

**Jannis Kounellis**

**Sette opere**

11 ottobre 2022

di Sergio Risaliti

Essere radicale, significa considerare le cose in base alla radice. Ora, per l'uomo, la radice è l'uomo medesimo.

Karl Marx

Anche se il mondo si muta,/ rapido, come forma di nuvola,/ ogni cosa compiuta ricade/ in grembo all'antica. // Ma sovra al mutare e ai cammini,/ più dispiegato e più libero,/ rimane il tuo canto,/ o Dio sacro alla cetra.// Ignoti ci sono i dolori,/ e oscuro rimane l'amore;/ chi sia che ci sospinge alla morte/ è nelle tenebre avvolto.// Solo il canto, qui sulla terra,/ consacra ed onora

R.M.Rilke

Una nuova mostra di Jannis Kounellis (Il Pireo, 1936 – Roma, 2017) va salutata come un grande evento sentimentale e formale. Le sue opere parlano ancora al presente, con una forza indubitabile e ineludibile, e il loro magnetismo iconico eppure così comunicativo, resta ancora per noi carico di mistero. La mancanza dell'artista scomparso nel 2017 non ha lasciato un vuoto, perché la presenza è assicurata dal riverbero che il suo portato artistico e umano genera ancora oggi in questo spazio. La solidità del rapporto tra la Galleria Christian Stein e Jannis Kounellis è di antica data, risale al 1967 quando l'artista prese parte alla collettiva *Confronti* nella sede di Torino in Piazza San Carlo, dove espose una grande tela con lettere colorate. Successivamente, nel 1974 Kounellis allestì la sua prima personale nella stessa sede, *Tre stanze: la morte, la danza*, la vita seguita nel 1979 da *Hotel Louisiane*. Poi è stato protagonista di una serie di mostre altrettanto indimenticabili nelle nuove sedi della Galleria Stein a Milano in Via Lazzaretto, e successivamente negli spazi di Corso Monforte e di Pero, dove nel 2015 è stata allestita la sua ultima retrospettiva. In quella occasione, l'artista, in stretto dialogo con Gianfranco Benedetti, decise di presentare lavori cruciali come la "carboniera" e il "pappagallo", la grande tela con rose e uccellini, i "campi" di cactus, la "cotoniera", la fila di cappotti appesi ai ganci e altri lavori emblematici realizzati dagli anni sessanta in poi.

L'energia che si avverte in questa sala non è affatto un riflesso del passato. Ancora una volta l'arte sconfessa l'entropia mantenendo inalterata la sua energia e nella loro forma di icone moderne queste opere eludono l'effimero post-moderno. Kounellis ha sempre affrontato di petto esperienze come la sofferenza, l'esodo, la morte e di questo carico esistenziale si nutrono le sue forme, così sempre essenziali e drammatiche, sia nella loro dimensione lirica e elegiaca, sia nella loro imponenza sinfonica. Tornano alla mente le

parole di Kounellis, espresse con quel suo 'parlato' mediterraneo, di libero cittadino, propugnatore di un umanesimo illuminista e romantico ad un tempo: "Ricerco nei frammenti (emotivi e formali) la storia dispersa. Ricerco in modo drammatico l'unità, seppure difficile a cogliere, seppure utopica, seppure impossibile e perciò drammatica". La drammaticità così espressa è di una attualità sconcertante: più avanziamo nell'era digitale e virtuale, più i conflitti tra gli uomini e le società si fanno cruenti e irrimediabili, più queste opere, fatte di cose, di materie povere, di memorie e di archetipi, ci fanno luce, aprono una 'radura' dove pensare l'umanità dell'uomo e la sua responsabilità nella storia è ancora possibile. Frammento dopo frammento l'artista si è mosso nel tempo e nello spazio in costante ricerca di una perduta unità, per una ricomposizione dell'infranto rapporto di forma e contenuto, di uomini e dei, di personale e collettivo. Kounellis ha prodotto un viaggio epico, un nomadismo poetico e artistico alla ricerca di quella centralità che l'arte prima classica e poi rinascimentale aveva saputo individuare e raggiungere prima dell'era moderna. Lui, greco di origine, aveva ritrovato la misura del mondo classico nell'umanesimo di Masaccio, il senso della tragedia greca nel sacco lacerato di Burri. Ancora oggi ci pare di ascoltare dalla sua viva voce le sue più radicali dichiarazioni, affermazioni paradigmatiche di un progetto artistico dai contorni riconoscibili fin dalle sue prime azioni e opere, quando già rispondeva alle proposte dei suoi colleghi italiani, europei, americani proponendo una serie di valori fondativi la tradizione nella consapevolezza di una crisi irreversibile di quegli stessi modelli, di quelle strutture ideologiche: "Lo spazio come mozione dell'infinito, il dogma come ordine compositivo, l'eremita come oppositore, il dolore come percorso verso la purezza [...] la conquista della libertà come ricerca della realtà e dei confini di una cultura, il confine del metro [...] il ritorno del popolo e l'invenzione formale [...] la forma come dignità e come punto d'incontro... la centralità e l'errante, il concetto dell'eresia e della dignità intellettuale di fronte al conforme... la centralità di un testo umanista in una società che predilige la serialità la malinconia come tendenza storicamente riconosciuta... il punto dove i divini e gli umani hanno gli stessi interessi".

