

Nel respiro latente di Kounellis

La tradizione idoleggiata dalle pratiche sociali della sfera pubblica sembra lontana da una vera “politica della memoria”, anzi si scopre essere un deposito di carattere mediatico dove attingere mode e stili utili a costruire un mondo artificiale dell'identità. Una costruzione fittizia di panorami culturali presuntivamente inattaccabili, planetari, accompagnata da una progressiva inflazione di rivendicazioni da “piccola patria”. Questo campo identitario che si va articolando è simile ad un “micro universo del folklore” dove non si dà altra libertà se non quella di prendervi parte: un mondo dove conta solamente la spettacolarizzazione delle esperienze. Un ambiente fatto di trasmissibilità e telecomunicazione, all'interno del quale il consenso non arriva alle cose, ma si arresta alla loro rappresentazione, all'efficienza persuasiva dei media. Ne deriva che le comunità sono spesso ridotte a specchio di rifrazione del discorso televisivo in cui si celebra la descrizione del mondo. Eppure, la vita collettiva, grembo del soggetto in quanto tale, è sempre stata lo specchio di rifrazione del discorso mitico e religioso, inoltre, sfera sfaccettata aperta alla discussione, alla novità storica attraverso l'aggregazione intorno a piazze e pulpiti.

Come legame forte con la natura e la storia, ciascuna identità deve essere il retroterra necessario da cui muovere, facendo emergere quelle pregiudiziali identitarie complesse, che, oltre a investire il destino delle minoranze etniche, o nazionali, stabiliscono anche il senso della differenza tra popoli e tradizioni nelle nostre epoche.

Anche Kounellis è convinto che l'uomo è come una cavità teatrale dentro la quale riecheggiano imperativi, valori, e voci diverse, a volte incompatibili o in conflitto, provenienti da una dimensione psichica e vivente di appartenenza a determinati territori, territori impregnati di rimandi ai grandi racconti, agli scenari dell'eredità culturale.

Occorre confrontarsi con quei processi culturali di natura collettiva, che sono il risultato di percorsi storici di socializzazione, attraversati dal formarsi di ceti e caste, comunità religiose, organi politici, scuole di pensiero. Riuscire a focalizzare la base per un luogo ideologico, un itinerario identitario in presenza dell'altro, evitando gli effetti della crescente uniformazione geo-culturale, dove il riconoscimento delle proprie radici è dissolto in una palude di capitali finanziari e processi produttivi. Arrivare a screditare quei sistemi pubblici vuoti, senza vertice, né confini, venuti alla ribalta a partire dal collasso del “socialismo reale”, dallo sgretolamento dell'impero sovietico, e dall'ascesa delle multinazionali americane e asiatiche.

Kounellis opera una vicenda di “concreta” appropriazione di quei segni sedimentati in ciascuna area culturale, cercando di dare peso al sentimento sociale quanto a quello pubblico. Sente l'urgenza di frammentare i campi della realtà, esplorare la cognizione delle cose. Agisce all'interno di strutture spaziali solide e presenti, elaborando organismi materici, dove brandelli di barche, mobili o parti di oggetti entrano in osmosi con mensole e superfici di ferro, con sacchi di iuta carichi di carbone. Crea insiemi corali che affrontano la drammaticità della perdita, l'abbandono di ogni speranza di totalità e unità dell'esistenza. Cosicché, mantenendo attiva la tensione critica, Kounellis condivide l'assunto secondo cui tutto “ciò che è stato frantumato non può essere ricomposto”. Dichiarò in merito: «io cerco tra i frammenti, emozionali e formali, le deviazioni della storia. Sono drammaticamente alla ricerca di un'unità, per quanto questa sia irraggiungibile, utopica, impossibile, e proprio per queste ragioni drammatica». Dalle rovine linguistiche dei primi anni sessanta, segnali spezzati e tracce alfanumeriche dipinte su tela, ai pezzi di statua in gesso disposti su di un tavolo, (Galleria La Salita, Roma 1973), al più recente frammento della croce, la sua opera

diventa la diagnosi delle grandi questioni della nostra civilizzazione: la vita e la morte, la memoria e l'oblio, la separazione e la redenzione, il mistero e la rivelazione poetica.

