

Biblioteca Passaré
Studi di arte contemporanea e arti primarie

La collana Biblioteca Passaré, diretta da Luca Pietro Nicoletti, è patrocinata dalla Fondazione Passaré nata a Milano nel 2007 in ricordo di Alessandro Passaré (1927-2006), medico ed esperto d'arte. Dalla sua vasta collezione proviene l'importante raccolta di trecento pezzi di arti primarie africane attualmente in deposito presso il Museo delle Culture (MUDEC) di Milano, dove sono parzialmente esposti, e che nel 2011 erano già stati oggetto della mostra *Mal d'Africa* presso il Castello Sforzesco. Per rendere fruibile a un pubblico più ampio la propria collezione di arte contemporanea la Fondazione ha stipulato un comodato di deposito presso il MAGA di Gallarate. La Fondazione ha inoltre al suo attivo una serie di mostre, in collaborazione con istituzioni pubbliche e private, e ha promosso attività didattiche volte a sensibilizzare verso le culture «altre» gli studenti delle scuole dell'obbligo.

La collana presenta una serie di contributi scientifici rivolti alle due grandi passioni del medico e collezionista a cui è dedicata: l'arte contemporanea e l'arte africana. In omaggio a queste predilezioni estetiche, la collana propone, avvalendosi della collaborazione di specialisti, studi originali, e ha in programma nuove edizioni di classici ormai difficilmente reperibili, dando al contempo spazio al lavoro di giovani studiosi e a ricerche inedite per taglio tematico e interpretativo. L'obiettivo è quello di creare una collezione di testi in cui nuove indagini sul secondo Novecento e sull'arte africana, o sulla loro reciproca influenza, diventino «vicini di scaffale», nella cornice di un discorso unitario, esibendo così le loro «risonanze», per usare una felice espressione dello stesso Alessandro Passaré.

Com'egli infatti osservava, riferendosi soprattutto alle opere d'arte africana e alla loro alterità rispetto alla cultura occidentale, l'arte non è costituita solo dai manufatti, ma anche dagli sguardi che su di essi si posano, costruendovi, con l'occhio e con la parola, un «epigramma visuale». Questa collana vuole raccontare la storicità di quegli sguardi.

Fondazione Alessandro Passaré

Sergio Risaliti

Autoritratto come Odisseo

Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960

FONDAZIONE **PASSARÉ**

Quodlibet

Prima edizione: giugno 2020
ISBN 978-88-229-0423-2 | e-ISBN 978-88-229-1102-5

© 2020 Quodlibet srl
Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

La collana «Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arti primarie»
è diretta da Luca Pietro Nicoletti.

FONDAZIONEPASSARÉ

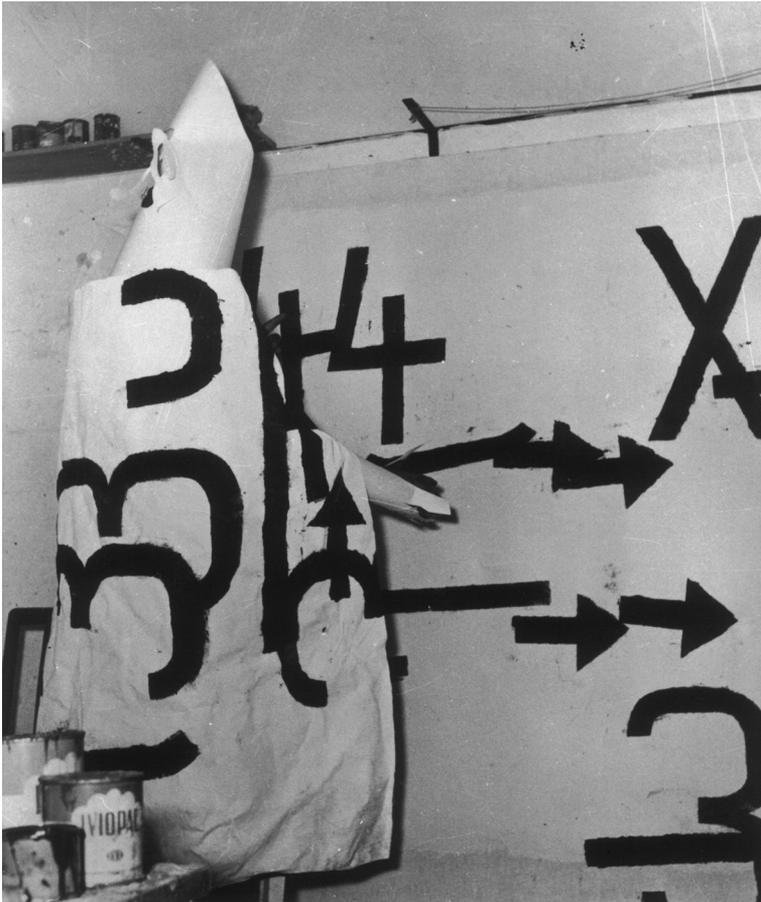
Fondazione Alessandro Passaré
Via Tortona 86, 20144 Milano
info@fondazionepassare.com
www.fondazionepassare.com

