

Kounellis

per Giuliano Briganti

Ci sono dei momenti nella vita in cui ci accorgiamo di capire il senso reale di una cosa, all'improvviso, come per una illuminazione. Fu così che a me accadde di capire Kounellis, di intendere il messaggio poetico della sua opera, quattordici anni fa. Nel 1976. Ricordo ancora l'emozione che provai davanti alla sua 'installazione' senza titolo dell'albergo Lunetta, una delle sue opere di quell'anno. Lo ricordo perchè fu un giorno importante per me. Attraverso l'epifania poetica di un'opera che, ai miei occhi, esprimeva antichissimi valori formali in un linguaggio assolutamente nuovo, ebbi quella volta la chiara sensazione di essere 'dentro' il processo più vivo dell'arte contemporanea. Dico 'dentro' perchè solo un'opera d'arte che esprima realmente la contemporaneità credo possa suscitare in chi la guarda qualcosa che è molto vicino allo spirito creativo. Vale a dire qualcosa di più o piuttosto qualcosa di diverso dal riconoscimento, emotivo e intellettuale, del valore, dalla pura contemplazione della qualità. Non riconoscendo noi, infatti, nei mezzi che l'artista ha usato per realizzare la sua visione la misura conosciuta di valori espressivi ormai acquisiti dall'esperienza, ma scoprendo in quei mezzi nuovi un valore espressivo nuovo, vicino, coinvolgente, questa scoperta lascia in noi un'impronta anch'essa così nuova e vibrante che ci fa rivivere in qualche modo il processo stesso seguito dall'artista. Perchè l'artista liberandosi dal passato ci ha mostrato il suo modo di essere libero e quindi ci ha indicato la via della libertà. E ce l'ha indicata nel mondo di oggi. E' un suo dono, e quella libertà diventa così in quel momento anche nostra. E

ne proviamo un'emozione attiva. Come dire: la sensazione di ascoltare la musica e di essere anche nello spazio dell'orchestra.

A farmi fare quel passo fu dunque 'l'installazione' senza titolo dell'albergo Lunetta: un taglio orizzontale che divideva in quasi tutta la larghezza la parete di una squallida stanza d'albergo tappezzata da una carta da parati di un rosa sbiadito e alla quale si arrivava solo dopo aver percorso un lungo labirinto di scale e di corridoi. Un taglio rigoroso, purissimo, che incideva profondamente sulla struttura della parete tanto da dare l'impressione che essa raggiungesse il limite estremo delle sue possibilità di resistere; i margini formavano due linee sottilissime che congiungendosi agli estremi finivano sulla carta rosa in un solo tagliente segno di lapis mentre si allargavano al centro quanto bastava appena per contenere una fragile pallina da ping pong.

Pensai naturalmente a Fontana, ma era un riferimento ovvio, anzi esteriore e quindi insufficiente. Se ricordo le impressioni di allora, mi parve che da quell'opera, dalla primitiva straordinaria eleganza della sua tensione, simile a quella di un arco che ha appena scagliato una freccia, si liberasse un'energia compressa e nello stesso tempo che essa liberasse noi da una tensione accumulata, con un effetto magico, ineffabile. Mi apparve simbolico, allora, il difficile percorso che aveva portato a quella stanza, mitico lo squallore del luogo che la nascondeva, e pensai alla favola del Labirinto, a quelle del tesoro nascosto: un tesoro che può celarsi anche nel luogo più banale, come la lettera rubata di Poe.

So bene, naturalmente, che il 1976 era molto tardi per accorgersi di quale artista fosse Kounellis e di quale posto occupasse già allora nel contesto più avanzato dell'arte contemporanea; tardi se si pensa che la sua prima mostra romana, indubbiamente rivelatrice, è del 1960 ('L'alfabeto di Kounellis' alla Galleria La Tartaruga) e che molte sue opere fra le più emblematiche, molte tappe del suo intenso e rigoroso procedere, sono di qualche anno anteriore a quella mia folgorazione sulla Via di Damasco, o meglio sulla Piazza del Paradiso, dove era appunto il piccolo albergo Lunetta. E dove ancora è. Lo so bene e lo sapevo anche allora. Ma devo pur confessare che la mia posizione nei confronti della critica dell'arte contemporanea era, e ancora è, piuttosto anomala. Potrei dire che non ne conosco la lingua, Penso di potermi paragonare a un viaggiatore curioso e appassionato che percorre un paese che lo attrae e lo coinvolge, che desidera conoscere e capire, ma che evita di servirsi delle guide più note, di seguirne i percorsi più battuti, che sono poi sempre quelli del turismo; ma che va dove lo porta il suo istinto di