Le azioni di Kounellis irrompono in modo drastico in quella vita vaga e superficiale, all'interno della quale la sensibilità e le idee dell'uomo «potrebbero non essere altro che effimeri prodotti della commedia dell'individualità attualmente in scena anziché le forze capaci di determinare e definire le identità»(Zygmunt Bauman).

Kounellis riconosce l'urgenza di conservare un rapporto archetipico e antropologico col mondo fenomenico, affinché ci allontani dal piacere di visioni incantatrici, dai simulacri ammaliatori di un facile consumo estetico. Sa bene che, il passaggio dai mezzi meccanici a quelli microelettronici e informatici, ci imbatte, con frequenza, in una realtà virtuale d'intrattenimento, uno spazio limitativo, misto di animazione filmica e televisiva, all'interno di quale l'innocenza dell'immagine coincide con lo svuotamento dei suoi contenuti, del suo immaginario. Pertanto contrappone, alla percezione di oggetti virtuali di elevata resa veristica, la percezione degli oggetti stessi nell'ambito di uno spazio determinato. Impegna l'attenzione dello spettatore con la presenza reale e tangibile dei materiali, con la fisicità degli elementi, verso una trama di rimandi al mondo mediterraneo, alla rete di culture, religioni e zone d'appartenenza.

Il lessico del suo linguaggio muove da ciò che è legato al sensibile, alla vita e al retaggio dell'uomo, e arriva a toccare le parti intrinseche del vissuto, i segni atavici dei luoghi. Si alimenta di un immaginario primario, distante da qualsiasi appagamento decorativo, connotato dall'accostamento di sacchi di iuta e mobili vecchi, cumuli di carbone uniti a putrelle, oggetti di uso pratico (macchine da cucire, coltelli, reti da pesca) e indumenti (cappelli, scarpe e cappotti) assemblati con lastre in metallo.

Come presenza reale in uno spazio reale, il lavoro di Kounellis polarizza su di sé i termini contraddittori della socialità dell'arte. Due risoluzioni l'affrontano: l'opera ambientale e l'opera come evento, l'una aperta allo spazio e l'altra aperta al comportamento, al di là della statica degli elementi. L'artista partecipa con grandi interventi materico-oggettuali alla prima, e con forme viventi alla seconda, mentre orienta la dimensione collettiva verso una corallità inquietante e impetuosa, accompagnato dalla carica sociale e sensoriale del naturale, le piante e i fuochi, le pietre e il carbone, gli animali.

A Kounellis interessa mostrarsi quale depositario di una cultura ricca di simboli, valori, memorie condivise, rituali laici e religiosi, un lascito che non può essere consumato in un attimo. Il patrimonio culturale è il suo irrinunciabile compagno di viaggio, attraverso cui dare espressione a forme che racchiudono in sé richiami al volto storico dell'Europa, coacervo di vite rivoluzionarie, quelle di Lutero e Giordano Bruno, Leonardo e Caravaggio, Kant e Leibniz, Marx e Gramsci.

L'artista lavora con "strutture di resistenza" che possiedono un loro peso, ed eludono ciò che è vago e suggestivo, strutture che restituiscono sovranità e potere al substrato comune. A volte sono porte e ampie finestre riempite di sassi o libri, occupate da frammenti di sculture o colonne di pietra. Altre volte si presentano come pareti di lamiera munite di mensole su cui stazionano sacchi vuoti o pieni, putrelle di ferro che si incontrano simili a croci. Sono strutture che fanno fede a un'ipotesi di riempimento e di consolidamento della scena spaziale, a favore di un innesto plastico, basato sulla pura presenza. «La creta è materia, il ferro è materia, la carta è materia, abbiamo bisogno di ampliare il concetto di materia: materia significa disegnare, materia significa acquisire un significato, acquisire un senso. Cento libbre di carbone: non plastica dipinta come carbone, non un peso astratto. Il peso è quello che nasconde la propria storia, la propria moralità. Le cose diventano più vere» (Kounellis).