Indice

9	L'icona Kounellis <i>di Maria Grazia Messina</i>
	Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960
19	Introduzione
37	I. Roma 1960: come un magico vescovo
59	II. Artista allo specchio
85	III. La barca non è uno scherzo
101	IV. Separati in casa
119	V. Sparagmos
135	VI. La natura del fuoco
157	Elenco delle illustrazioni

I.

Roma 1960: come un magico vescovo



È il 1960. Ci troviamo a poca distanza dall'Accademia di Belle Arti di Roma. Jannis Kounellis, un giovane artista greco arrivato in Italia da quattro anni, sta svolgendo un'azione: indossa un abito arabescato con lettere e numeri, sfoggia un bizzarro copricapo in testa, pronto a dare inizio a una cerimonia aprendo a una dimensione sospesa tra il moderno e l'antico. Anni dopo l'artista ricorderà l'evento con queste parole:

Nel 1960, per esempio feci una performance senza interruzione, prima nel mio studio e poi alla Galleria Tartaruga, a Roma, dove stendevo, su tutte le pareti, tele coperte di kemptone, una pittura industriale per la casa, sulle quali dipingevo delle lettere che poi cantavo. Il problema, allora, era quello di riaffermare un nuovo tipo di pittura. Qualcosa che venisse dopo l'informale¹.

Sono esercizi di nuova pittura, compiuti in diretta davanti al pubblico. A documentazione di questi «rituali di vita» ci rimane un'immagine fotografica. Il fatto che l'artista abbia previsto la realizzazione di uno scatto testimonia anche la consapevolezza di accingersi a compiere qualcosa che valesse la pena di ricordare.

La spettacolarizzazione incipiente ed esasperata della cultura di massa viene qui negata dal carattere umile dell'*atelier* e dalla retorica modernista del cerimoniale: una combinazione tra «pagliacciata» e magico rituale. Indossando un costume da personaggio religioso (nel copricapo si riconosce una mitria di vescovo), ma anche da Crociato (il piviale che indossa allude anche a un'armatura), il giovane pittore dà le spalle al pubblico e guarda un quadro in parte già dipinto. Il ruolo dell'artista e la funzione dell'arte sembrano qui opporsi alla definitiva secolarizzazione del *furor* artistico, alla de-mitizzazione che

¹ J. Kounellis in W. Sharp, *Structure and sensibility* cit., p. 27.

accompagna ogni estetica contraria all'irruzione della poesia nell'oggetto o nel segno:

A me piace oggi un'esperienza non letteralmente surrealista, ma un'esperienza che dà una possibilità fantastica all'uomo, una possibilità di vita anche interiore. La realtà è talmente ossessiva².

Molti anni dopo questa dichiarazione rilasciata a Carla Lonzi, Kounellis dirà di essere: «un condottiero medievale in viaggio verso la Terra Santa», un condottiero alla ricerca di «una lingua» che gli permetta «di ingrandire il piccolo uomo delle rovine di Piranesi»³.