viaggiatore, leggero come l'uomo dalle suole di vento di Verlaine, consapevole che 'la nostra natura consiste nel movimento e che la quiete assoluta è la morte'. Lo diceva Pascal. Nei confronti del linguaggio e dei processi mentali di certa critica d'arte contemporanea sentivo e sento di venire da un metafisico 'Altrove'.

Fu una lettura di carattere poetico, poetico-formale, che mi avvicinò allora a Kounellis e forse quell'opera, considerando la mia educazione visiva, era la più adatta per farmi entrare nel suo mondo. Comunque scrissi quelle mie sensazioni più o meno come qui le ho riportate, d'impulso, sebbene allora non avrei saputo inserire quel 'installazione' nella rigorosa costruzione del percorso intellettuale dell'artista. Anche perchè non era molto tempo che avevo cominciato a frequentare con maggiore assiduità, se non proprio con metodo, i fatti dell'arte contemporanea. Penso di doverlo dire. Non era molto che mi ero avvicinato a lei dimenticando di usare quello che era stato sino allora il mio metro di giudizio, cioè l'amore per la 'Pittura', una parola che aveva un senso per

Hotel Lunetta, Rome



la mia generazione, il mio amore per le ultime foglie che si erano staccati dagli ultimi rami di quel grande albero cresciuto così rigogliosamente nel secondo Ottocento sul terreno del felice giardino degli Impressionisti. E per le sue estreme e diverse diramazioni che arrivavano fino al Cubismo e oltre. Avevo cominciato a frequentarla, ma non come un compagno di strada che sarebbe stato troppo tardi per me (*e credo possa essere una maniera valida di conoscerla quella di 'vivere con lei'*) e nemmeno come critico militante, una professione alla quale non ho mai pensato di appartenere. Baudelaire scrisse: *'a me sembra che stare felice dove non sono, e la questione di cambiar dimora è il tema di un dialogo incessato con la mia anima'*. Forse avevo bisogno di cambiar dimora, ma è certo che mi avvicinai all'arte moderna come uno storico dell'arte antica che a un certo punto della sua vita si è accorto di avere bisogno di essere investito dalla vitalità dell'arte moderna, di parteciparne il 'negativo', di vivere la contemporaneità come valore. Per 'essere nella storia' e quindi anche per meglio capire la storia vissuta, cioè l'arte antica. Ma anche nella consapevolezza che l'aver sperimentato la vita delle forme sull'arte del passato può servire, qualora si prenda coscienza delle lacerazioni, cioè delle rotture che dividono sempre la vera arte dal suo passato, ad avvicinarsi più spregiudicatamente e più selettivamente all'arte contemporanea. Dico queste cose che riguardano, dopo tutto, l'universalità del giudizio di valore e quindi l'universalità della natura originaria dell'immaginazione e della poesia perchè credo che Kounellis le condivida, così come credo che possano servire a meglio intendere le sue opere.

*

Oggi Kounellis ha trent'anni di lavoro dietro le sue spalle. Tanti ne sono passati da quella prima mostra alla Tartaruga dove espose quelle tele bianche con grandi numeri, grandi lettere o semplici segni neri che non avevano altro senso che il loro proprio senso che intendevano cioè manifestare il 'riconoscibile' nelle sue espressioni più elementari e quindi stabilire nel modo più immediato ed evidente un contatto reale con il mondo circostante. Un'azione di rottura, una

