

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 254-267.

## ***Jannis Kounellis***

**Thomas McEvelley**

### ***I.***

A cominciare dagli anni settanta circa, l'arte e la critica hanno tendenzialmente rifiutato il giudizio di valore basato su criteri estetici al quale erano associati concetti come quello di grande artista, o almeno ne hanno ridotto l'importanza. In realtà sembra difficile per l'arte procedere senza questi concetti e il giudizio di valore sembra ancora tacitamente in vigore. Nella storia dell'Arte Povera, ad esempio, l'elenco degli artisti appartenenti al gruppo tende ad assumere un ordine di importanza, anche se non prestabilito, e alcuni di questi sono stati considerati alternativamente il più grande. Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Alighiero Boetti e Luciano Fabro hanno assunto questo ruolo. Personalmente, e in tutta sincerità, ritengo che Jannis Kounellis sia il "grande" del gruppo, o almeno il candidato più convincente.

Durante il nostro primo incontro, nel 1985, ho chiesto a Kounellis perché, dopo aver lasciato la Grecia, non vi fosse tornato (né avesse parlato greco) per vent'anni. E lui mi ha risposto che era greco di nascita ma italiano come artista; affermazione che, poi ripresa e trasmessa da altri, è diventata famosa. Un critico italiano ne ha anche fornito una spiegazione: a Kounellis non piace l'idea di essere originario di una provincia arretrata dell'Impero ottomano, divenendo italiano, di fatto, diventa cittadino dell'Europa e partecipa della storia dell'arte europea.

Kounellis e la sua prima moglie Efi hanno lasciato la Grecia nel 1956, anno in cui si è conclusa la guerra civile; entrambi si sono iscritti all'Accademia di Belle Arti di Roma, nei pressi di piazza del Popolo. Erano gli anni in cui Lucio Fontana e Alberto Burri dominavano il pantheon dell'arte italiana e Kounellis ne subì l'influenza. Il tratto distintivo di Fontana era l'affermazione "aprire lo spazio" con la quale intendeva sottolineare l'allontanamento dalla pittura verso la scultura. Burri usava la iuta invece della tela come supporto per i suoi lavori: un avvicinamento alla classe operaia e agli oggetti di uso quotidiano. Questi erano i cambiamenti in atto che si riflettono nel lavoro di Kounellis.

La sua carriera artistica ha avuto inizio nel 1959 (all'età di ventitré anni) con i dipinti in bianco e nero che rappresentano numeri, simboli matematici e frecce disposti in serie da sinistra a destra, diagrammi più che immagini vere e proprie.

Alcuni sono oli su tela, altri tempera su carta millimetrata montata su tela. Nel 1960 l'artista eseguì una performance nel suo studio in cui, avvolto in uno dei suoi dipinti, si trasformava in una tabella vivente di simboli astratti: il suo vero interesse, in linea con la tendenza artistica contemporanea, era quello di uscire dalla rappresentazione bidimensionale per entrare nel mondo del reale. Qualche anno più tardi iniziò a dipingere su carta da giornale, un altro passo per uscire dal mondo dell'arte e partecipare della realtà. Già nel 1966 le sue opere, come quelle di molti altri, hanno cominciato ad annunciare la Morte della Pittura. Ne sono un esempio *Senza titolo*, 1967, la cui tela quadrata appesa al muro senza mastica né immagini dipinte, rappresenta la sola evocazione scultorea di fiori, ottenuti con frammenti di tela ripiegati in modo approssimativo, a ridicolizzare le tradizionali nature

morte con vasi di fiori. Completano il lavoro una dozzina di gabbiette per uccelli, legate ai lati del telaio, ciascuna contenente una cocorita. Anche *Senza titolo*, 1967-1968, è una tela senza mestica, inchiodata al muro in forma approssimativa di quadrato, con uno scopo indefinito; una sorta di tenda, con un rigonfiamento qua e una piega là, più una scultura che una superficie da dipingere. La forma e il materiale sono quelli dei dipinti portatili ma il fatto che la tela non sia preparata rappresenta il rifiuto, confermato dalla mancanza di telaio e cornice, dell'idea che la superficie accoglierà un'immagine.