La materia rivela, qui, l'intrinseca attitudine al mantenimento di un peso in parte metaforico, in parte reale, di "investiture auliche" e valenze simboliche. Per cogliere il significato dei materiali, come per evidenziare la loro portata esoterica, sarà sempre opportuno osservarne le capacità evocative, le possibili reminiscenze letterarie ricavabili dalla loro presentazione. Un quintale di carbone versato sul pavimento (Roma 1968) ostenta, di primo acchito, la propria gravità, la propria materia, il proprio colore, successivamente rammenta una serie di cenni a sfere del mondo rurale, oppure ad ambiti industriali di matrice ottocentesca.

In altri casi, la quantità degli elementi scuote la fruizione, avverte dell'incertezza e del turbamento: seguendo il percorso tra le colonne di Piazza del Plebiscito a Napoli (1996) il fruitore subisce l'impatto visivo con una selva ricca di armadi, cassettiere, credenze, bauli, sospesa al soffitto; a Colonia, Museum Ludwig in der Halle Kalk (1997), si arresta di fronte a svariate strutture sospese, elementi issati mediante cavi d'acciaio, che levitano nell'aria.

Ogni installazione di Kounellis alberga uno spazio espositivo che non è ad essa indifferente. E' realizzata in rapporto con l'architettura esistente, convivendo con l'assetto perimetrale. Spesso la sua presenza tende a produrre una situazione di pressione spaziale così incisiva e immanente, da convogliare l'attenzione verso il centro della dimensione percettiva, aumentata da punti di riferimento stabili, quali angoli e pareti. Per il Castello Colonna di Genazzano (2000), o il Palazzo delle Papesse a Siena (1998), l'installazione è creata in maniera tale da polarizzare le forze spaziali e amplificarne il pathos, l'urto tragico. A Genazzano gruppi di reti metalliche ricompongono in forma inaspettata, al contempo originaria, un dormitorio di involucri inquietanti, cosparsi di tagli-ferite, simili a corpi che riposano. Le grandi lastre di ferro arrotolate sopra le brande, riparate da coperte di lana, sollecitano la memoria di una umanità toccante, intrisa di suggestioni profonde. Mentre, nel Palazzo delle Papesse gli alti teloni verde scuro, sostenuti all'interno da lastre incastrate in cumuli di carbone, continuano la drammatizzazione del luogo, insieme interrogano l'occhio di chi si accosta sul carattere paradigmatico del contenuto celato. L'impasse percettivo si mantiene ossessivo anche nelle aperture occupate interamente da pietre, alcune dipinte di nero (Museum Haus Esters, Krefeld 1984). Gesti mirati a rimarcare un atto di negazione, contro l'avanzare dell'individuo senza coscienza di valori. Sbarramenti che imprimono rigore e severità al recinto architettonico nel quale agiscono.

Il senso del dramma umano abita questi interventi, improntati al mondo tumultuoso e tormentato dell'esistenza, dal quale scaturisce l'avvertimento delle contingenze, la voce nascosta delle angosce umane. Esso stesso diventa una condizione per nuovi impulsi, promossa dalle scosse di una forza compositiva poetica e segreta. Per cui ogni riferimento alla vita personale è turbato non solo dalla organizzazione teatrale dello spazio, ma soprattutto dalle cifre magiche della presenza, spesso visionaria, dei materiali.

Il viaggio, lo scambio, lo spostamento, sono al centro delle riflessioni plastiche di Kounellis. Il luogo espositivo si converte in "luogo del transito e dell'attesa" all'interno del quale poter deporre gli abiti, sedere in cerchio, o coricarsi su reti e basamenti in ferro. Assume l'aspetto di un'area, profana e nello stesso tempo magica, adatta per conservare rotoli di piombo, combinati a tessuti, tra lunghe putrelle (Montevideo 2001), per stipare oggetti dentro involucri neri (Schwäbisch Gmünd 1992), occultarli in coperte scure. Lo spazio così ricreato disegna un ambiente mitico dove incontrare corpi muti e imperscrutabili, dove udire il voci collettivo di vecchie lampade a petrolio (Londra 1990), incontrare "vecchie conoscenze non troppo familiari".

