

Da: *Jannis Kounellis*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang, C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 28 ottobre 1988 - 12 marzo 1989), Fabbri, Milano 1989, pp. 9-19.

Radiosi frammenti

Rudi Fuchs

...dove non esiste più la forma, inevitabilmente il linguaggio diviene frammentario - non incoerente, di sicuro non questo, poiché difficilmente lo si potrebbe dire del Cubismo e del Futurismo, a parte de Stijl - no, non incoerente ma, alla lettera, frammentario.

Un esempio chiarificatore di questo concetto è nella vita e nell'arte di Jannis Kounellis, un artista che non smette di parlare di forma. Poiché egli usa, talvolta, antichi frammenti e altri oggetti che appaiono qui e là anche nella pittura romantica del XIX secolo, non di rado si pone l'enfasi sul cosiddetto carattere mitografico delle sue opere; il fatto che egli sia, per di più, greco, non aggiunge nulla di più. Ma Kounellis non è Lord Byron. Egli parla della forma, della nascita di una grande forma nel Rinascimento e della grande forma che esprime il dramma e l'intimismo, della grande forma fluttuante e flessibile come le nubi in cielo e che è stata portata avanti, dopo il Rinascimento, dal Caravaggio e dal Bernini, fra gli altri, e poi da Goya, da David e da Delacroix - e che inizia a irrigidirsi e a farsi immobile nelle opere grandiose, importanti e disperate di Cézanne.

È risaputo che Cézanne stava realmente tentando di dipingere un'apoteosi celebrativa di Delacroix, il Maestro che riveriva, qualcosa di simile a ciò che Ingres aveva dipinto per Omero e che lo stesso Delacroix aveva dipinto per la Libertà. C'era il sogno, l'intenzione, persino la volontà, ma la forma si era fatta impossibile da tracciare, era svanita nelle difficoltà, nel tormentato corso del XIX secolo. Cézanne non poteva fare altro che il disegno di un pittore che sta dietro un cavalletto su una piccola nube. E solo poco più tardi l'idillio è finito; col Cubismo si iniziò la costruzione di un nuovo linguaggio, o almeno furono posati i primi blocchi ed elementi della costruzione.

Rimane da vedere se questo modo di esprimersi sia stato la fine, una caduta, la frantumazione di coda della tradizione, oppure sia stato l'inizio di qualcosa di nuovo - qualcosa di realmente nuovo e non l'inizio di una ricostruzione, poiché non esiste nulla da riedificare.

Quest'ultimo concetto è qualcosa che io non sono in grado di evidenziare a sufficienza; attraverso questi concetti e osservazioni non voglio trasmettere una sensazione di malinconia o di nostalgia di nessun tipo. E neppure ve ne è traccia nelle opere di Kounellis.

Un artista, come ebbe a dire Kounellis, e diciamo pure qualsiasi individuo, ha il diritto di dolersi; poiché, infatti, molto è andato perduto. Tuttavia, questo non solleva nessuno dall'obbligo di essere assolutamente e rigorosamente contemporaneo: il passato non è una via di fuga ammissibile.

Ezra Pound, che conosce una o due cose al riguardo della frantumazione di una narrazione impeccabile e lucida (proprio come il suo amico James Joyce), disse: «La pietra di paragone di un'arte sta nella propria precisione». Io ritengo che questo significhi che l'artista deve conoscere esattamente il potere e lo scopo dell'espressione e la possibilità di applicazione dei mezzi che vengono usati. Così, se Kounellis pensa, ed egli sovente lo ha asserito in tutti i modi, che la complessità e la drammaticità del XX secolo non possono, o non possono ancora, essere espressi in una singola pittura o pezzo di scultura, allora ciò significa qualcosa che riguarda il suo modo di fare le cose.

Una scultura del Bernini è ancora in grado di esprimere l'intera scala delle emozioni e dell'estasi

come furono sentite nel XVII secolo - e non ci si sente in imbarazzo a guardarla, poiché essa è una precisa espressione di sentimenti reali. Quando, d'altra parte, si tenta qualcosa di simile nei confronti di un'opera della seconda metà del XX secolo, per esempio con il realismo socialista o con l'arte «ecclesiastica» (in entrambi i casi un'ottica che non sia frammentaria non è ancora stata osservata), allora si guarda ad essa con un certo imbarazzo, perché è falsa, colma di false pretese, esagerata, una menzogna - e in un certo senso non abbastanza netta.

A questo riguardo, l'artista non deve mai andare troppo oltre; egli deve esercitare sempre un rigoroso controllo del mezzo e della forma. L'esperimento per amore dell'esperimento è una via rischiosa da seguire. Invece di santa Teresa, persino invece di Delacroix dietro al cavalletto sulla nube, come Cézanne cercò di immaginarlo, invece di tutto ciò Kounellis ha chiuso un arco di porta (e altri oggetti) con frammenti antichi; in tutta sincerità, io capisco che egli non può proseguire - non ha la possibilità di porre un Apollo intero, indenne, sui suoi piedi, proprio come Ezra Pound, nei suoi *Canti*, non ebbe la possibilità di disporre i propri frammenti e scaglie in cadenza di esametri omerici. Questa è la forma più estrema che Kounellis, in questo caso, può raggiungere - l'ammasso, l'intelaiatura per mezzo di un arco di porta che, comunque, garantisce una concentrazione e un'intensità.