Il vocabolario formale di Kounellis presentato in mostra è quello a noi tutti familiare, quello entrato a far parte della storia dell'arte del Novecento, immagini che si ritrovano ormai nei manuali che circolano tra studenti e nei musei. Tornano alle pareti e in sala le lastre di metallo, il carbone, la traccia di fumo sulla parete, la tela di juta, la campana, il cappotto di povera stoffa, ed elementi meno consueti nella sua produzione come il crogiolo e la cera. Opere che non solo guardiamo. Sono lavori di un pittore moderno - così si è sempre dichiarato essere l'artista - che fuoriescono dalla cornice e invadono lo spazio reale con la loro sostanza di cose. Come tanti san Tommaso vorremmo toccare ognuna di queste opere per verificarne la presenza reale, quella di cose e non di fantasmi di cose. Di questi materiali si avvertono perfino gli odori, che risvegliano ricordi e memorie che appartengono al nostro vissuto individuale e collettivo, alla storia occidentale e che costituiscono un vocabolario di immagini latenti, capaci di restituire al presente un tempo perduto. La vita 'sporca' con la sua sostanza, concretezza e ingombro, la galleria; lo spettatore è obbligato a condividere lo 'spazio di rappresentazione' con l'opera che invade il nostro mondo proiettandosi all'esterno della tela senza orpelli decorativi o

abbellimenti allegorici. Tuttavia, la ragion d'essere del materiale non principia e non termina solo nella dimensione del reale, ovvero del presente. L'opera infatti, anche per Kounellis è sia cosa reale (tautologicamente parlando il carbone è carbone) sia immagine (ovvero iconografia- il carbone ha un peso morale e culturale). In altre parole, nell'opera di Kounellis 'resiste' una funzione iconica che sottrae il linguaggio dell'arte sia all'entropia sociologica del pop, sia al basso materialismo dell'informe, sia alla sordità minimal, sia alla retorica concettuale. Il quadro di Kounellis, i suoi celebri quadri con lettere, sembra apparentarsi alla scultura e alla performance fin da subito. Con Kounellis difatti la pittura rivendica il diritto alla tridimensionalità e alla dimensione pubblica del teatro. La fuoriuscita è stata così radicale da spostare i cavalli di Giulio Romano e Géricault dalla superficie del quadro per condurli realmente nello spazio di una galleria dell'Urbe, l'Attico di Fabio Sargentini. Si trattava di afferrare la realtà per quello che è: cosità al posto di un'apparenza ottica, di una immagine mimetica. Ciononostante, ogni elemento facente parte dell'opera veniva trascinato fuori del *panta rei*. Il suo tempo, lo sappiamo, è e resta il presente, benché si possa parlare di una presenza la cui durata non può esaurirsi nel momento. Quando guardiamo quella tela di juta, quel carbone, quel nero fumo sulla parete e quella campana, tocchiamo con mano la presenza della realtà, la cosa nella sua mera esistenza materiale. Sono tutti oggetti e strumenti di questo mondo, ma l'arte assicura a ognuno di questi elementi e materie una temporalità che è quella della verità mitica e della memoria culturale. Le cose sono cose e immagini allo stesso tempo, vivono in una soglia che unisce e separa il divenire e l'essere. Mentre l'immagine si salda alla sua natura di cosa, quest'ultima suscita un dialogo serrato tra noi e gli archetipi. Infatti, l'originale motivazione sperimentale di Kounellis è sempre stata fondamentale maieutica: nel suo operare si evidenzia la ricerca di immagini esemplari che possano risvegliare la coscienza e acuire la sensibilità nello spettatore. Il significato dell'opera può oscillare tra il singolare e il collettivo, tra il familiare e il remoto, tra il surreale e il reale, per fondare un rito pubblico (il viaggio nell'arte e quello con l'arte) in cui decisiva è la funzione umanistica del linguaggio artistico. Come ha scritto Katerina Koskina: "Kounellis è riuscito, con difficili lotte e continui viaggi a dare una sua propria definizione dell'artista eroe, tragico e contemporaneo. Tutta la sua opera è un continuo andirivieni fra memoria e realtà con silenzi prolungati ed esaltazioni poetiche angosciose; nella sua opera si incontrano elementi scelti con cura allo scopo di scavare nella memoria, esaltare la misura umana, ravvivare il mito e rivalutare archetipi e momenti della cultura europea".