Insedendosi nell'architettura mediante le sue composizioni, Kounellis traccia confini, lungo la cui traccia le logiche identitarie vengono ridefinite dall'irrompere di insorgenze inaspettate: relazioni con l'eco del passato industriale, con impronte della cultura artigianale. Ad esempio, l'incontro con il motivo ridondante di trenini su

rotaia circolare, stretta attorno a decine di pilastri (Chicago 1986). Il con-fine richiama il senso della condivisione con il respiro di fenomeni: il confine non semplicemente come limite, ma come limite condiviso. Relazioni che conferiscono le caratteristiche di un passaggio-al-limite, dove cruciale diventa la ridefinizione del visto e dell'ignoto, del privato e del pubblico, del passato e del presente.

I cavalli disposti in galleria (Roma 1969), viceversa le fiamme vibranti dei cannelli di bombole a gas adagiati sul pavimento (Torino 1971), aprono una scena animata dai sensi, quanto dalla mente, dall'energia corporale quanto da quella culturale. La presenza fisica del fuoco, allusione alla sofferenza e alla vivificazione, al calore e allo spirito, costituisce le fondamenta di un alveo ancestrale, che unisce insieme i miti biologici della nascita e della morte, i riferimenti storici al corpo e al mondo. Nell'essenza tangibile del suo dato reale, il potenziale figurabile contribuisce a creare uno scenario fertile di sensazioni, gravido di memoria, un orizzonte che non teme umidità concettuali, né muffe ideologiche. Si tratta proprio di percepire quel "darsi" oggettivo e terrestre dell'evento installativo. In occasione della XLV Biennale di Venezia nel 1993, Kounellis lascia parlare delle vecchie vele da paranza che fanno da quinte sceniche di un teatro del viaggio, quello dell'artista e il nostro, le cui rotte si imbattono in una tempesta di corrispondenze ai simboli del trasporto e del commercio, anamnesi di scoperte e colonizzazioni. Assegnare il primato alla materia elementare dell'uomo, alla sua merce, significa ripristinare il valore sedimentato di una corporeità in ebollizione: « i materiali hanno una memoria e hanno un futuro perché hanno questa memoria» (Kounellis). Nella storia della rappresentazione visiva, o nella narrazione letteraria si è continuamente avuta la necessità di arredare il mondo attraverso la capacità affabulatoria dell'essere umano. Oggi, dilegua la manipolazione idolatrata della realtà, per cui una tragedia avvenuta, una tragedia simulata, un effetto pubblicitario scorrono dentro la stessa disattenta e acritica percezione. Con l'uscita dal quadro e l'esaltazione dell'aspetto fisico, della massa pura, Kounellis rivendica la concentrazione del tempo e della storia, il passato attualizzato nel presente: quell'atteggiamento morale di aderenza concreta alla realtà, di matrice neorealista, differita dal realismo massmediale. La configurazione plastica è "responsabile" del sapere esteriore, oltre che oscuro, riguardante l'esistenza comune e molteplice.

«Io sono un pittore, e difendo la mia iniziazione alla pittura. Dal momento che la pittura è un costruire immagini, non può avere una tecnica o uno stile di riferimento. Ogni pittore ha le proprie visioni ed i propri metodi per costruire l'immagine»(Kounellis). Per cui l'agglomerazione dei materiali produce visioni in divenire, quali paesaggi di carboni "cuciti" su lastre di ferro (1994), sequenze di cappotti neri aggrovigliati intorno a lunghe traverse (Parigi 1998), l'abbraccio di giacche strette con fili di ferro fuoriuscite da larghi fori (New York 2006).

L'opera di Kounellis porta in sé l'insegnamento fondamentale della tecnica pittorica, quale struttura essenziale e rivoluzionaria. Il modello classico della composizione rimane un attributo umano indispensabile alla ideazione di formule visive capaci di poeticizzare lo spazio. L'impiego di qualcosa di pesante e di massiccio risente delle investigazioni prospettiche di Masaccio, ricerche che hanno trasgredito le norme di idealità dell'immagine, dando peso e armonia alle figure rappresentate. Tuttavia, l'atto compositivo dell'artista greco approda anche al "puntellamento statico" dei luoghi, sormontando su pilastri a trave lignea tutto il portato connesso al vissuto (pietre, mobili, macchine da cucire), le tracce antiche puntellate dalle travi di Pulheim (1991).