Continuando a osservare la fotografia troviamo alcuni dettagli rivelatori: i barattoli di vernice industriale poggiati sul tavolo grondanti di colore, la mano destra, avvolta da un guanto, è tesa in direzione della tela fissata alla parete. Kounellis sembra sul punto di aggiungere ancora qualche cosa, come per dare gli ultimi ritocchi al quadro⁴. Il momento è dunque cruciale, la scena è permeata di serietà: stiamo partecipando in diretta al compimento di un'opera, proposto iconograficamente come un atto di natura quasi religiosa o sacrale. L'artista, ministro di un culto «orfico», non è certo un apprendista stregone e la messa in scena si rivela essere in realtà una forma d'iniziazione, sia per l'autore che per il pubblico: le lettere dipinte sulla tela e sul mantello compongono la formula del rituale, un frammento poetico, magari da leggersi cantando, com'è normale in una cerimonia sacra.

Intorno alla duplice figura del sacerdote-burattino e del pittore-aedo si riuniscono coppie di opposti che negano ogni separazione convenzionale: spazio di rappresentazione e spazio della produzione artistica, gesto e segno, superficie e luogo della messa in scena, arte e società, ispirazione artistica e momento storico. Il corpo dell'artista, vestito di pittura, sembra appiattirsi sull'altra superficie, annullando ogni distanza tra sé e l'opera. I caratteri in

² C. Lonzi, *Un villaggio pieno di rose*, «Catalogo 3», Roma, 10 giugno 1966; poi in G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, 1983 cit., pp. 48-49.

³ J. Kounellis, *Mostruosa sentenza per il mostro K.* cit., pp. 84-85.

⁴ Il quadro in realtà è stato realizzato l'anno precedente nel 1959. Si veda ad esempio G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, 1983 cit., p. 29, foto n. 4.

rilievo sulla schiena della figura, infatti, si ricongiungono a quelli sulla tela al muro, istituendo una continuità carica di significati: la decodificazione del messaggio iniziatico potrebbe avvenire soltanto «leggendo» e «sommando» i segni stampigliati su entrambe le superfici. La fotografia ci mostra dunque il risultato di un'azione che prevede la combinazione e la saldatura di due dimensioni visive – e non solo – che normalmente sono opposte e nettamente separate: quella del reale e quella della pittura. L'azione estende la dimensione del segno fuori dal quadro e dentro lo spazio del pubblico; la pittura ingloba nella sua dimensione non effimera o velleitaria il gesto espressivo, il momento creativo, il corpo dell'artefice-performer-regista-attore.

Come il mantello, anche il «quadro» a muro è marchiato con numeri e simboli matematici impressi in nero su un fondo dipinto con vernice bianca industriale. La tela occupa per intero la parete, nessuna cornice ne delimita il piano, separandola dallo spazio reale. La pittura installandosi nell'architettura è in stretto rapporto con il luogo: non come un quadro a parete, piuttosto come un affresco o un murale. L'effetto cercato dall'artista è quello di «problematizzare» i rapporti spaziali e quelli percettivo-concettuali, come il riconoscimento del primo piano e dello sfondo. Il decoro sul mantello ha questa funzione mediatrice, anzi serve da *enjambement*, lasciando che il piano della «cappa» di lino indossata dall'artista si sposi perfettamente alla tela del quadro.

La strategia verso il pubblico è ancora più complessa: i presenti vengono ora avvicinati ora tenuti a distanza. Il gioco di confluente tra dimensione reale e simbolica produce un effetto che è insieme di prossimità e di spaesamento, che inizia già dalla scelta del formato. La rimozione di una pittura di piccola dimensione come quella del quadro da cavalletto risponde all'esigenza di evadere dalla dimensione illusionistica grazie alla forte tridimensionalità dei segni stampigliati, qui utilizzati quasi fossero *ready-made* per invadere lo spazio reale. La sensazione è quella di trovarsi non all'interno di un appartamento o di una galleria, ma all'aperto, in mezzo alla strada o in una piazza. Sebbene i due dati (misura da affresco, *trompe-l'oeil*) corrispondano a quelli che caratterizzano le grandi decorazioni barocche, qui il gioco non è tanto tra sogno e realtà, tra illusione e archi-