provocazione. Era infatti un'esigenza particolarmente sentita dalla nuova avanguardia di quegli anni uscire dal puro formalismo dell'Astratto e del Informale e dalle chiuse stanze del loro estizzante ermetismo. Fissare quell'elementare incontro fra forme plastiche e discorso concettuale era indubbiamente una sfida: ma era anche come se Kounellis volesse segnare il punto da dove partiva il suo viaggio nel mondo del reale. Perchè mi sembra di scorgere in quelle sue prima opere bianche e nere la consapevolezza di essere all'inizio di un lungo viaggio: di un viaggio che si prefigge una meta, che si modella su di un progetto ideologico come guida della ricerca formale. Può sembrare un'affermazione a posteriori se non si intende, quella consapevolezza, come un sentimento ancora in ombra. Ma la consapevolezza di natura intellettuale come guida al proprio cammino mi sembra uno dei caratteri fondamentali della vocazione artistica di Kounellis.

Ed è veramente un viaggio nel mondo del reale quello intrapreso da Kounellis nel 1960. Se ne consideriamo oggi, trent'anni dopo la partenza, il lungo e difficile percorso, se valutiamo le esperienze che Kounellis vi ha fatto, i luoghi dell'immaginazione che ha toccato, gli strumenti di cui si è servito per procedere e la loro natura archetipica, se pensiamo soprattutto che, pronto a soccorrere nel dubbio e nella disperazione, alla guida era sempre l'intelletto, e che il movente era la 'necessità', cioè un compito al quale la coscienza non può sottrarsi, viene spontaneo considerarlo, quel viaggio, come la proiezione di un mito. L'eterno mito del viaggio dell'eroe. Perchè ogni viaggio dell'animo che nasca dalla necessità umana del conoscere e ne affronti i rischi si modella sempre a suo modo sul mito. *'Ithaque est ma mè-re, Ithaque est ma jeunesse, Ithaque est mon vieil age. Ithaque est ma mort'* ha scritto Kounellis. E pensiamo così al viaggio di Ulisse. Al *VOΣTOC*, al 'Ritorno'. E credo che proprio come 'Ritorno' debba intendersi il viaggio di Kounellis. Ma non come ritorno alle origini oscure, organiche, istintuali della vita, non come viaggio verso l'abisso del profondo, dell'indistinto, al quale tendeva l'istinto romantico, ma come ritorno verso la luce della coscienza rintegrata, verso la perdita misurata, l'unità, la totalità dell'uomo.

E' questo il tema centrale di Kounellis, il movente del suo particolare sentimento del 'Ritorno'. E si andò progressivamente concretando, verso la fine degli anni Sessanta e negli anni Settanta in un linguaggio artistico sempre più individuato nell'ambito di quella situazione piena di tensioni che caratterizza la società politica e intellettuale italiana di quegli anni. Una situazione che si proietta su quelle esperienze artistiche di varia natura che nel 1967 si riuniscono sotto la bandiera dell'Arte Povera. Il procedimento linguistico cui tendeva l'Arte Povera consisteva 'nel togliere, nel sopprimere, nel ridurre al minimo, nell'impovertire i segni riducendoli ai loro archetipi' e la sua ideologia trovava consonanze in alcune utopie del tempo, come quella del ritorno allo stato naturale, l'utopia nostalgica di Pier Paolo Pasolini, che auspicava un sistema produttivo fondato sul rapporto diretto fra l'uomo e l'oggetto del suo lavoro, fra l'uomo e la natura; oppure quella che propugnava una nuova semiologia basata sul linguaggio del gesto, dell'azione. Si elaboravano insomma in quel gruppo di artisti soprattutto le ideologie che nel '68 faranno esplodere la rivoluzione culturale della contestazione studentesca la quale, con l'idea-slogan de 'l'immaginazione al potere', propugnava la necessità, per l'arte, di liberarsi dal sistema di produzione e dal potere del capitalismo.

L'immagine di Kounellis è molto spesso associata, come del resto è naturale, a quella dell'Arte Povera sia per l'impegno politico che per il costante uso di elementi naturali, o meglio per il suo operare all'interno della natura, dei suoi elementi, dei suoi più semplici prodotti. Ma come ogni vero artista Kounellis non può essere relegato entro i confini, se pur vaghi, di un movimento. Vedo il suo viaggio dirigersi rischiosamente, con una conquistata indipendenza, verso una direzione che appare oggi precisa. Vedo cioè chiarirsi progressivamente in lui l'idea di quale sia la natura del suo 'Ritorno', chiarirsi l'idea che la necessità di vivere la realtà storica contemporanea e di trovare il linguaggio per esprimerla non poteva fermarsi all'invenzione di una nuova iconografia ma doveva agire in profondità per trovare i suoi temi.