Le ventiquattro piccole gabbie con gli uccelli di *Senza titolo*, 1967, sembra rappresentino la prima volta che Kounellis incluse esseri viventi in una sua opera, seguita dal pappagallo sul trespolo accompagnato da cotone e cactus di *Senza titolo*, 1967. L'opera più famosa in cui esseri viventi sono usati come materiale artistico resta comunque il *Senza titolo* del 1969, in cui dodici cavalli vennero legati per parecchi giorni nella Galleria L'Attico di Roma, dove vennero anche nutriti e accuditi. Dal punto di vista della storia dell'arte, questa opera sembra volersi richiamare ai *tableaux vivants* diffusi agli inizi del ventesimo secolo; da una parte della teoria artistica i cavalli affermano la vicinanza di arte e vita e dall'altra conferiscono all'arte un'eredità aristocratica e premoderna. Il periodo tra il 1967 e il 1969 è stato il momento in cui Kounellis ha più insistito su questo punto.

Nelle opere degli anni successivi troviamo altri temi caratteristici del suo lavoro: *Senza titolo*, 1970, con una donna avvolta in una coperta e una torcia a gas legata al piede destro; mentre in *Senza titolo*, 1975, l'artista ha usato il suo stesso corpo, a faccia in giù sul pavimento, con una torcia a gas legata a un piede. In *Senza titolo*, 1973, suo figlio Damiano di circa un anno divide la scena con alcuni calchi di teste in gesso di gusto classico; in *Senza titolo*, 1970, un pianista suona un brano di Verdi in una stanza vuota; in *Senza titolo*, 1971, un violoncellista suona Bach di fronte a un quadro con note musicali; mentre in *Senza titolo*, 1971, sei flautisti suonano brani di Mozart in stanze separate. In *Senza titolo*, 1973, Kounellis siede a un tavolo con frammenti di statua in gesso e un corvo impagliato, con la maschera di Apollo davanti al viso mentre un flautista suona Mozart. *Senza titolo*, 1972, è una performance con un pianista e un cantante, in cui le labbra dell'artista sono dipinte d'oro. Anche qui, come in altre due opere, Kounellis rappresenta se stesso come Apollo.

Molte di queste opere utilizzano tattiche diverse per passare dal regno della rappresentazione bidimensionale a quello della vita reale (fisica) a tre dimensioni. Nel 1968 Kounellis dichiarò: "Ciò che oggi dobbiamo fare è stabilire un'unione tra la vita e la nostra pratica artistica". Naturalmente quello era il momento in cui più o meno tutti cominciavano a fare simili affermazioni: era l'anno successivo all'apparizione del termine Arte Concettuale e il momento in cui anche la Performance Art stava muovendo i primi passi. Kounellis ha continuato a riaffermare con parole diverse la dicotomia tra immagine e oggetto reale o tra rappresentazione ed entità viventi. In lavori come quelli citati l'artista voleva porsi dalla parte della vita piuttosto che da quella dell'arte, secondo la logica marxista - derivatagli dalle origini comuniste della famiglia d'origine - che, con il suo materialismo, sta dalla parte della vita vissuta piuttosto che da quella della rappresentazione.

Come parte di questo rifiuto della rappresentazione ha cominciato a includere più apertamente nei suoi lavori materiali industriali, oggetti che rappresentavano semplicemente se stessi per quel che erano. Sacchi di iuta prendono il posto della tela montata su telaio (*Senza titolo*, 1968), apparentemente senza alcuna funzione, sono appesi senza scopo, a metà tra un supporto e un oggetto, oppure sono cuciti insieme e legati a una rete metallica appoggiata in verticale alla parete (*Senza titolo*, 1969). Il letto, di proporzioni umane, fa riferimento più alla vita reale che alla rappresentazione e richiama indirettamente la figura umana.

Da questo momento in poi i materiali industriali prevalgono sempre più rispetto alla posizione dell'arte (si veda, ad esempio, *Senza titolo*, 1967-1968, con sacchi di iuta piegati su una piattaforma in legno e acciaio) ma anche il commercio, rappresentato dal mercato in attesa di prodotti da

vendere, è uno dei temi preferiti dall'artista, un altro modo per rappresentare i processi materiali della società (si veda *Senza titolo*, 1969, con sette sacchi di iuta pieni di diverse derrate, fagioli, caffè, mais, riso, lenticchie e piselli, come quando vengono portati al mercato). Sempre riferibile a questa ispirazione, seguendo la quale il suo lavoro potrebbe essere descritto come la celebrazione dell'industrializzazione, è la mostra organizzata nella stiva di un vecchio cargo malconco, ormeggiato al Pireo, con l'intento di presentare materiali reali e utili piuttosto che suggerire un'idea di bellezza. Così come il tema della nutrizione fisica ha sostituito il diletto per la bellezza dal momento in cui l'artista ha chiaramente affermato la sua posizione comunista/socialista a discapito della venerazione borghese e priva di valore nutritivo per la bellezza immateriale.

