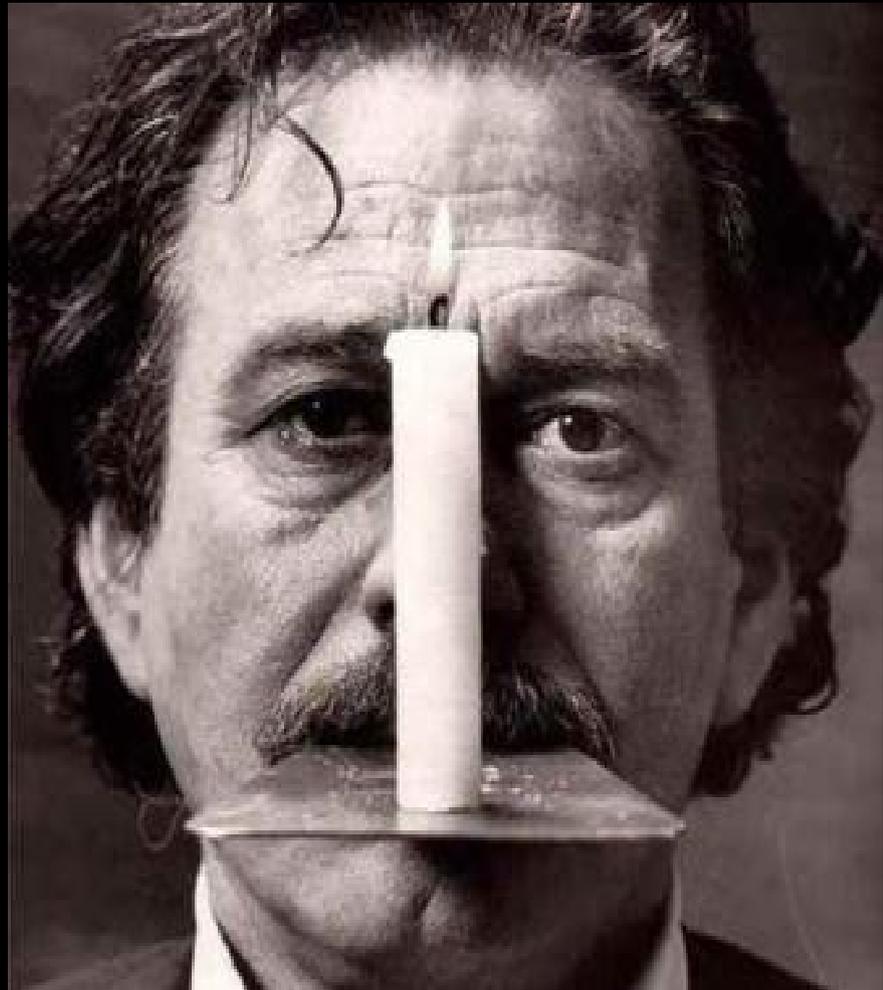


Jannis Kounellis

Nato nel 1936 al Pireo, Kounellis si allontana dal suo paese natale ad appena vent'anni per completare a Roma gli studi presso l'Accademia delle Belle Arti, sotto la guida di Toti Scialoja al quale deve l'influenza dell'espressionismo astratto, che insieme all'arte informale costituisce il binomio fondamentale dal quale prende le mosse il suo percorso creativo.