Il linguaggio è troppo spezzato, l'arte è troppo individualista per consentire ulteriori astrazioni. Che cosa significhi un'opera come questa non lo so esattamente. O, piuttosto, per la struttura e la forma dell'opera, ne consegue che non può significare effettivamente qualche cosa - non può certamente significare nulla rispetto alla maniera completa in cui si esprime la *Santa Teresa* del Bernini. Io credo che, invece di significare qualche cosa al presente, talune opere d'arte moderne, tipo quelle di Kounellis, abbiano un qualche significato per il nostro passato. Cosa che dona loro, ora, alla fine del XX secolo, quel peso particolare. Esse ci svelano nuovamente il passato, rivelano ciò che possiamo ancora utilizzarne, cose la cui eloquenza è tuttora sentita ma che, probabilmente, abbiamo dimenticato. L'arte è, anche, reminiscenza. La porta con i frammenti, in modo indiretto, ha collegamenti con certe opere di Munch ed Ensor, certamente anche con l'insolito irrigidimento del vecchio movimento, quello di Delacroix e del Bernini, con un certo sentimento in Picasso e, per ultimo, anche con Pollock.

Un'opera d'arte non è mai completamente isolata, essa continua a guardare a ciò che le è antenato, si crea tutt'attorno inattese complessità, perfora in profondità l'acquitrino - e in questo modo sprigiona l'energia che, poiché viene sprigionata adesso, è contemporanea.

E questo è ciò che noi dobbiamo essere, contemporanei. Un'opera come la porta con i frammenti ammassati entro di essa è l'espressione precisa del dilemma creato dal non esistere più, nella nostra cultura, garanzie stabili per un linguaggio formalizzato e di uso possibile, generale.

Poiché così è, queste opere frammentarie, questi agglomerati di frammenti, possiedono una realtà ineluttabile.

Nel 1982 Kounellis realizzò a Berlino un'opera vasta e affascinante, di nuovo una costruzione mediante frammenti, questa volta di fronte ad una finestra. In quest'opera si possono notare, mezzi nascosti fra il legno e le pietre che costituiscono la struttura (una struttura a metà fra l'edificio e la rovina - con una strana suggestione di rivisitazione), frammenti dell'iconografia del XX secolo; non soltanto frammenti in gesso ma anche pezzi avvolti in una coperta - e poi un cappello, il ferro (forse quello di Duchamp), una lampada, il mandolino del Cubismo, ed elementi della propria iconografia, come il materasso. In quest'opera sono radunati oggetti di differente origine, oggetti che appartengono alla cultura industriale e altri che appartengono alla cultura idealistica - come in un compendium, ma un compendium la cui composizione non è ancora interamente possibile esaminare. Di fronte a quest'opera non posso pensare ad altro che al *Grande vetro* di Duchamp e alla *Grande parata* di Léger; è come se Kounellis cercasse di raccogliere filoni storici che sono stati dimenticati. Ma devo anche pensare a Schwitters e a Pollock, che fanno scomparire gli elementi

della scrittura in qualcosa che qualcuno vuole rappresenti una singola immagine, un compendium, un'immagine complessa - un'immagine entro la quale si possa vedere che, come nella finestra di Berlino di Kounellis, ciò è stato raggiunto con grande difficoltà.

Ciò che si potrebbe dedurre da questo esempio è che Kounellis tenta, consapevolmente, di stabilire dei contatti fra zone differenziate, e anche contrastanti, dell'espressione artistica; che egli ricerca, nella possibile connessione di tali frammenti, una forma che possa acquisire il potere di un linguaggio. Questa è la tendenza artistica europea, opposta a quella americana. Egli non fa questo sistematicamente, come uno storico, ma soggettivamente e istintivamente, da artista che ha il diritto di ignorare l'obiettività della scienza, e pertanto riesce, attraverso la parzialità e l'exasperazione, a raggiungere una grande potenza visuale.

L'artista, o piuttosto l'opera d'arte, vive fra le altre opere d'arte con le quali conversa nel proprio modo ostinato - questa potrebbe essere l'origine di un'opera come quella che raffigura una donna avvolta in coperte, che giace su un basamento di metallo, con una fiamma a gas che sibila attaccata ai suoi piedi. Di nuovo, non posso dire esattamente che cosa quest'opera significhi (cioè, come iconografia) ma è un'espressione straordinariamente forte e indimenticabile - un'immagine, io credo, strappata via, e irrevocabilmente modificata, da una lunga tradizione pittorica della donna proposta come odaliska, un archetipo artistico di prim'ordine; da Velázquez e Ingres, attraverso la pittura di Modigliani e De Chirico - e quindi dissolta in fotografia, per esempio dal famoso fotografo di Marilyn Monroe.