Lo "spazio pittorico" viene elaborato secondo dimensioni riferite all'essere umano. Questa via antropometrica si attiene alla misura del tavolo e del letto, laddove la lastra in ferro o mobilia adoperate suggeriscano la

superficie della figura umana. Di recente, a Parigi (Galerie Lelong 2007), in un dominare di tavoli di legno montati su lamiera, a cui sono state tagliate porzioni di gambe, Kounellis immette una turbolenza di piani inclinati, che avanza secondo i ritmi di una danza "a misura d'uomo" sconnessa e spezzata. Le tele dipinte di nero, tese come un tamburo, sia su alcuni telai dei tavoli, che su reti da letto, aumentano le percezioni di caduta e di squilibrio della scena.

Nel Torrione Passari la capacità visionaria della composizione entra in dialogo con il ventre nascosto di un possente bastione difensivo cinquecentesco. La prima sala, considerata un'anticamera alla torre, appare tramutata in una sorta di "agorà della reminiscenza", in una piazza dove è possibile sentire il richiamo ad un tempo patriarcale, e a tutto ciò che in esso si consuma.

Kounellis esegue l'opera secondo una prassi compositiva quasi liturgica: comincia con dodici vecchie sedie in legno addossate lungo le tre pareti della sala e su ciascuna posiziona un sacco di iuta annerito, riempito di pietre dei muretti a secco delle campagne pugliesi, continua poi con dei sacchi meticolosamente piegati come basi per grandi piatti fondi in terracotta, nei quali, in ultimo, versa dell'acqua e, in alcuni, dei pesci rossi.

La struttura aperta sembrerebbe rievocare gli scenari a cerchio delle cerimonie nuziali, o dei riti funebri. Celebra quel "respiro umanistico" ereditato attraverso i rituali del mondo rurale, l'adunanza e l'assemblea, la veglia per la lamentazione funebre. Qui, come per altre installazioni, si ripete il trattamento liturgico e simbolico dell'oggetto di uso quotidiano. Nel 1989 presso il Museo di Capodimonte di Napoli, compare del sangue di animale versato in otri, e a Barcellona, Espai Poblenou, grandi pezzi di carne appesi a ganci di macellaio evocano uno stato di tensione sacrificale. Il sangue che cola lento dai quarti di bue, memoria dell'opera di Soutine, cavalca chiaramente una visibilità perturbante.

Pertanto il rinvio alla liturgia e alla religiosità non è mai didascalico, non si risolve in un'immagine narrativa. E' affidato unicamente ad elementi oggettuali che costituiscono una risonanza del sacro. Gli elementi naturalistici (l'acqua, i pesci, le pietre) risultano inseparabili dallo sfondo inesplorato del mistero, vivido dello "spirito" del piatto e della sedia, del loro retroscena oracolare. Da una parte la sedia offre il "cibo" per una consumazione laica, dall'altra il piatto-acquasantiera porge gli ingredienti arcani, l'acqua e il pesce, citazione del Cristo, per il recupero della sacralità, fonte indecifrabile dell'esistenza da cui l'uomo trae il suo sfondo di provenienza

Questo accadimento immoto e severo, unito alla disposizione austera e corale delle sedie, passa dal credo laico al mistero dei riti, dai contenuti di tradizioni religiose, quella cristiana e quella ortodossa, al richiamo delle immagini archetipiche della terra. Scompare l'attenzione per una lettura limpida dei significati. L'installazione non porta il segno di un progetto semantico chiaro e certificabile, anzi schiude un'atmosfera magico-sacrale che aleggia tra devozione e sfera artigianale, tra credenza e ideologia. Invece, nel cerchio di sedie chiuse intorno ad una grande macchia di smalto nero, presso la Fondazione Pomodoro (Milano 2007), si respira un'atmosfera dai risvolti più drammatici.

Il respiro latente dirama una spiritualità nascosta, seguendo una circolazione-espiazione fra corpi remoti: i corpi di iuta seduti dal peso arcaico delle loro membra fatte di pietra secolare.