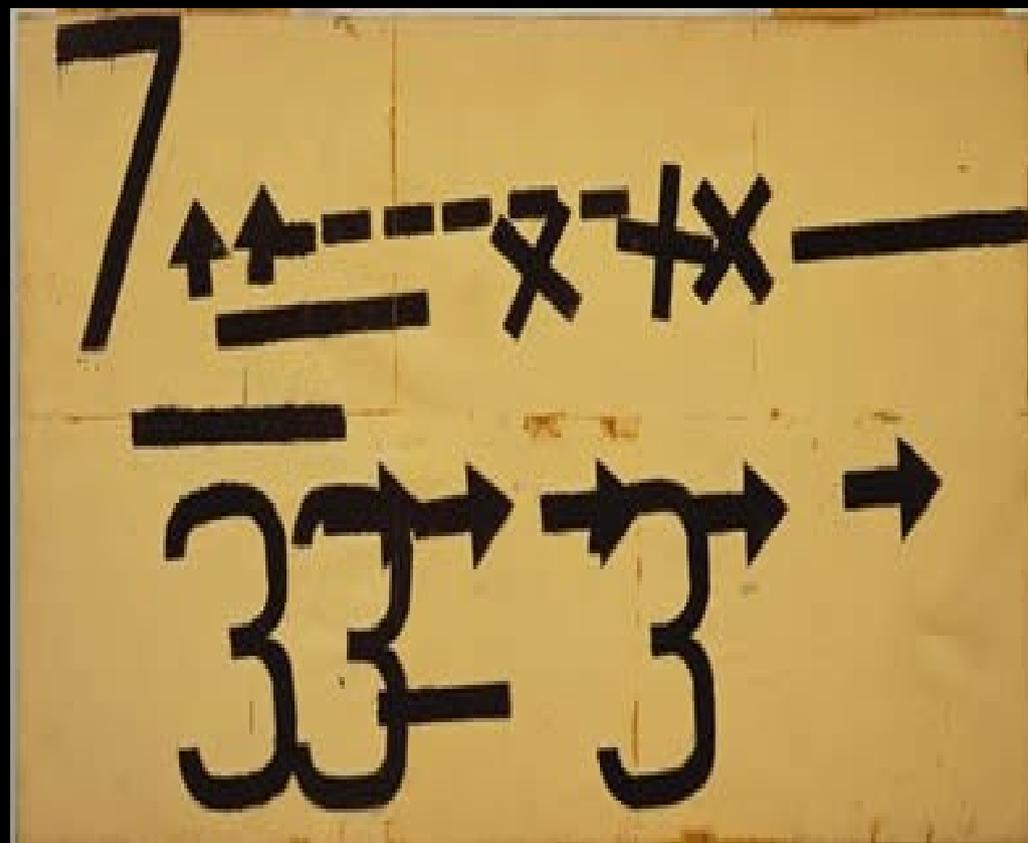
Espressionismo astratto fra Italia e America

Toti Scialoja, Composizione in nero giallo e bianco, 1957

Jackson Pollock, Numero 8, 1949

Il suo esordio pubblico risale al 1960, con la prima personale presso la galleria romana La Tartaruga. È il periodo in cui la cultura italiana, dopo gli anni del neorealismo e dell'impegno politico antifascista, tenta di recuperare il ritardo causato dal provincialismo culturale che l'aveva caratterizzata tra le due guerre mondiali, aprendo le sue frontiere e aggiornandosi sulle tendenze artistiche più avanzate. L'espressività informale che viene dagli Stati Uniti affascina i maggiori artisti del momento. Anche Kounellis coglie il valore evocativo di quell'automatismo gestuale, legato alla liberazione degli impulsi interiori, e avverte l'importanza dell'opera "aperta", non più legata al valore del prodotto finito, ma al flusso continuo dell'ispirazione; tuttavia, l'orizzonte ideale della *poiesis* e il privilegio accordato alla funzione collettiva dell'arte gli permettono di avvertire immediatamente i limiti intimistici e decadenti, insiti in quella prospettiva.

L'urgenza comunicativa prevale, infatti, fin dalle prime tele di Kounellis, caratterizzate da segni tipografici ingranditi (*Alfabeti*), dipinti a monocromo scuro e fluttuanti su superfici chiare.



Nelle tre mostre tenute a Roma durante il 1967, Kounellis svolge le premesse del proprio linguaggio creativo in sintonia con la comunità artistica dell'Arte Povera. In queste occasioni espositive l'uso di materiali e oggetti prelevati direttamente dal reale, denota immediatamente una disposizione autoriflessiva e meditata sull'arte: essa non rappresenta, ma è; l'artista, quindi, non imita ma crea. Inoltre, le sue installazioni invadono lo spazio della galleria, per cui lo spettatore non si trova più di fronte ma dentro l'opera, in modo da farlo sentire parte integrante. In particolare nella terza esposizione, tra otto vasche di metallo, riempite di terra e piante grasse, fanno la loro comparsa un acquario e un pappagallo: la natura viva viene contrapposta polemicamente alla natura morta tradizionale, evocata per metonimie e antropizzata dalle presenze "fredde" dei materiali di fattura industriale e dall'ordine geometrico della disposizione. Evidenti sono anche i riferimenti alla greicità delle sue origini e all'immaginario mitico.