*

L'opera di Kounellis è stata, in questi ultimi anni, ampiamente illustrata in varie occasioni: con particolare completezza nel catalogo della grande mostra che gli ha dedicato il Museo d'Arte Contemporanea di Chicago che è accompagnato da un testo analitico e molto esauriente di Thomas Mc Evilly; molte cose poi Kounellis stesso ha scritto o ha dichiarato in una serie di interviste pubblicate ora in un volume intitolato *Odyssée Lagunaire*. Non mancano quindi documenti, testimonianze, analisi per avvicinarsi concretamente alle sue idee e alla sua arte. Ora se io leggo i suoi poetici e illuminanti frammenti di *Odyssée Lagunaire* o se colgo il senso delle sue dichiarazioni per conoscere il suo pensiero e poi se guardo la sequenza delle sue opere da '60 a oggi, vi vedo trascorrere il filo conduttore di una consapevolezza: quella della necessità di possedere una coscienza storica che in un artista diventa coscienza dell'arte come storia. E nella storia. E' il filo che segue costantemente il cammino della sua individuazione. E' chiaro che, come altri artisti della sua generazione, Kounellis è partito dal rifiuto della 'rappresentazione' per trovare una reale, concreta obiettività. Ma se questa esigenza molti artisti di quegli anni la ritennero patrimonio esclusivo delle avanguardie di questo secolo, se sentivano che una lacerazione definitiva li divideva dal passato (e nell'ambito di questa convinzione si elaborò, su mal interpretate premesse hegeliane, la teoria della 'morte dell'arte') credo che Kounellis, pur rinnovando nella maniera più radicale l'uso dei mezzi espressivi, abbia sempre sentito fin dalle prime 'istallazioni', che quell'esigenza, quella necessità di distruggere, era un elemento ricorrente nella storia perchè era indivisibile dalla natura stessa, rivoluzionaria, rinnovatrice, della creatività artistica più alta e consapevole. Se infatti si sostituisce a 'rappresentazione' (quello cioè che si voleva abolire) altre manifestazioni storiche della non-realtà, è indubbio che quella stessa esigenza si è ripetuta da Masaccio a Caravaggio, da David e da Gericault a Cézanne, dal Cubismo a Malevitch e a Pollock. Un grande fiume che giunge fino a noi: un fiume di certezze, ma conquistate attraverso incertezze, dubbi, lacerazioni. E distruzioni, naturalmente. Non era certo il solo a saperlo, ma quella consapevolezza gli servì di guida per recuperare un'in-

dipendenza culturale e stabilire un rapporto con la vita che trascorre nella storia delle forme, per investire di significati gli oggetti che adoperava e adoperava come elementi del suo linguaggio. 'Je savais, depuis l'époque des tas de charbon, que j'étais un homme condamné à mort, essayant de sauver sa peau' ha detto recentemente; e io credo che la ricerca di una forma che fosse 'investitrice di significati', che corrispondesse cioè a dei contenuti, che la ricerca di un equilibrio con il passato, vale a dire il sentimento di essere nella storia, gli indicasse la via della salvezza. Come esprimere un contenuto senza una forma? Esprimerlo soltanto tautologicamente: non era forse quella la 'condanna a morte'? E quella condanna a morte non era anche la morte dell'arte? Erano sentimenti poetici quelli che lo spingevano a scegliere alcuni oggetti, alcuni elementi: ricordi dell'infanzia al Pireo, odori del porto, spessore di cose che si accumulano sulle strade di una città che vive del commercio, fra le navi, sul mare. La necessità di dare una forma a quelle intuizioni poetiche segna il percorso di Kounellis. Il suo appassionato itinerario è sostenuto, del resto, in ogni momento, dalla consapevolezza del superiore potere della poesia, dell'idea cioè che un contenuto, quali siano i mezzi con cui è espresso, ha senso solo, in arte, se parte da un'intuizione poetica e si rivolge quindi alla nostra poetica ricettività. E' in questo senso che l'artista riveste il ruolo di specchio del mondo, di guida della coscienza. Un ruolo che non può modellarsi sulle contraddizioni di un mondo ove la 'misura' è rotta in frammenti dispersi, ma che porta l'artista a distruggere le icone di quella contraddittoria frammentazione per ricostruire. Un ruolo eroico, dunque; un ruolo antico. Così certamente lo intende Kounellis. E questa sua identificazione dell'artista con l'eroe apre nuovamente al mito la porta dell'arte contemporanea.