In tal senso i corpi sono restituiti al "sempre vivente", ovvero trasfigurati in presenze dialoganti. I sacchi di iuta, in osmosi con le sedie e i piatti, trasmettono un coro di voci e sussurri, una polifonia di percetti e affetti passati. Simile al Victor Hugo de "Les Contemplations"(1856), Kounellis dialoga con la coscienza profonda della Storia e dell'Umanità, non tralasciando gli ideali rivoluzionari del proletariato progressista.

Gli organismi coreutici di Kounellis costituiscono il richiamo di un sapere che non ci appartiene intimamente, perché, come nel teatro greco, si impadroniscono del responso del mito, innescando una riserva di nuove domande, entro pensiero religioso e filosofico. Se nei poeti tragici, il commento corale sospendeva l'azione recitata e costringeva a riflettere, così la teatralità in Kounellis, posta di faccia al pubblico problematizza lo spazio e chi lo percorre. E' scena "interrogante", priva di trama narrativa, che travalica i limiti del quadro, seguendo però il linguaggio della tradizione. Si tratta di una spazialità angosciante, memore di tutte quelle intuizioni pittoriche che hanno segnato la storia dell'arte, dal chiaroscuro di Caravaggio, alla violenza luminosa di Rembrandt e ai *Capricci* di Goya, da *Guernica* di Picasso ai drippings di Pollock.

Dopo aver urtato il vocio segreto di questi dodici "coreuti". Ora che sappiamo che respirano nella penombra, possiamo "subire" il gesto di un'epifania umana sovraperonale. L'ancoraggio di una vecchia rete da pesca, ricolma di scarpe usate, nella sala a tholos del torrione. Un'azione ostinata, ridondante, forse crudele.

Pendendo dal foro dell'alta volta circolare, la rete stabilisce il "peso esistenziale" della torre. La sua configurazione evidenzia l'intensità del gesto. L'ostentazione vigorosa si ripete qui come con il Perseo bronzeo di Benvenuto Cellini realizzato a Firenze nella metà del cinquecento. Simile alla testa di Medusa il carico di scarpe usate pietrifica lo spettatore sicuro di sé, lo priva della fede nella esteriorità e nella fissità della vita. Siamo al limite estremo della "condivisione collettiva": la familiarità con i reperti dell'esistenza umana, rovistati nei vissuti del territorio, equivale alla mancanza di se stessi, alla fragilità dell'individualità narcisistica.

Il soggetto entra in delirio, è chiamato a perdersi nel rapporto inaspettato con l'altro, con le tracce di vite sconosciute e labirintiche, irriducibili al contesto privato. Solo riconoscendo il richiamo conturbante della realtà, respiro delle cose umane, gli è possibile procedere sino al racconto della propria esistenza, senza facili illusioni compensative.

La rete di Kounellis, sollecita la partecipazione degli astanti, certo una partecipazione critica invece che contemplativa. Unisce fascino ed eccesso, accettazione e rifiuto, dramma e conforto: "dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte" (Heidegger).

Anche la rete pescosa di capelli, agganciata ad una grande ancora (Roma 2004), inaugura un "sentire" inquietante, l'odore scomodo della materia umana. Una via primaria che comprende l'accesso al senso ultimo di una "magia degli estremi", trasmessa dal palcoscenico liturgico del luogo espositivo, e proiettata, mediante il canovaccio oggettuale dell'opera, nel sentiero ciclico del tempo profano. Un'esperienza che ci permette di uscire dai campi della visualizzazione virtuale, e porci in una situazione di costante prossimità con le vicissitudini umane, con le impronte dell'agire quotidiano, accettando l'ipotesi di un "tormento iniziatico". L'idea di un travalicamento necessario delle nostre certezze esperienziali mediante una relazione di dipendenza tra habitat personale e territorio, tra individuo e identità collettiva.

Per l'artista greco, il viaggio è verso un abitare del dramma esistenziale, delle condizioni originarie. Nessuno riesce a sottrarsi al mito biologico-sacrale della propria dimora, al carattere enigmatico della condizione umana.

GIACOMO ZAZA