Elemento mitico e simbolico per eccellenza è per esempio il fuoco che compare nella Margherita di Fuoco, come un eliotropo "rovesciato", generatore di energia, evanescente nella sua natura ossidrica, contrapposta alla "pesantezza" della bombola a cannella.



Nel 1969, sempre presso L'Attico di Roma, espone i Cavalli, agganciati alla corda come quadri sulla parete. L'installazione, indistinta ormai dalla performance, contempera l'estemporaneità e l'evanescenza dell'atto creativo con la presenza ingombrante, greve, imbarazzante degli animali. L'effetto straniante dei cavalli, decontestualizzati dal loro ambiente e posti in una galleria d'arte, rievoca i rapporti problematici tra natura e cultura, tra urbanizzazione e riconciliazione con un'originaria naturalità: i piani d'interpretazione sono molteplici e complessi, suggeriti più che enunciati, mentre l'intervento ideativo dell'artista appare ridotto al minimo, "povero", appunto, nonostante l'evidente impegno richiesto dall'allestimento.



Tra gli anni Sessanta e Settanta si accentua la vis polemica dell'artista. Ne è emblema la porta chiusa con pietre presentata a San Benedetto del Tronto nel 1969, in cui l'uso di materiali ormai consueti per l'artista, sorprende comunque per l'inedita collocazione, tale da impedire l'accesso all'ambiente che gli era stato riservato per accentuare il senso di rifiuto, la volontà di denuncia e d'insofferenza nei confronti di quelle forme di fruizione dell'arte e degli spazi espositivi, modellate sugli esempi del consumo immediato e superficiale, tipico della civiltà di massa. Riproposta a Roma nel 1971 e a Mönchengladbach nel 1978, la porta murata lascia fluttuare nel tempo le sue molteplici implicazioni, superando l'iniziale connotazione negativa nell'aspetto di un conglomerato cementizio - segno di quella cultura rurale e artigianale che si oppone alla "borghese" parete stuccata e tappezzata - oppure configurandosi come una "maschera", una "facciata" figurativa che, velando il mistero della creazione artistica, preserva la sfera privata dall'invadenza del mondo esterno. Ancora nel 1980 a Roma, Baden-Baden, Londra, Colonia, la porta è ripresentata con numerose varianti costituite da calchi di statue e di busti classici accumulati come memorie solidificate e stratificate di una eredità la cui profondità appare impenetrabile e invalicabile.



Gli anni '80 sono il momento della disincantata e amara constatazione del fallimento dell'utopia, nelle quali alla vitalità del fuoco subentra l'oscura presenza della fuliggine, mentre gli animali vivi cedono il passo a quelli imbalsamati. Il culmine di questo processo è forse il grandioso lavoro presentato all'Espai Poublenou di Barcellona nel 1989, caratterizzato da quarti di bue appena macellati fissati mediante ganci a lastre metalliche e illuminati da lanterne a olio. Negli anni più recenti l'arte di Kounellis si è fatta virtuosamente manieristica e ha ripreso temi e suggestioni che l'avevano caratterizzata in precedenza con uno spirito più meditativo, capace di interpretare con una rinnovata consapevolezza la primitiva propensione all'enfasi monumentale.

Infine nel 2002, dal 7 maggio al 14 luglio, presso la Galleria nazionale di arte moderna di Roma, Kounellis inscena il suo "Atto unico", invadendo i corridoi e le sale della celebre istituzione con un immenso labirinto di lamiere di ferro lungo il cui percorso posiziona le sue note "carboniere", le "cotoniere", i suoi sacchi di iuta, i mucchi di pietre: atto unico perché realmente irripetibile per la sua complessità, perché inevitabilmente connesso a quel luogo e al quel momento, come irripetibili e unici sono gli atti dell'arte che si sottrae alla riproducibilità della produzione industriale.



www.scultura-italiana.com