tettura, quanto piuttosto tra sensibilità e struttura e tra materiali e verità. Il linguaggio dell'arte si avvicina a quello del vivente, al punto che la differenza tra reale e immaginario si annulla. Tale avvicinamento è però contraddetto dall'ermetismo dei segni impressi sulla tela, segni che solo l'aedo contemporaneo può decrittare. Molti anni dopo, Kounellis ha chiarito la sua posizione di custode di segreti mistico-poetici in questi termini:

Sono un conservatore. Un custode. La realtà che non è visibile è apocrifica e il suo significato è a conoscenza del custode. Dunque il custode impedisce l'accesso approssimativo ai segreti mistici custoditi. L'origine della composizione è una custodia, e in quanto composizione conserva nell'ordine e unisce il presente al passato. E il pittore moderno, come in ogni epoca, è un uomo antico⁵.

Il costume indossato da Kounellis nell'azione del 1960 è la riedizione di un celebre travestimento dadaista; allora, se vogliamo capire qualcosa in più, dobbiamo spostarci nella Zurigo del 1916, allorché Hugo Ball (1886-1927) – filosofo, romanziere, poeta, giornalista, cabarettista e mistico – si presentò al pubblico del Cabaret Voltaire⁶ in veste di «magico vescovo».

Nella doppia veste di martire e di sciamano Hugo Ball agiva in pubblico, e sul pubblico, contro la ragione dominatrice – responsabile della tragedia bellica – e contro il progresso industriale – colpevole di disumanizzare e desacralizzare ogni realtà e fenomeno in favore dell'avanzamento della società capitalista. Liberando il linguaggio da preoccupazioni sintattiche, dagli obblighi della semantica convenzionale, Ball dava sfogo a un suono o a un canto bruto e archetipico, depurato e senza tempo. Qualcosa di simile avevano fatto i futuristi, avviando e anticipando con le loro manifestazioni questo tipo di performance plurisensoriali fatte di suoni, parole in libertà, rumori, colori, movimento e architettura; un complesso *bailamme* che urtava, sorprende, educava il pubblico dentro il teatro e

⁵ J. Kounellis, *Le parole per dirmi* cit., pp. 102-103.

⁶ Il *Cabaret Voltaire* viene citato da Kounellis almeno due volte nel 1982 in J. Kounellis, *Mostruosa sentenza per il mostro K* cit., pp. 84-85; citato anche in M. Codognato - M. d'Argenzio (a cura di), *Eco nell'oscurità* cit., p. 37 e in Kounellis, *Intervista di Giancarlo Politi*, «Flash Art», 122, gennaio 1985, pp. 14-21.

fuori, nelle piazze e nelle città attraverso l'estremizzazione e lo sconcerto, la sorpresa e la persuasione⁷.

L'acme psico-fisico che al culmine della performance conduceva l'artista ad un vero stato di *trance*, secondo quanto ha raccontato lo stesso Ball, provava che l'azione non era una rappresentazione, che il travestimento non era complemento spettacolare a una messa in scena teatrale, ad uso e consumo di un pubblico borghese ancora affezionato al palcoscenico ottocentesco, con i suoi miti romantici e le sue coreografie neo-classiche. Il dadaista non aveva scrupoli o timori nel rovesciare valori, nel dissacrare simboli, nel fare a pezzi il linguaggio e le forme canoniche della rappresentazione e della comunicazione. Quello organizzato in *Spiegelgasse 1* era un agone e un rito magico, selvaggio e crudele, durante il quale l'estasi si coniugava al sacrificio, la parodia alla tragedia.

