bianco stese sulla tela grezza lasciata a vista. Un percorso che lo ha portato a ragionare sulla valenza simbolica dei colori e sulla loro portata espressiva. Negli anni anche il suo modo di rappresentare la figura umana è cambiato: inizialmente essa si poneva come un bagliore bianco su un fondo nero, quasi a significare una vitalità ancora presente, tanto che il rosso era non ha caso il corrispettivo della carne; in altri casi la figura nera su fondo bianco si imponeva in primo piano per mostrare tutto il suo dolore. Col passare degli anni e con l'arrivo della poetica di Celan, la figura umana si fa più rarefatta, disillusa rispetto al suo vagare o rispetto a qualche salvezza. Non cerca più il contatto diretto con l'osservatore, se non con qualche cenno incerto. La coltre bianca del fondo invade tutto, la flebile figura umana si aggira in quella nebbia senza più uno scopo, tranne forse quello di entrare a far parte di quel bianco, definitivamente. Varcare cioè la soglia della vita per raggiungere la tanto desiderata pace.

I suoi lavori finali, presenti in mostra, sono degli acquarelli di piccole dimensioni, eseguiti a casa durante i periodi del primo e del secondo lockdown, da fine 2019 a fine 2020. In essi

si può riscontrare una dimensione molto intima impreziosita dalla delicatezza delle pennellate, dalla leggerezza della tecnica, ma anche dal ritorno all'uso del colore, sempre e comunque connotato simbolicamente. In queste opere si può notare che tendenzialmente la figura umana è inserita in uno spazio circoscritto tra due rettangoli ben delimitati: quello in primo piano sopra il quale è scritta la data del dipinto, e il rettangolo interno nel quale si intuisce che stia avvenendo qualcosa. Una sorta di area di interesse dalla forte valenza evocativa nella quale le macchie di colore ricordano cieli cupi, paesaggi astratti, figure distese... La figura umana abita lo spazio tra i due rettangoli come se vi fosse relegata, e spesso è rivolta verso il rettangolo interno intenta ad osservare impotente ciò che succede aldilà. In certi casi il rettangolo in primo piano diviene il foglio stesso.

Quel che avviene aldilà altro non è che il dramma della pandemia, alla quale abbiamo assistito dalle finestre di casa nostra, sentendo gli echi ripetuti delle ambulanze nel silenzio delle città deserte, con i bollettini giornalieri che ci informavano e continuano a informarci del numero di ricoveri e decessi avvenuti. Con questa cognizione ben si intendono acquarelli come quello del 2 aprile 2020, dove due uomini osservano la morte al di fuori, o del 6 aprile 2020, dove un uomo sorregge il peso di tutte le morti, o ancora nell'acquarello del 17 aprile 2020 nel quale troviamo otto corpi distesi a terra con la scritta in basso "*dies irae, dies illa*", ovvero il primo verso di una sequenza liturgica medievale che descrive il Giorno del Giudizio ("*Giorno dell'ira, sarà quel giorno*").

La scelta di Menegon di porre la data sopra ogni composizione carica l'opera di molteplici significati e suggestioni: da un lato fa corrispondere ogni singolo acquarello a un giorno preciso, ne registra la memoria come se ogni giorno avesse per lui una valenza simbolica ed esistenziale, in questo senso Celan dichiarò: "*scrivere continuamente per potersi tenere in vita*"; dall'altro questa raccolta di acquarelli mette in risalto la sequenza delle date, non il tempo fisso di ogni opera, ma lo scandire del tempo tra le opere, lo scorrimento implacabile del tempo seguito dall'implacabile andamento della pandemia. Se un giorno può essere significativo solo per alcuni, lo scorrere del tempo invece riguarda tutti. Chiunque vi si sente partecipe. Si entra quindi in una riflessione sulla memoria collettiva, su ciò che è stato ed ancora è attuale, e che trova la sua massima espressione emotiva proprio nella traduzione artistica, capace di una comunicazione diretta, enfatica, che ci colpisce nel profondo senza essere retorica. Questa attenzione verso il tempo, rimarcata anche nei titoli delle sue opere precedenti, porta con sé anche un ultimo aspetto: la precognizione che arriverà il giorno inevitabile oltre il quale non si avrà più modo di registrare sé stessi. Il fluire del tempo si fa allora metafora della morte, la quale via via sottrae calore ai corpi, per poi farli sprofondare nel suo *gelo permanente*.