Come altri elementi poveri anche il cappotto ha un forte valore simbolico: ha un suo preciso peso morale che non deve smarrirsi nella forma. "Il cappotto è un'immagine piena di letteratura, un'immagine molto diretta". Il cappotto, lo vogliamo ricordare era appeso ad un attaccapanni insieme a un cappello nel 1975. Il titolo dell'opera era assai emblematico: *Tragedia civile*. Per Rudi Fuchs -storico dell'arte e direttore di grandi musei, sodale amico di Kounellis con il quale appare nella foto usata come invito della odierna esposizione- qualcosa in quest'opera ricordava la Russia: "un certo modo di percepire la realtà, di osservare i dettagli, di descrivere gli avvenimenti, come nei racconti di Pushkin. Il pezzo è estremamente raffinato, nei modi calmi ed eleganti della *haute bourgeoisie* del XIX secolo. Guarda l'attaccapanni col cappello scuro, il cappotto elegante. Ma che cosa

dire della piccola lampada? Che dire del muro dorato: così opulento, mistico, medievale? Un incontro, dev'essere, fra due storie. Un enigma seducente. Forse è Pushkin che è venuto a far visita a Andrei Rublev". Il cappotto è apparso in altre circostanze, sempre a rappresentare la figura umana, a volte sostituito da un vestito o da una giacca, o addirittura dal cappello o dai pantaloni. A New York, in una mostra personale allestita presso la Galleria di Mary Boone nel 1988, il cappotto era schiacciato da una putrella, compresso tra delle lastre – o in una *culisse* – di ferro; legato "al carattere narrativo del lavoro, dove le grandi lamiere sono anche pagine di una narrazione che non finisce". Nell'itinerario di Kounellis questi elementi di frammentazione esistenziale diventavano tracce di uno *sparagmos personale e sociale*: di uno smembramento del corpo fisico dell'artista-poeta-cantore che incarna le lotte di classe e tra i popoli. Cappotto, pantaloni, cappello, giacca e scarpe erano presentati a parete in una sala dello Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1990, in un trittico che evocava indubbiamente la Crocifissione e la disposizione delle croci sul Golgota. Infine, appesi in alto, come corpi d'impiccati o figure di un giudizio universale, una schiera di cappotti tornava a sovrastare gli attori in *Die Mauser* di Heiner Müller (Berlino, Deutsche Theater, 1991). Nella mostra odierna, i cappotti sono schiacciati da lastre di metallo. Due lastre, tre cappotti e tre placche di metallo più piccole che pressano ciascuna vestimento. Un gesto forte, che induce a pensare a qualcosa di drammatico, di estremamente violento. Qualcosa che in noi evoca non solo il sacrificio sulla croce di Cristo e i due ladroni, ma anche tragedie civili, fucilazioni di inermi, di ribelli, di partigiani e poveri operai.