Non intendo dire che l'opera di Kounellis sia stata creata lungo questa linea precisa. Ciò che affermo è che l'opera, non importa quanto ostinata e particolare o personale sia, tenta di mantenere una certa correlazione con gli elementi frammentari della tradizione.

Allo stesso tempo, la tradizione viene anche rotta, soffocata, assorbita - la nuova immagine è autonoma, come se la tradizione avesse compiuto un giro di 180 gradi.

Il che equivale a dire che l'opera di Kounellis non è impulsiva, non è il frutto di una bizzarra ispirazione, ma è il frutto di un'intensa riflessione. Un'opera di Kounellis è sempre sorprendente e imprevedibile, non è il frutto di uno stile ma di un confronto storico, di un repentino intervento nel corso, apparentemente equilibrato e flessibile, della storia. La successione delle opere è imprevedibile ma, in retrospettiva, non illogica. Jannis Kounellis è un greco, nato nel 1936 al Pireo, ma è un artista italiano. Questa ambiguità è essenziale. Nel 1956 egli andò a Roma, dove ancora vive. È la transizione da una sfera culturale ad un'altra, dalla cultura ortodossa, nella quale l'immagine ha un differente significato rispetto all'immagine dell'arte occidentale formatasi nel Rinascimento, alla cultura occidentale dove l'immagine è divenuta parte di una grande e luminosa storia di scoperte. Nell'Oriente europeo ciò che è tipico dell'immagine è che essa appare remota, rigida e statica; l'immagine proposta dall'Occidente europeo, al contrario, è nervosa e attiva.

Per Kounellis esisteva un altro importante simbolico rappresentante del superamento delle linee di confine fra l'Oriente e l'Occidente, un artista che possedeva un'originale, e allo stesso tempo incommensurabile, qualità, e questo era Malevič. Non è una coincidenza che Malevič sia l'artista classico-moderno che Kounellis maggiormente ammira poiché, in lui, egli trova un proprio simile - un rappresentante del superamento delle linee di confine. Negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, Malevič propose al mondo un indovinello - il suo *Quadrato nero* -, un dipinto bruscamente moderno e, alla maniera speculativa occidentale, una brillante invenzione - mentre contemporaneamente appare remoto come un'icona.

È assolutamente nuovo ma anche frutto di una tradizione antica e di una reminescenza che porta con sé - e accanto ad esso un'altra opera chiave dell'inizio del secolo, le *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, appare solida come un masso. Nella pittura di Picasso vediamo il seme di ulteriori sviluppi; a causa della sua struttura aperta, composta di elementi variabili, costituisce il possibile prologo di un certo numero di varianti. Questa è l'attività formale che è stata sempre presente nell'arte

occidentale, fin dal Rinascimento, nel quale fu inventata la prospettiva - prospettiva che può creare uno spazio in cui le figure possono muoversi quasi realmente. Ma nel *Quadrato nero* di Malevič lo spazio non esiste: è una superficie severa, implacabile, sigillata da una sola ombra. Sebbene Malevič abbia usato più ombre in altri dipinti, l'ombra statica di base continua ad esistere come una matrice, o un paradigma. Anche Kounellis si è legato a questa tradizione; infatti, non poteva fare nessun'altra cosa.

Anche le sue opere sono spesso implacabili, statiche e remote - in un primo momento, questa è la loro forma fondamentale, enigmatica -, ma in seguito egli dà loro qualcosa di attivo, qualcosa che, in linea di principio, è transitorio - come la fiamma ondeggiante della candela di fronte all'icona sommessamente scintillante. Questo elemento di attività rende la forma remota e fondamentale sempre più statica e implacabile - si pensi solo alla fiamma a gas ai piedi della donna avvolta nelle coperte.

In questo modo, la famosa parete dorata è statica, dal momento che l'appendiabiti con mantello e bombetta, il tocco occidentale del frivolo Toulouse-Lautrec, è il completo opposto di ciò.

Non è ancora venuto il momento di definire il carattere artistico di Kounellis riassumendolo in un breve giudizio - cosa che sicuramente avverrà fra un centinaio d'anni nella storia dell'arte -, perché a questo punto non si è ancora delineato un panorama definito e completo. La diversità e la tensione della globalità delle opere si manifestano nelle opere singole. Queste opere sono, e ciò è forse una caratteristica di natura più generale, tutte improvvise e sorprendenti, collegate alle altre opere d'arte ma nondimeno assolutamente autonome - proprio come lo era il *Quadrato nero* -; ciò equivale a dire che non esiste realmente una lunga serie di varianti di cui parlare, come nell'opera di Picasso o di Mondrian. Ciascuna singola opera esprime immediatamente la propria atmosfera e il proprio ambiente. Ciò che Kounellis fa è di raccogliere di nuovo i frammenti in altre opere; in questo modo, talvolta, si verificano degli accumuli, e in questo modo egli tenta di esprimere una forma che possa raggiungere la densità di un linguaggio - o che possa costituire il prologo di costruzioni linguistiche che, con sforzi tenaci, tentano di conquistare la stabilità del linguaggio.

Allo stesso tempo, esse sono opere che esulano da qualsiasi definizione di stile.