Verso la fine degli anni Sessanta quello stesso bisogno di riscontro con il mondo reale e di rapporto con la fisicità dello spazio che lo aveva spinto a dipingere lettere e numeri lo portava ora ad uscire dallo spazio limitante del quadro, inducendolo, in un primo tempo, ad includere oggetti reali (*gabbie con uccelli vivi, per esempio*) intorno ai suoi quadri o poi a lavorare esclusivamente con

oggetti; oggetti che per lui avevano un significato e che voleva investire del significato che gli attribuiva, ben conscio che quel significato dovesse essere simbolico, cioè allusivo a qualcosa di meno diretto ma di più profonda suggestione. Quegli oggetti dovevano essere espressivi, portatori di un messaggio. Erano le carboniere, i pali con la lana grezza, i contenitori con i cactus, i dodici cavalli vivi, per non ricordare che alcune delle sue opere più note di quei primi anni di Arte Povera. Usare come elemento espressivo un oggetto o un essere vivente non era, come tutti sanno, un'esperienza nuova. A parte i precedenti del Dada e del Surrealismo, in Italia prima ancora di Kounellis, Manzoni aveva aperto in senso ironico, quella strada: le prime esperienze Neo-Dada si verificano poco prima del 1960. Ma il disegno mentale di Kounellis era in quanto drammatico profondamente diverso, diversa la sua ricerca di significati. Diverse le implicazioni culturali che gli suggerirono di usare entità elementari, e anche mitiche, come l'oro, la lana, il fuoco, diverso il concetto di spazio. Uscire dai limiti della rappresentazione, occupare fisicamente uno spazio reale ed imprimere a quello spazio un ordine formale, una 'misura' che si richiamasse alla misura umana, significava e significava per Kounellis affermare la centralità dell'uomo. Nell'ambito della vitalità italiana degli anni Sessanta, nell'ambito di quelle provocazioni che, come un colpo di vento, dispersero le nebbie dell'angoscia ontologica dell'esistenzialismo, respinsero il messaggio dell'Informale con le sue componenti visceralmente organiche, sostanzialmente romantiche ed estetizzanti, liberarono l'Io dal Super-Io di quel tipo di 'Engagement' che si era abbondantemente nutrito di sensi di colpa dopo la caduta del fascismo; nell'ambito insomma del vario dispiegarsi della libera rinascita artistica italiana di quegli anni, che aveva come luminosi scendenti Burri e Fontana, la posizione di Kounellis si distingue per segni molto espliciti di indipendenza e di diversità. Segni che testimoniano della impronta marcatamente intellettuale e della coscienza sociale della sua personalità artistica. In rivolta contro ogni trascendenza concettuale, Kounellis ha saputo infondere un suo particolare contenuto, di natura 'umanistica', alla poetica dell'Arte Povera, che era nata

con lui, vale a dire a quella poetica per la quale l'idea si materializza come 'presentazione' di un dato: cioè, non 'rappresentato' ma presente.