Qualcosa di analogo si ripeterà molti anni dopo, sempre in Germania, nell'opera di Joseph Beuys (1921-1986). Le sue azioni e performance in stile fluxus – come *Der Chef* e *Kukei, akopee-Nein!* (1964), *Action the Dead Mouse* (1970), *Celtic* del (1971), *I Like America and America Likes Me* (1974) – prevedevano l'attiva partecipazione del pubblico, che veniva coinvolto in discussioni animate ed era quindi chiamato a entrare realmente in quella che l'artista definiva una scultura sociale.

Tornando alla Roma del 1960 e al giovane Kounellis che, vestito da «magico vescovo», dichiara implicitamente, ma inequivocabilmente, di far parte della stirpe dadaista (nella linea di Fluxus e degli happening, a conoscenza delle azioni di Yves Klein e di Manzoni, di Mathieu e del gruppo Gutai, di quanto veniva facendo in Francia Jean Jacques Lebel, differentemente da istanze neo-futuriste)⁸; di essere cioè a favore di un'arte animata di lirismo e di aggressività spirituale contro l'accidia sociale e la prepotenza della tecnica.

Il carattere etico è già delineato in questa azione, la tensione è già alta. Compito dell'artista è di ingaggiare un confronto anche politico con le strutture culturali e sociali, e l'opera deve restituire

⁷ Su questi temi si legga P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977, in particolare pp. 3-46.

⁸ Sull'argomento cfr. D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo* cit., pp. 340-358.

nelle immagini il peso di questa convinzione. Ecco il senso dell'azione maieutica: vigilare sui sistemi di produzione e sulle forme di comunicazione, tenere in allerta la coscienza del pubblico, farsi carico del passato dal punto di vista del materialismo dialettico, contro l'omologazione e la massificazione del presente.

Il rifiuto delle dinamiche economiche e sociali della civiltà industriale e dell'omologazione di massa caratterizza anche le azioni e i travestimenti di Yves Klein (1928-1962) e di Pino Pascali (1935-1968), prima e dopo la performance di Kounellis. Nel primo caso si tratta di un vero abito da cerimonia, indossato come uniforme: Yves Klein viene armato cavaliere dell'Ordine degli Arcieri di San Sebastiano a Parigi, nella chiesa di Saint-Nicolas-des-Champs, l'11 marzo del 1956.

Nel secondo caso, è ancora un rituale medievale permeato di senso ludico a consentire a Pino Pascali di trasformarsi in Corradino di Svevia. La performance si svolge nel 1964 a Torre Astura-Nettuno nel Lazio, in una cripta invasa dal fumo e davanti a un altare costruito dallo stesso artista, su cui si legge, tra le altre cose: «Requiescat in pace Corradinus». Anche in altre occasioni Pascali giocherà con le sue opere: con una maschera inquietante sul volto; con un fallo meccanico enorme tra le gambe (in un'azione nel suo studio, riempito di oggetti neodada, nel 1964); vestendosi da soldatino di piombo accanto al suo cannone *Bella Ciao* o indossando la tuta mimetica mentre sta a cavallo di un *Missile* nel 1965; in occasione di una mostra di Pistoletto all'Attico nel marzo del 1967, allorché sceglie abiti ed elmi tra quelli messi a disposizione degli spettatori; mettendosi in testa della corna di mucca nel 1968; vestendosi di sola rafia, come un arcaico contadino, per la copertina della monografia curata da Vittorio Rubiu; e in una serie di scatti fotografici in cui usa i suoi *Attrezzi agricoli* del 1968, gli stessi impiegati in alcune scene della video-performance in 16 mm *Skmp2* (1968) di Luca Maria Patella e nella performance *Ma si redime la terra, si fondano le città* realizzata presso la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini in quello stesso anno di rivolte giovanili.