L'anno in cui Kounellis utilizzò le cocorite (1967) fu anche l'anno dell'inizio ufficiale dell'Arte Povera, quando Germano Celant pubblicò *Arte povera. Appunti per una guerriglia* su "Flash Art" (n. 5, Roma, novembre-dicembre, p. 3), e lo stesso in cui l'artista entrò nella fase più aggressivamente materialistica o marxista. Da questo momento i suoi *Senza titolo* hanno sempre rappresentato l'iconografia industriale o quella della vita reale. *Senza titolo*, 1968, ad esempio, una piattaforma in legno e acciaio con un mucchio di carbone, è controbilanciato da *Senza titolo*, 1967, che comprende un pappagallo vivo arrampicato su una cornice rettangolare in acciaio appesa al muro come fosse un quadro, mentre *Senza titolo*, 1969, un pannello in acciaio con una piccola mensola metallica su cui è appoggiato un uovo, sembra un tentativo di fondere i due temi in un solo lavoro.

È difficile, forse addirittura impossibile, negare completamente il valore estetico o il fascino di un oggetto fisico, in particolare di quelli creati o scelti da un artista. L'uovo davanti a un grande pannello metallico sembra esercitare un'attrazione estetica attraverso la forma (il rettangolo e l'ovale), le proporzioni (il piccolo uovo e il grande pannello), il materiale e le sue caratteristiche (durezza/morbidezza, solidità/fragilità, colore scuro/colore chiaro). Da un certo punto di vista l'opera è la presentazione studiata ed equilibrata di dicotomie semplicistiche, ma da un altro presenta due archetipi, l'uovo e l'acciaio, considerati in sé e per sé, fuori da qualsiasi contesto che non sia la contemplazione.

Un'altra dicotomia connessa a quest'ultima, nei lavori di Kounellis, è tra organico e inorganico. La donna avvolta in una coperta di lana, sdraiata su una base in acciaio di *Senza titolo*, 1970, ne è un esempio. Questo soggetto introduce molte dicotomie (duro/soffice, inorganico/organico, vivo/non vivo, soggetto/oggetto), differenze apparentemente incolmabili, quasi una divisione ontologica, tra i due materiali: carne umana e acciaio. Una terza immagine rompe la simmetria di questa dicotomia: la torcia a gas. Il fuoco annienta qualsiasi tipo di materiale, soffice o duro, non risparmia né l'uno né l'altro, riduce ogni cosa in cenere. *Senza titolo*, 1969, comprende circa dodici torce a gas, le cui fiamme, ad altezza di occhio umano, ricordano minacciosamente allo spettatore la sua provvisorietà.

## 2.

Il Modernismo in Italia è cominciato con Amedeo Modigliani, che subì l'influenza francese, ha ricevuto poi un nuovo impulso con il Futurismo e ha infine cercato di ridefinire se stesso con l'Arte Metafisica, dominata da Giorgio de Chirico e Giorgio Morandi. Nuovo inizio e nuova fine con Piero Manzoni (nato nel 1933), anche se, in termini di storia della cultura europea, questo potrebbe essere visto come l'appello a una vita nuova, fatto al Modernismo francese. In questo caso è stata l'influenza di Yves Klein su Manzoni a costituire un processo di superamento. Manzoni, infatti, andò oltre i monocromi di Klein con i suoi *Achrome*: l'iperminimalismo o il concettualismo visivo di Manzoni erano basati sull'idea di un'arte fatta di vuoto o di nulla. Benché derivato da Klein, il lavoro di Manzoni è considerato un nuovo inizio ed è stato consacrato come l'antenato spirituale e

artistico dell'Arte Povera. Questo ha fondato una nuova avanguardia che non dipendeva più dall'arte francese per poter godere di questo titolo. In questo senso Manzoni ha dominato un aspetto del Modernismo nel ruolo di *maestro* italiano.

L'Italia in quel momento ha conosciuto un periodo di industrializzazione ma non ha partecipato alla Pop Art che, dai tempi del Futurismo, è stata la prima grande proposta rispetto al modo in cui l'arte avrebbe dovuto reagire all'industrializzazione: in modo semplice, con la pittura espressionista non-astratta che si era appropriata delle immagini della pubblicità e sembrava parodiare non tanto il processo produttivo quanto quello successivo del marketing. L'Arte Povera è stata meno coerente della Pop Art, o meno limitata. Con Manzoni come fondatore i rappresentanti dell'Arte Povera erano ispirati dal nulla, nati da una superficie vuota come da uno zero creativo. Si è detto anche che, nelle loro opere, fossero alla ricerca di una sorta di neo-umanesimo e tuttavia, al contempo, attenti al processo produttivo che precede quello del marketing. L'uso che Kounellis fa delle lastre in acciaio porta a riflettere sulla produzione industriale e non sull'umanesimo. Le contraddizioni insite nell'Arte Povera sono state messe chiaramente in luce da Kounellis: benché essenziale e diretto, il movimento ha una potenza evocativa poetica che sembra legata al Surrealismo, all'Arte Metafisica e al Simbolismo, lungo un percorso che si ricollega al Romanticismo tardo-ottocentesco, che è l'opposto di quel che, negli Stati Uniti, andavano cercando sia la Pop Art sia l'Arte Concettuale.