*

Passarono gli anni Sessanta, con il loro tumulto d'idee, di intuizioni, di emozioni, con il loro empito di giovinezza, di coraggio, di provocante aggressività. Avevano visto concludersi imprevedibili avventure, concretarsi lucide speculazioni mentali, compiersi rischiose incursioni oltre il limite, e splendere più mobile e viva quella fiamma che, fin dalla fine del decennio precedente, aveva acceso l'immaginazione e illuminato la creatività di un gruppo di giovani artisti italiani. Passarono, e con loro passò anche quella impetuosa ondata di libertà, con la sua allegra anarchia, col suo violento rifiuto delle strutture in cui viveva il mondo dell'arte. Nel '62 era morto precocemente Piero Manzoni, nel '68 altrettanto precocemente Pino Pascali. E ancor più precocemente, quasi appena nati, si spensero i fuochi delle giovanili illusioni sessantottesche. L'immaginazione non andò al potere. Sembrava anzi che il mondo dei consumi imponesse ora ancor più pesantemente all'arte le sue leggi attraverso il mercato che diventava sempre più forte e dominava in maniera determinante. Ma il sentimento di rivolta, la vitalità e la fantasia della 'rivoluzione culturale' degli anni Sessanta si trasmise a molti dei protagonisti dell'Arte Povera e al loro impegno politico che si manifestava esclusivamente nel rinnovamento linguistico e nella vocazione poetica e letteraria che lo caratterizzava. Kounellis, la cui strada aveva cominciato molto presto a divergere decisamente, non-ostante qualche apparente affinità, dalle allegre evasioni nella tautologia del New Dada e dalla pura geniale iconologia di Pascali, negli anni Settanta lavora tenacemente, rischiosamente a conferire un valore di immagine, cioè valore espressivo, poetico e formale alla sua iconografia di Artista Povero. Da una parte, il richiamo diretto al primario, al naturale, alla materia, o meglio all'elemento (*terra, fuoco, carbone, piombo, oro*) e insieme alla vita (*presenze umane, animali vivi nelle 'istallazioni'*) dimostrano come fosse attratto verso il simbolico e il mitico. Dall'altra, il costante richiamo alla misura

dell'uomo (il letto, la porta, il tavolo, il vestito, l'attaccapanni) indicano come parallelamente fosse ossessionato dalla ricerca di una struttura, di una forma. E' in questo senso che la sua progressiva, difficile opera di 'costruzione' si rivela come il movente primo del suo continuo lavoro di rottura, cioè di 'distruzione'. All'ansia vorace di sottrarre le cose all'autorità della storia per spogliarle di ogni struttura, che era stato l'impegno originario della nuova avanguardia e soprattutto di Pascali (ma all'inizio anche il suo) Kounellis ad un certo punto sostituisce la consapevolezza di essere 'nella storia' e di ricercare nella storia insieme all'idea della misura umana e del suo rapporto unitario, totale con il mondo, anche l'impronta che tale misura ha lasciato nella storia della creatività artistica nei suoi momenti più alti.

L'impronta della storia; la storia intesa come realtà dominante. Anche il forte sentimento di 'primitivo', o di primario, che ci investe da tante opere di Kounellis si colloca in questa dimensione. Ed è ben diverso dal 'primitivo' di Pascali che nelle opere del suo ultimo anno sembra voler addestrarsi verso la perdita dell'identità, nel cuore di tenebra della foresta, nel regno oscuro del selvaggio. E' ben diverso, perchè nel percorso conseguente di questi trent'anni di lavoro di Kounellis mi sembra si proietti la linea elementare dello sviluppo della storia stessa della creatività artistica a cominciare dalle sue mitologiche origini. Se infatti la consapevolezza di vivere in una società lacerata dalle contraddizioni dove la frammentazione è il principio dominante, lo ha portato a crearsi un'iconografia adoperando direttamente gli oggetti che possono evocare la misura dell'uomo o a includere nelle sue 'istallazioni' i prodotti del più antico lavoro umano, servendosene come strumenti di linguaggio per raggiungere una realtà artistica, evocativa, poetica, mi sembra che questa operazione riproduca simbolicamente un modello mitico dell'origine dell'arte. Mi sovviene un passo dei *Principi della Scienza Nuova* di Giambattista Vico: 'Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensibili dare senso e passione, ed è proprietà dei fanciulli di prendere cose inanimate fra le mani e favellarvi come fossero persone vive... Questa dignità filologico-filosofica ne prova che gli uomini del mondo fanciullo furono sublimi poeti'.