Il costume di Kounellis è dunque mascheramento e trasformazione. Il personaggio sta forse leggendo una formula, una partitura per noi incomprensibile e irrisolvibile. Infatti dalla sequenza di segni numerici (o, in altri casi, alfabetici) non sca-

turisce un'espressione logica: non ci troviamo di fronte a un problema di geometria applicata. Si tratta di una scrittura finalizzata alla riproduzione fonetica: da recitar cantando piuttosto che da leggere. Gli elementi che compongono l'azione vengono ricondotti ad un piano di riconoscibilità e familiarità proprio grazie all'uso di un alfabeto tipografico d'insegna, che nella sua sagomata architettura contiene, mantiene e non dissipa la forza originaria di ciascuno di essi. Le singole unità alfabetiche sono presenti e leggibili in se stesse: sono «materiali» semplici e universali, come ha specificato l'artista, che ricordano le composizioni di Raoul Hausmann (1986-1971), come *Off* e *Fmsbw* del 1918, o evocano i primissimi segni tipografici (per la precisione i numeri «6943») apposti da Umberto Boccioni sulla seconda versione degli *Stati d'animo. Gli addii* del 1911. Non sono immagini di parole significative ed è inutile cercarne uno spunto letterario: sono a tutti gli effetti parole prive di significato. Per contro, però, sono fonemi ricchi di suono, che riempiono lo spazio reale con l'invadenza di un grido primordiale, di un blaterare insensato, di una cantilena o di un verso infantile. In tal senso ricordano le «frasi Merz» pronunciate ad alta voce da Kurt Schwitters negli anni Venti e Trenta. Con la stessa perentorietà, le lettere stampate al vivo di Kounellis occupano lo spazio di rappresentazione senza disporsi ordinatamente su una griglia, posizionandosi sul piano con tutta la protervia della tautologia e l'autorità di «“rotuli romani” da leggere in pubblico e da diffondere nella comunità»⁹. Eppure trascinano con sé nello studio e riversano sull'uditorio il suono dolce e umile, popolare e antico, di insegne povere, segnali di paese, trasportando l'assemblea in mezzo alla strada. La tela, fa sapere l'artista, «era molto sottile, era un leggero lenzuolo»¹⁰ su cui dipingere o stendere a rullo il colore, «non era una tela commerciale da pittore»¹¹. In più, dirà Kounellis, «era come stampare su un foglio da incisore giapponese»¹².

⁹ G. Celant, *Lurto e l'urlo* cit., p. 7.

¹⁰ G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, 1974 cit., p. 35.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Tela e scrittura – lo si capisce fin d'ora – rinviano dunque anche all'Oriente. I suoi lavori con lettere e numeri sono portatori di una nuova tensione ideale e storica non distante dalla società e dagli eventi: quella di una «scrittura artistica, capace di accettare e, contemporaneamente, di trasformare il contesto»¹³ in opposizione a una cultura pittorica viscerale e gestuale, all'esaltazione dell'irrazionale e del preconcio, all'effimero dell'azione come puro dispendio d'energia, all'insensato della patologia dell'io. Davanti a quelle cifre e lettere, a quel «magico-vescovo», lo spettatore viene provocato, spinto a un risveglio della coscienza, da una serie di segni, gesti, misure e dimensioni che collidono tra loro. Di fronte a queste sollecitazioni, lo spettatore spiazzato non può organizzare la sua conoscenza in base alle normali categorie idealistiche o positiviste. Non può interpretare la propria esperienza percettiva in base alle consuete opposizioni di arte e non arte, mimesi e realtà, effimero e permanenza, frammento e totalità, mito e cronaca, passato e futuro.

Appena qualche anno prima, nel maggio 1956, in circostanze simili – anche se con molte differenze concettuali – Georges Mathieu¹⁴ si era mostrato in pubblico alle prese con un'opera pittorica ancora da fare, dipingendola con ispirata concitazione. L'azione si era svolta una prima volta di fronte a un gruppo ristretto di amici, poi in occasione di una «Nuit de la poésie» organizzata al Théâtre Sarah Bernhardt di Parigi, davanti a circa duemila persone. Nel caso specifico di Mathieu – come pure in certe famose performance del gruppo Gutai¹⁵ – il discorso verteva sull'improvvisazione, sulla rapidità e sull'indeterminazione del risultato. L'arte si apriva all'evento lasciando ampio spazio di manovra a fattori e forze non totalmente controllabili a priori dall'artefice¹⁶.