L'uso che l'artista fa dei pannelli in acciaio e dei sacchi di iuta fa da contrappeso a quello dell'oro e del fuoco, materiali romantici per eccellenza. La grande, incombente installazione di travi al Museum of Modern Art di Oxford, del 2005, e i mucchi di carbone di Napoli del 2007 sembrano voler collegare l'arte all'industria; altre richiamano l'Arte Concettuale, come ad esempio il circolo di sedie da ufficio vuote, silenziose ed evocative di una riunione appena finita o in procinto di iniziare; un materasso lacerato disteso in strada; una stanza piena di macchine da cucire che funzionano da sole; fogli in acciaio a cui sono legati pezzi di carne cruda di manzo; porte o finestre fittamente riempite di pietre. L'unico genere di pittura utilizzato da Kounellis è un quadro nero, a volte dipinto direttamente sul muro e ispirato al *Black Square* di Kazimir Malevič, come in *Senza titolo*, 1985, in cui la struttura composta di travi metalliche è montata direttamente sul pavimento coperto di tappeti persiani, ancora una volta per sottolineare le dicotomie: duro e perforante, soffice e arrendevolmente disteso.

Anche la delicatezza trova spazio, seppur minimo, nel linguaggio artistico di Kounellis, come possiamo vedere in *Senza titolo*, 1972, con la mezza croce e le scarpette d'oro sul piedistallo o in *Tragedia Civile*, 1975, dove un attaccapanni davanti a un muro d'oro e una lampada a olio su una parete laterale trasmettono, nonostante la presenza dell'oro, un senso di desolazione profonda, una sensazione di solitudine epica: uno sconosciuto ha appeso il suo cappotto a un gancio da macelleria e si è incamminato verso un destino ignoto.

### 3.

*Senza titolo*, 1969, a cui ho già accennato, un pannello in acciaio (100 x 70 cm) con una piccola mensola a cui è appoggiato un uovo, suscita un sentimento che non è esattamente, o esclusivamente, ciò che nella tradizione kantiana è chiamata percezione estetica, ma gli somiglia molto in quanto associa le percezioni visive del presente con il ricordo passato delle sensazioni tattili. Pertanto non è esattamente un'opera di arte visiva ma un misto di percezione visiva e tattile, o di percezione e ricordo della percezione, cioè di percezione e conoscenza.

Il piccolo uovo di colore chiaro collocato in basso, al centro del grande rettangolo scuro, risulta infatti inequivocabilmente "bello". Nella luminosità e fragilità dell'uovo contrapposte alla parete incombente in acciaio, piena di sbavature e macchie scure, si prefigura un dramma cupo. Forse la lastra scura ha appena generato l'uovo che, forse, è stato messo su quel piccolo scaffale per tenerlo

al sicuro (rendendolo eterno)? Peraltro l'insieme di sensazioni tattili evocate comprende anche il ricordo di quel che si prova quando si rompe un uovo.

*Senza titolo*, 1969, l'opera con i dodici cavalli alla Galleria L'Attico di Roma (replicata alla Biennale nel 1976) è stata una formulazione molto forte dell'esigenza di porre la vita reale come soggetto e materiale dell'arte. In relazione a questa esposizione (ma riferendosi anche a un aspetto della sua opera in generale), l'artista ha dichiarato: "Voglio esprimere una critica dell'oggetto finito. Per me nessun oggetto è mai finito". Un animale vivo (o un branco di animali) è infatti incompiuto, ricco di movimento e costante cambiamento ed è diventato il simbolo primario dell'arte vivente.

L'iconografia principale utilizzata da Kounellis per rappresentare la sua situazione di greco lontano dalla Grecia sono i frammenti dei calchi in gesso di statue di ispirazione classica. Si prenda ad esempio *Senza titolo*, 1978, dove sette frammenti di teste classiche, immersi per metà nella vernice nera, sono esposti su sette piccoli scaffali neri. Kounellis non dà importanza alla numerologia ma il sette è un numero ricorrente nella sua opera, apparentemente come rappresentazione della totalità. La catasta di sette strati, ad esempio, richiama altri significati cosmici del numero sette (come la Montagna dalle Sette Balze, cioè il Purgatorio).