Se quella era la partenza simbolica di Kounellis era anche l'origine di una sua linea di sviluppo verso la forma, cioè verso l'espressione artistica più alta e matura. Ho diviso simbolicamente i due tempi ma tutto, come sempre, accadde insieme. Il movente primo verso la forma fu certo una irrecusabile disperazione; la disperata necessità di conferire unicità a quegli oggetti multipli, il problema apparentemente irrisolvibile di rendere 'unica' la rete di un letto, la sagoma di una porta, una carboniera. Di investirle di significati, di sottrarle alla loro anonima realtà. E' vero, si potevano considerare semplicemente vocaboli (non sono forse 'multipli' le parole da cui nasce una poesia?) raccolti e composti dall'immaginazione; nel modo con cui li usava l'immaginazione, in quello consisteva la forma. Cioè l'unicità. E' vero, ma è come se nell'opera di Kounellis l'immaginazione imprimesse sempre più evidentemente la propria natura di immaginazione artistica, di immaginazione che si identifica con la forma stessa. Con sempre maggiore chiarezza, quasi che all'interno del nucleo vitale della sua primitiva ricerca, nel suo DNA vorrei dire, fosse chiaramente prefigurata una sua individuale vocazione formale. Fin dalle lettere e dai numeri neri. E' così che nel progredire del suo lavoro, nelle installazioni degli anni Settanta e ancor più evidentemente in quelle degli anni Ottanta si manifesta uno studiato ordine, l'ampio respiro di un grandioso senso spaziale, un comporre ritmico, una sorta di latente classicità. Penso alla grande opera del Museo di Capodimonte dove misura formale, suggestione poetica e novità del linguaggio si compongono in un drammatico colloquio con il tempo; penso ad alcune installazioni degli ultimi anni, a quelle mensole giustapposte dove, in misurate sequenze verticali o orizzontali, entro tondi di egual misura o in rettangoli, sono racchiuse, come in uno stampo, cera, catrame, gesso, lana, mentre morse di ferro comprimono pacchi ben ordinati di ruvida tela. Circoli, rettangoli, piramidi tronche, figure geometriche elementari; e il nero intenso del catrame, il giallo carico della cera, il bianco della lana, la ruvidezza dei semplici tessuti. Da quell'ordinato comporsi di forme diverse, di materiali diversi, di consistenze diverse, di colori diversi, da quella solenne misura spaziale, si spri-

giona un sentimento arcaico, pastorale, una semplicità antica e terrestre, una naturale nobiltà.

Penso non solo alle sue opere di questi ultimi anni ma a tutte quelle dove appare meno dichiaratamente l'origine concettuale e si rivelano subito come immagine, come dono inatteso e improvviso di una suggestione poetica. Opere che per vie misteriose, ineffabili, sfiorano temi eterni: il senso del dolore, il pensiero della morte, il ricordo dell'infanzia, l'essenzialità del mondo arcaico, la nostalgia di una perduta totalità, la fiamma divorante del tempo. Quale sia l'ordine con cui Kounellis li evoca, sia che egli parafrasi i modi dell'alchimia, della ritualità o del pensiero, è certo che egli fa sempre centro nel nostro senso estetico. E il risultato è quello di una profonda emozione, di una fuggevole, volatile poesia.

Molto si potrebbe scrivere oltre quello che si è scritto sui significati delle singole opere di Kounellis, su come in esse si rispecchi la sua ideologia: si possono tentare letture in chiave sociale, politica, filosofica. Tutto può essere vero perchè, come ho detto, Kounellis è un intellettuale, un esempio luminoso di consapevolezza. Ma ritrovare significati precisi, letterali nelle sue opere e giudicare queste sulla base tracciata da un'ideologia sarebbe certamente un diminuirle. Come tutte le vere opere d'arte rimandano a contenuti profondi, nascosti, ineffabili. Vivono nello spazio dei simboli e simbolo non è né allegoria né segno, ma immagine di un contenuto che trascende la coscienza e può esprimersi soltanto in forma di 'poesia'. In altre parole si può concludere con la definizione di Focillon: il contenuto di un'opera d'arte non è altro che la sua forma stessa.



Senza titolo, 1988