Altrettanto potremmo dire della campana appesa 'come un impiccato' ad una corda, che ne sostiene il peso reale. La campana si trova incastrata tra due lastre di ferro, costretta in un angolo. Il nodo è molto violento, rude, muscolare. La campana è dipinta per metà di nero. Un nero che sa di lutto e di oblio, che affoga nel dolore e nell'angoscia il suono della campana, la voce del tempo scandito dal batacchio, il senso di una ritualità che ha segnato per secoli la comunità, il rapporto tra uomini, spazio, natura, tra luce e tenebre. Anche l'angolo che costringe la campana a stare in quella posizione ha un valore simbolico. Per Jannis Kounellis l'angolo ha un significato rilevante. Il racconto della sua scoperta, avvenuta in modo quasi spettrale in età infantile, è molto suggestivo: "La scoperta risale ad una sera lontana, quando avevo mi pare dieci anni e la luce tremante di una candela davanti alla madonna e al san Giorgio cavaliere appoggiata sul comò, lasciava intravedere a tratti l'angolo della stanza dove dormivo. Fu forse la paura che mi fece notare il segno misterioso dell'angolo, come se la finestra e la porta accanto a lui, avessero perso la loro importanza e la fuga fosse impossibile. La presenza di quell'angolo s'ingigantiva nella mia mente ed era così spaventoso che il suo ricordo ancora oggi mi riempie di terrore". Il racconto continua e il discorso si sposta sul piano della pratica artistica: "è chiaro che questo segno maestro che unisce due muri e regge il tetto, vuole essere, da una parte, un interno che ospita la vita fra i quattro angoli, in una lunghissima gravidanza materna, un'arca di Noè che salva dal diluvio i naviganti sfiniti e vinti, dall'altra parte è chiaramente l'invenzione primaria che dà alla caverna mobilità e dinamismo". Angolo che protegge e tutela, che si apre al confronto con il fuori e alla vita. Angolo tuttavia che può mettere in una condizione di angoscia, e che può rappresentare l'ultima

possibilità di difesa come quando si è messi nell'angolo o ci si trova spinti nell'angolo. La forza dell'angolo sta tuttavia nella sua natura quasi liturgica, dal momento in cui con l'angolo si traccia uno spazio sacrale all'interno della società secolarizzata: "L'angolo ispira dei bui canalizzati nel punto sacro dove le forze s'incontrano e vivono un'esistenza statica eterna, tesi verso il cielo dove risiede il punto d'appoggio e dove è scritta la loro nascita e il loro destino". Kounellis, concludendo questo suo racconto, si considerava fortunato perché: "in quella notte lontana, grazie alla luce tremante davanti all'immagine della madonna, l'angolo si è rivelato in tutta la sua tragica grandezza. Da quel momento le finestre e le porte hanno perso importanza e le mura angolose, labirinto esteso, non mi hanno più permesso di uscire per godere il tramonto".

Concludendo, riteniamo sia utile e giusto affidarsi a un ulteriore testo di Kounellis, ricordando ancora la sua figura tra noi e la sua voce in questa sala: "L'argilla è materia, il ferro è materia. Tutto è materia. Bisogna estendere il concetto di materia: materia da plasmare, materia che acquista significato, materia che diventa significativa. Un quintale di carbone, non plastica dipinta a carbone, non un peso astratto. Un peso è ciò che esso nasconde, la sua storia, la sua moralità. Per l'artista, un quintale di carbone è la storia morale di un'estetica. Le cose diventano più reali, più vere. Vere in senso morale, non imitazione, citazione, verismo. Il verismo è sempre falsità e persino ciò che è concreto può essere poco reale. La materia che acquista significato: trovare il senso della materia e gli obblighi che questo comporta, vale a dire quello che si può fare di fronte ad una cultura. Obblighi linguistici, perché non tutto è permesso. Dal rapporto con la tradizione dipende la possibilità di fare cose più reali, più vere. La verità sta nel rapporto – magari semplice, elementare – con la tradizione. Tradizione, non illustrazione, citazione. La tradizione ha aspetti molto vasti, non è localizzabile. Una tradizione localizzata diventa politicamente strumentale. Tradizione non significa esaltazione del passato ma invece necessità di riordinare le azioni per avere un presente e non un equivoco. La credibilità nasce dai valori che fai trasparire all'interno di una operazione nel presente. Occasione di lettura, di visione della tradizione. Visione e tradizione: la tradizione è visionaria. Il modo di leggerla e di assumerla è visionario. Non esiste tradizione a freddo. I grandi visionari sono gli appassionati lettori della tradizione, quindi del metro". È chiaro che all'interno di questa 'visionarietà' assuma uno speciale e complesso significato il concetto o la pratica di conservazione: "Essere curiosi, amorosi, così tanto da essere in grado di comprendere i segni della tradizione, la vastità del fenomeno...In questa operazione le basi devono essere ancorate, se no perdi te stesso, non sei più un interlocutore. [...] Tutto questo deve essere inserito all'interno di un codice – anche ferreo – altrimenti si rischia l'approssimazione, la disponibilità iniziale diventa sentimentale e perde tutto il peso che potenzialmente aveva. Disponibilità, tensione, anche nei momenti di più grande crisi, apertura per ritrovare quello che probabilmente domani non ci sarà. Conservazione non è mummificazione. La conservazione è un fattore attivo, non di decadenza. Non c'è altro modo di conservare se non quello di alzare il livello, non accettare la regola della decadenza ma tentare una strada superiore..".