I frammenti dei calchi in gesso delle sculture classiche indicano che è stata spezzata la percezione di totalità e di proporzione (ciò che Kounellis chiama "la misura") che gli antichi Greci vi rappresentavano. La cultura o l'umanità non sono più integre né adeguate; si è smarrita la misura e i frammenti non sono sufficienti a ricomporla. Questo stato di frantumazione in cui viviamo e con il quale conviviamo ci impedisce di passare allo stadio successivo rappresentato dalla stanza con la porta bloccata.

L'opera *Senza titolo*, 1985, installata alla Jean Bernier Gallery di Atene nella prima mostra che Kounellis organizzò dopo il lungo rifiuto delle sue origini greche, rappresenta l'impulso di aprire lo spazio oltre la scultura verso l'architettura. Infatti i due muri, innalzati a mano con pietre locali, molte delle quali dipinte di nero, davanti a due pareti adiacenti del grande spazio espositivo, una lunga e una corta, trasmettono un messaggio relativo ai generi artistici: pittura, scultura, architettura. Questo è il punto in cui finisce la pittura che, ridotta al solo nero, incompleta, e per lo più nascosta nella parete invece che appesa, ha perso la sua natura di mezzo autonomo per divenire un elemento della scultura; si è fusa nell'architettura/scultura ed è diventata una parte minore dell'insieme.

Questo lavoro sembra un richiamo all'antica Grecia. La mostra alla Bernier di Atene ha incoraggiato il suo primo tentativo di scultura architettonica in pietra. Molte delle sue opere contengono frammenti di statue e, dunque, sono legate al richiamo della classicità greca: *Senza titolo*, 1973, ad esempio, è costituita da un tavolo con frammenti di calchi in gesso di gusto classico cosparsi di pigmento giallo e accompagnati da un corvo impagliato; *Senza titolo*, 1973, presenta una tela dipinta di nero in una cornice di legno riempita di otto frammenti di calchi di teste classiche e un ragazzino (suo figlio Damiano); *Senza titolo*, 1979: una lunga parete bianca recante un indecifrabile disegno a carboncino che delimita uno spazio all'interno del quale quattro calchi frammentari di teste classiche sono collocati su mensole in acciaio; *Senza titolo*, 1980, è costituita invece dal vano di una porta ostruito da pietre e frammenti di calchi. Le porte e le finestre ostruite suggeriscono incompletezza o ambiguità ma in definitiva tutte queste opere posseggono un senso estetico, per quanto confuso e complesso.

#### 4.

Il lavoro di Kounellis si fa più articolato e approfondito man mano che crescono il linguaggio artistico e il suo controllo. Da questo momento i lavori compositi di gusto retrospettivo rappresentano la strada verso il futuro scelta dall'artista. (Ne è un esempio *Senza titolo*, 1985, un

grande lavoro composito che combina molti elementi già apparsi separatamente in opere precedenti, dove otto lastre rettangolari in acciaio [200 x 120 cm] appese una di fianco all'altra fanno da sfondo a un quadrato nero su cui è montato un frammento [2 ml del braccio verticale di un crocifisso che, grazie a una fenditura, è visibile da entrambi i lati dell'installazione. Sulla destra sono collocati sedici piccoli ripiani in acciaio su cui trovano posto sedici frammenti di legno carbonizzato.) Per anni Kounellis ha lavorato alla costruzione di un linguaggio, ogni singola parte del quale possiede un significato simbolico forte e profondo, anche se solo vagamente accennato. A questo punto della sua carriera, l'artista possiede una vasta gamma di elementi e li combina e ricombina tra loro, tra una mostra e la successiva, così che molte esposizioni sono simili a vere e proprie retrospettive. Un critico ha affermato che Kounellis "sperava che mostrare la medesima arte ogni volta avrebbe generato un linguaggio visivo... se poi sia o meno riuscito a raggiungere questo scopo non è certo"<sup>1</sup>. Sono abbastanza d'accordo con questa affermazione e credo anche che abbia raggiunto lo scopo prefissato. Le frequenti ricombinazioni di elementi del suo vocabolario artistico come fossero parti di una frase trasmettono davvero, a chi ne ha seguito lo sviluppo nel corso dei decenni, un sentimento archetipico, attraverso la combinazione di ripetizioni e le ricombinazioni.