¹³ G. Celant, *Lurto e l'urlo* cit., p. 7.

¹⁴ A proposito delle azioni di Georges Victor Mathieu d'Escaudœuvres (Boulogne-sur-Mer, 27 gennaio 1921) si veda anche D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo* cit., pp. 338-339, 351.

¹⁵ Ad esempio quella dell'ottobre 1955 di Saburo Murakami, Yiro Yoshihara e di Kazuo Shiraga.

¹⁶ Su quest'argomento si rinvia alle tesi espresse da Umberto Eco all'epoca, sempre valide e convincenti, in U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, e

Nel caso di Kounellis, invece, quasi tutto viene predisposto e premeditato, come di regola negli happening secondo le indicazioni di Allan Kaprow, cui si devono le prime espressioni artistiche del genere a partire dal 1956-1958. La forma finale dell'opera, a detta di Kaprow, è sottoposta al controllo dell'autore fin dal momento della sua prima immaginazione, il fare non è immotivato o lasciato al caso, e il grado cui giunge la tensione è programmato grazie a una studiata opposizione di materiali e strutture, creando cioè accorti contrasti drammatici. Kounellis, per spiegare e motivare i suoi primi quadri con le lettere e i numeri, ha fatto riferimento agli happening. La composizione è attentamente costruita. Egli raffredda e condensa l'energia psichica in sagome nere singolarmente leggibili e comprensibili, mentre la speciale temperatura dell'immagine scaturisce in seguito alla particolare impaginazione adottata, al contrasto tra il bianco della tela e lo scuro delle cifre (il chiaroscuro pittorico) e al decentramento. I singoli corpi semantici sono collocati su assi sbilanciati, come se le lettere stessero slittando, per vivere e risuonare su linee d'orizzonte differenti. Vuoti e pieni giocano rumorosamente contrastandosi e soppesandosi tra loro. Non si tratta insomma di fare pittura di getto, di una forma d'improvvisazione gestuale, ma di quadri preparati a tavolino in cui gli elementi formali sono montati come blocchi plastici: blocchi di cui è stato soppesato il peso pittorico in rapporto alla misura dello spazio (tra vuoto e pieno), alla distanza tra le lettere, all'inclinazione delle stesse rispetto al centro e alla linea mediana.

Kounellis organizza l'opera in modo da dare una forma comprensibile all'energia e una misura non astratta alla sua espansione. Senza che la sua potenza inconoscibile vada a disperdersi in un grumo, senza ridurla a referente concettuale e senza congelarla in un contenitore minimale. È evidente che fin da subito Kounellis non si è interessato a «oggetti specifici» (come quelli dei minimalisti), ma ha cercato materie sensibili, cariche di energia, connotate storicamente.

Da questo momento in poi il nero sarà il colore di Kounellis: colore tragico e drammatico della storia dell'arte contro la pittu-

ra impressionistica e la luce artificiale moderna. Il nero è usato fin dalle prime prove come matrice ideologica contro la tavolozza pop; sarà poi impugnato contro i pigmenti della transavanguardia e infine contro l'eclettismo e il relativismo senza contrasti e senza drammi del postmoderno. Le lettere, i numeri e i simboli sono stampati e disposti senza rispettare una rigida griglia ortogonale, come sarebbe nell'astrazione più rigorosa: fluttuano sulla superficie morbida del lenzuolo e quel campo di rappresentazione appare uno spazio già monumentale, esteso a incorporare l'ambiente, non più delimitato da una cornice. In questo senso la tela è sia quadro che piano, perché il corpo e la mano si protendono sulla superficie come se questa fosse appoggiata in orizzontale: distesa cioè a terra o su un tavolo da scrittura.

I segni numerici e matematici impressi con mascherine sulla tela e sull'abito, uno ad uno, nero su bianco sono, per modo di dire, cantabili. Kounellis ha attinto quei termini visivi dall'universo tipografico e non da quello dei geroglifici informali o degli scarabocchi dell'espressionismo astratto. La sua intenzione è evidente: andare oltre le sciabolate cariche di *furor* di Franz Kline – per un risultato più rituale e meno solipsistico –, oltre la scrittura «infantile» di Cy Twombly.