Può stupire, in un'opera di Kounellis, il riferimento al crocifisso, che non può certamente essere considerato come un semplice pezzo di legno e neppure come un oggetto neutro. Se poi è davvero un aperto riferimento alla Cristianità, è probabilmente l'unico nell'opera di questo artista nato in una famiglia di comunisti. Non ci sono ragioni particolari per aspettarsi un'allusione alla Cristianità ma sembra plausibile la riflessione di Steven Bann circa l'uso di motivi pagani e cristiani, ereditati entrambi come parte della "storia mediterranea". Il "teatro della memoria" di Kounellis trae origine da questa storia ricca di avvenimenti. La prima volta che questa struttura lignea appare è in *Senza titolo*, 1972, dove la funzione del "ripiano" (che in altre opere sembrerebbe indicare il luogo dove attende chi sta per essere crocifisso) è sottolineata da due piccole scarpe d'oro appoggiate. Le scarpine sono un calco di quelle del figlio Damiano. Secondo l'iconografia che gli assemblaggi visivi trasmettono, l'idea del Cristo morente è combinata con quella del Bambino Gesù. Questi archetipi sono invocati dagli studiosi junghiani di storia delle religioni come Jung stesso, Erich Neumann e altri. Il solo contesto nella storia delle religioni in cui si trovano entrambi questi archetipi è l'Orfismo. Nella mitologia orfica il Bambino Gesù in realtà è nato da un uovo sospeso nel cielo notturno, e un contenuto dionisiaco mutuato da altri settori della mitologia implica il Cristo morente. Usando le scarpette di Damiano, Kounellis ha collocato se stesso all'interno dell'opera; quindi anche l'artista è in qualche modo partecipe del mito. Forse l'idea della morte del figlio è utilizzata come ulteriore materiale nella sua opera, che sembra chiaramente riferirsi alla morte e a una sorta di trasfigurazione e, sotto vari aspetti, molte opere di Kounellis lo fanno: i lavori che coinvolgono la frammentazione e l'incompletezza, i pezzi di legno carbonizzati, le macchie di fumo sui muri, il quadrato nero.

Fin dagli anni ottanta Kounellis ha costruito un insieme di elementi solido e vario che possiede un significato in se stesso, ma combinato acquista una gamma folgorante di nuove implicazioni. Grazie a questa concreta solidità la sua opera ha cominciato a essere definita universale. E questo senso di universalità proviene in parte dalla predilezione dell'artista per i materiali naturali (pietra, legno, fuoco), eppure, allo stesso tempo, trasmette le tradizioni raffinate del lirismo e della bellezza attraverso i frammenti della statuaria classica. In *Senza titolo*, 1978, sette mensole nere (ciascuna 40 x 13 cm) sorreggono il calco frammentario di una testa classica. In questo caso si tratta di frammenti piuttosto completi, alcuni quasi integri, e immersi per metà nella vernice nera. In *Senza titolo*, 1985 e *Senza titolo*, 1984, anche le pietre sono state parzialmente immerse nel nero. È un modo per dare alla pittura una sua collocazione come dettaglio della scultura. Anche qui i sette scaffali ricordano la Montagna dalle Sette Balze e altre ricorrenze mitiche del sette. Come ho già

sottolineato, Kounellis non è un artista attento alla numerologia e non dà eccessiva importanza ai numeri ma il sette ricorre più volte e suggerisce un senso di totalità e universalità. Tra quelli che vengono definiti numeri trascendentali, il sette ha delle caratteristiche peculiari: è un numero primo, cioè è divisibile solo per uno oltre che per se stesso.

Nel 2006 Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano gli ha dedicato una grande mostra. L'edificio, una ex fabbrica di turbine idrauliche, si adattava perfettamente alla predilezione dell'artista per gli spazi industriali abbandonati. L'esposizione era dominata da numerose strutture monumentali: un labirinto di pareti costituite da pannelli in acciaio alti circa due metri; una cella quadrata senza accesso con le pareti riempite di vecchi libri e giornali; binari ferroviari avvolti a spirale attorno ai pilastri; enormi pareti in legno di fattura grossolana; pannelli in acciaio ovunque; serie di bilance sospese con mucchietti di caffè sui piatti che suggerivano l'idea di commercio e scambio; pezzi di carbone come riempimento degli interstizi tra le pareti e sul pavimento addossati ai muri. In mostra anche il circolo di sedie da ufficio vuote a indicare una riunione finita; strumenti a forma di morsa per ancorare dei libri al pavimento in acciaio; vecchi tavoli in legno su cui erano adagate quattro campane antiche. Il curatore, Bruno Corà, ha definito questa esposizione un organismo grandioso. Come in un gioco di prestigio gli elementi scelti dall'artista creano nuove combinazioni e si arricchiscono a vicenda di nuovi significati.

Nello stesso anno la Cheim & Read Gallery di New York ha pubblicato una lista dei materiali contenuti nelle opere di Kounellis fino a quel momento: iuta, acciaio, cotone, pappagalli, cactus, pietra, legno, caffè, fuoco, capelli, uova, corda, ratti, scarafaggi, corvi, fagioli, chicchi (di grano, riso ecc.), oro, fumo, materassi, macchine da cucire, cavalli, pesci e altre cose. La sua opera è una struttura massiccia comprendente oggetti, esperienze visive e significati impliciti, quasi con un tono sentimentale, dove vecchi oggetti provenienti dalla vita reale (scarpe, cappotti, tavoli in legno, reti metalliche per letti) rappresentano le tracce evanescenti dell'esistenza umana.

## 5.

Una mostra che potrebbe essere considerata conclusiva è quella del 2008 alla Neue Nationalgalerie di Berlino. A questo punto ormai Kounellis considerava le mostre sempre più come presentazioni teatrali, lo spazio espositivo era per lui "una cavità teatrale vuota". Appena oltre l'ingresso del museo erano collocate, come prima opera, le dodici sedie in circolo, per suggerire un senso di incertezza, qualcosa che non è ancora stato deciso o forse neppure preso in considerazione. Subito dopo, l'ampio spazio progettato da Mies van der Rohe ospitava tredici installazioni ricostruite dal suo repertorio ormai cinquantenario. Lo spazio del piano superiore era diviso da un labirinto di pareti in acciaio che, utilizzate già da molti anni, qui hanno assunto maggiore importanza, includendo una parte utilizzata per dividere il pavimento e creare spazi separati; tra le pareti alcuni tavoli in legno sostenevano sei pesanti campane adagate su un fianco (per Kounellis i riferimenti musicali evocano sempre delicatezza), mentre in un altro angolo dello spazio, tra i pannelli, troviamo alcuni sacchi di iuta contenenti carbone. È un mondo di sensazioni metalliche costituito da piccoli rotoli di fogli di piombo montati sulle pareti del labirinto con ganci di metallo, e di fogli di piombo agganciati alle pareti con grossi morsetti. Anna Stippa su "Interface" (on-line) ha scritto: "È la sua abilità di trovare la bellezza nelle piccole cose, come una mosca morta o un uovo, o il riconoscere l'impatto emotivo di una rete per il letto vuota o di una candela accesa, che mostra la sua empatia ma anche un approccio critico o forse radicale. Kounellis ci ricorda che materiali come il legno, la pietra, il carbone e il fuoco appartengono al mondo da migliaia di anni", e sembra davvero vicino allo stato d'animo che attribuisce un significato sacro agli elementi naturali.

Recentemente, nel febbraio 2010, è stata inaugurata un'altra grande mostra a Londra, nello spazio sotterraneo dell'Ambika P3, che Laura Cumming sull'"Observer" (25 aprile) ha definito come un

insieme di installazioni kafkiane: la tradizionale infilata di pareti metalliche disposte a labirinto e tavoli (con bottiglie di vetro appese a ganci da macelleria) che, se vista dall'alto, suggeriva la forma della lettera kappa (a significare Kounellis, Kafka, il kafkiano signor K, Kabbalah o altro?); in un guardaroba circa dodici cappotti neri, massacrati e mutilati in modi singolari a suggerire torture, sono appesi a ganci da macelleria (installazione definita "inesorabilmente triste"); in una delle stanze alcune bombole a gas collegate a tubi emettevano lingue di fuoco (attrezzi industriali o una processione mitica dagli Inferi?); alti container in acciaio pieni di carbone con bottiglie di vino multicolori legate ai fianchi; in una stanza lunga e stretta una dozzina di cappotti appesi ad attaccapanni sotto ad alcuni scaffali pieni di bottiglie di vino. Questa mostra è stata anche definita "un monumento all'industria manifatturiera del ventesimo secolo". Per Kounellis l'industria del secolo scorso contiene in sé anche il lamento per il martirio dell'uomo qualunque e della classe operaia. In altri punti si trovavano cappotti e cappelli neri penzolanti da attaccapanni appesi ai pilastri e un sacco nero abbandonato riverso in un angolo. "I contenuti esistenziali dell'esposizione penetrano nelle ossa come una fitta nebbia".