Kounellis esclude dal suo orizzonte soprattutto Jean Fautrier (1898-1964) e le sue celebri *Tête d'Otage* degli anni Quaranta:

Guardavo allora all'informale, a Fautrier in particolare, come ad un postumo della pittura internazionale; vedevo in quelle opere sopravvivere ancora l'illusione della centralità: dell'universo della pittura, dello stesso ruolo dell'artista, che non ha molto a che vedere con i nostri tempi¹⁷.

Lo strappo coinvolge ovviamente Toti Scialoja, suo insegnante all'Accademia di Belle Arti di Roma, dal quale sicuramente avrà ricevuto informazioni e notizie di primissimo ordine sulle esperienze di oltreoceano. Ma del suo maestro, come di altri artisti di area informale, Kounellis non condivide le strisciate, le impronte, l'intraducibilità di avviluppamenti e matasse di segni e di colore ancora giustificate in un sistema di rappresentazione tradizionale. Il parricidio accademico rafforzava in Kounellis

¹⁷ J. Kounellis in F. Fanelli, *Intervista a Jannis Kounellis*, «Il Giornale dell'Arte», novembre 1988, p. 77.

la decisione di abbandonare la pittura da cavalletto finalmente sganciata dalla cornice per gettarsi nell'orbita di Jackson Pollock; ovvero di un'arte monumentale come un murale, non più affezionata alla verticalità e alla riconoscibilità di una immagine nella forma o non-forma. Fautrier faceva da capro espiatorio:

Il problema è di capire cosa ci ha spinto ad uscire dal quadro. Il mio primo momento dialettico è stato con l'Informale, non perché fossi informale. Ne ho vissuto la coda ed ho cercato di uscirne. Ho così capito lo spessore di Jackson Pollock e l'inconsistenza di Fautrier. Perché inconsistenza? Perché lo schema centralizzante di Fautrier mi è apparso fantasmagorico. Non era reale, mentre Pollock aveva tentato di rompere la centralità. Mi è sembrato ed è più reale. Da questa constatazione è uscita la mia generazione, o meglio ne sono uscito. L'apertura non è stata quindi scenica, né scenografica, si voleva trovare una realtà dell'immagine, che la centralità non possedeva. Durante gli anni seguiti al dopoguerra abbiamo cercato di portare avanti questo disegno che può sembrare eversivo, per quanto è conservatore¹⁸.

Quei pochi, scarni elementi semantici sembrano dipinti grazie a un lavoro svolto su un piano orizzontale: tuttavia la sequenza vuole essere letta anche frontalmente. A ben vedere le cifre appaiono disposte sulla superficie in senso plastico e si proiettano al di fuori dei limiti del quadro. Kounellis si preoccupa della profondità e dei rapporti di peso – in altre parole della tridimensionalità – e cerca una dimensione spaziale vasta, architettonica. Niente a che vedere con la pittura da cavalletto. All'artista non interessa però la decorazione, l'abbellimento astratto del campo pittorico esteso dalla superficie del quadro all'ambiente. Per questa ragione arrischia i grandi formati e la molteplicità di linguaggi (pittura, scultura, performance): in modo da dilatare e ribaltare le coordinate di spazio e di tempo e tentare così di «iniziare» i presenti al suo nuovo mondo. Perché l'arte non sia relegata nel suo spazio metafisico e separata dal mondo della vita, a detta di Corà, è «necessario estendere la sua “durata” liturgica, far sempre arte: i mezzi e le immagini messe al mondo non devono esaurirsi e morire nel palcoscenico della cornice»¹⁹.

¹⁸ J. Kounellis in G. Celant, *L'epos contemporaneo* cit., p. 12.

¹⁹ B. Corà, *Jannis Kounellis. Un artista, una realtà, una storia* cit., pp. 127-128.