I lavori di Kounellis hanno un significato simbolico forte e profondo ma abbastanza difficile da definire. Da una parte è possibile considerare molte delle sue opere come una celebrazione del comunismo; l'uso caratteristico dell'acciaio e delle torce a gas suggerisce un'estetica di tipo industriale. Si prenda, ad esempio, *Senza titolo*, 1973: mostra una lastra in acciaio (100 x 70 cm) montata a parete, i cui contorni irregolari sembrano portare i segni di una rivettatura; l'artista sta in piedi di fronte alla lastra con in bocca la manopola di una torcia a gas accesa, la fiamma gli guizza davanti alla fronte, dove la combinazione di questi tre materiali pone l'essere umano *all'interno* del processo industriale simboleggiato dal pannello in acciaio e dalla torcia, la cui energia sembra essere contenuta nella lastra metallica, a sua volta trasmessa all'esterno attraverso l'essere umano, più o meno coinvolto dal processo, e, infine, sembra definire se stessa nella fiamma. Questi elementi insieme danno vita a una sorta di vita o di vitalità. *Senza titolo*, 1978, è un'opera simile come struttura ma molto diversa come tema: due frammenti di calchi in gesso sono legati insieme con uno spago in cima a un piedistallo; la testa, che assomiglia ad Apollo (la cui maschera era indossata dall'artista in *Senza titolo*, 1973), è dipinta di nero mentre la mano è viola. Qualcuno ha cercato di ristabilire l'ideale classico o l'integrità; il tentativo è riuscito solo in parte. La vernice sembra essere stata spalmata sui frammenti nel tentativo di prepararli per la mostra, ma questi restano pur sempre frammenti e la colorazione non è uniforme. *Senza titolo*, 1973 (Kounellis con la torcia a gas in bocca), enfatizza il carattere industriale dell'ispirazione; *Senza titolo*, 1975, pone l'accento sulle sue origini classiche. Il frammento di calco di una testa appoggiato in cima a un piedistallo in acciaio con la fiamma di una torcia a gas che esce dalla guancia sinistra rappresenta un'apparente dicotomia tra l'aspetto industriale e quello classico. Kounellis probabilmente suggerisce che nella cultura umana queste due forze operano insieme e in equilibrio o, forse, spera che la contraddizione possa essere risolta, e gioca con l'idea che potrebbe essere risolta grazie all'arte? Le opere suggeriscono soprattutto il lavoro manuale: i molti piccoli fuochi sparsi qua e là (ad esempio *Senza titolo*, 1969), le piccole bilance, a volte accompagnate da fuochi (*Senza titolo*, 1969), le reti metalliche che evocano il corpo umano e il riposo degli operai, i cappotti neri appesi accanto al luogo di lavoro. Molte opere poi suggeriscono l'idea della costruzione, come *Senza titolo*, 1982, dove due finestre sono riempite con cura di file di mattoni e tavole di legno. Questi due temi, la scomparsa della misura classica e la necessità di ricostruzione, ricorrono in gran parte del suo lavoro. *Senza titolo*, 1973, mostra ancora i frammenti di una statua che rappresentano la perdita o distruzione della misura classica, il flautista e il corvo (che potrebbe davvero derivare da Edgar Allan Poe e suggerisce una condizione ignota e spaventosa per la difficile situazione dell'uomo. "Mai più" potrebbe essere una lettura pessimistica delle possibilità dell'uomo di ripristinare la

misura).

L'opera di Kounellis sembra, però, anche trasmettere un simbolismo altisonante riguardo agli elementi, quelli fondamentali. Gli artisti moderni che hanno avuto come ispirazione principale la celebrazione delle sostanze primarie hanno comprensibilmente scelto l'antico sistema di quattro elementi-base, che è molto più gestibile dal punto di vista artistico della moderna tavola di 118 elementi. L'opera di Kounellis sembra possedere questo filo conduttore: metallo, legno e pietra, presenti nell'antica lista cinese dei cinque elementi-primari, sono celebrati nel suo lavoro con un senso di sacralità o venerazione, ricordiamo i mucchi di carbone, i sacchi di iuta, a volte pieni di carbone e il senso di nutrimento primario suggerito da caffè, fagioli e quarti di manzo.

Per mezzo di questo aspetto caratteristico dei materiali che utilizza e attraverso la loro iconografia, Kounellis cerca di conferire equilibrio alla sua prima ispirazione, la celebrazione dell'industrializzazione, con un tema più tardo e delicato che coinvolge la riverenza per la natura e le sue varie forme di vita. Pappagalli e cavalli rappresentano le forme di vita celesti e terrestri, parte di un repertorio iconografico dei singoli elementi che, sommandosi, tentano di dar luogo alla Totalità. Kounellis, prendendo in considerazione così tanti elementi, disgrega la totalità come Omero, prima di lui, l'aveva suddivisa tra i tre dei principali: Zeus, Poseidone e Ade, aria, acqua e fuoco.

---

<sup>1</sup> Recensione on-line di S. Bann, *Jannis Kounellis*, Reaktion Books, London 2003.