

Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?

La particolare fisionomia dei lavori performativi dell'artista invita a considerare la possibilità che categorie tradizionali della storia dell'arte, come quadro e pittura, possano subire una metamorfosi e sopravvivere sotto rinnovate spoglie

Jannis Kounellis, come altri artisti della sua generazione, è approdato allo *happening* (termine preferito dall'autore, sebbene lo abbia impiegato raramente), in opposizione ai linguaggi correnti, stereotipati e strumentalizzati dal potere (quello globale dell'industria nelle società dei consumi e quello, in Italia, della società conservatrice e della democrazia bloccata). Come altri, ha sfidato la cultura accreditata con il *non sense* di matrice surrealista (*fil rouge* di tanta arte della *performance* che ha le sue radici nelle serate futuriste e dadaiste). Partecipe di un rinnovato umanesimo – ereditato dal Rinascimento e dall'Illuminismo, rilanciato dalla prassi marxista e dai quei filosofi che nella seconda metà del Novecento hanno investito sulla responsabilità dell'individuo – anche Kounellis ha inteso l'impiego di presenze vive nell'opera d'arte come un esercizio di libertà, un modo di ampliare il proprio campo d'azione e di nobilitare l'interlocutore investendolo d'inedite responsabilità. Ma una sostanziale diversità distingue il suo lavoro da quello di altri autori che si sono cimentati nell'arte della *performance* o dello *happening* ed è l'assetto frontale di molte delle sue opere. Queste contemplano sì la presenza di persone o animali, ma in molti e significativi casi persone e animali appaiono all'interno di un sistema visivo segnato dal dispositivo della cornice. Con l'osservatore/destinatario dell'opera sembra che essi instaurino una sorta di dialogo, un faccia

a faccia, ma non condividono il medesimo spazio. Non tutte le azioni di Kounellis hanno un simile impianto, ma molte di quelle realizzate negli anni Sessanta e Settanta si trovano di fatto al di là di una linea immaginaria che le separa dallo spazio dell'esperienza, collocate nella tradizionale posizione del quadro. Che cosa ha condotto Kounellis ad abbandonare la pittura per l'autenticità della carne e l'evidenza degli oggetti? E perché, mentre altri artisti della sua generazione – compresi alcuni dei suoi compagni dell'Arte Povera, teorizzata da Germano Celant anche sulla base di una identità di arte e comportamento – hanno scelto di muoversi liberamente nello spazio, Kounellis ha consegnato la palpitante verità (nel senso letterale, persone e animali con il cuore in funzione) della sua materia prima alla fissità del quadro?

«Natura problematica, solitaria, non facilmente portata alla conversazione e al commercio diretto delle idee»¹, il greco Jannis Kounellis dal Pireo era giunto a Roma nel 1956 e qui si era iscritto all'Accademia di Belle Arti. Risalgono al 1958 i suoi primi lavori noti, un paio di dipinti su tavola nei quali compaiono parole, quelle usate per le insegne di negozi: Tabacchi, Vini, Olio, Aceto. Sua intenzione «era vivere la via [...] tutta la via, negozio per negozio [...], il bar [...], l'hotel [...]»². Da Kounellis ho recentemente appreso con una certa sorpresa che anche a lui era toccato

in sorte, appena giunto a Roma, l'incontro con Renato Guttuso, introdotto, com'era accaduto ad altri, dalla lettera di un connazionale comunista. Non è lecito alcun paragone tra i due artisti, se non nel segno di due lontane ascendenze: Gustave Courbet e Antonio Gramsci. Il Courbet che aderiva alle «cose reali ed esistenti»³ e che alla metà degli anni Cinquanta i difensori dell'arte figurativa opponevano agli astrattisti, e il Gramsci che aveva auspicato l'avvento di un'arte realista nazional-popolare. Dall'iniziale e singolare forma di realismo, come anche dalla sensibilità Pop, che nei primi anni Sessanta si andava diffondendo (e che non dispiaceva a Guttuso), Kounellis prese le distanze con la serie di lavori successivi, quelli esposti nella sua prima mostra personale a La Tartaruga di Roma, aperta il 15 aprile 1960. Lettere, numeri, segni tipografici, stampati e non dipinti, dispiegati su tele bianche o su carte intellate e decodificabili nella direzione della scrittura da sinistra a destra ma solo singolarmente, perché nel loro insieme non suggeriscono alcuna parola, né calcolo, né altro tipo di disegno. Parlando di questi lavori, Kounellis ha più volte dichiarato il suo interesse per le poesie di Giuseppe Ungaretti e per l'Ermetismo. Mario Diacono, all'epoca segretario di Ungaretti, presentando la mostra in catalogo scrisse: «epos grafico d'una città catturata al banale quotidiano riscopertivi gli archetipi del mito». L'ermetismo, l'epos e il mito precoceamente ravvisati da Diacono nell'opera di Kounellis convivono con un dato concreto: le dimensioni dei dipinti sono quelle delle diverse pareti della casa-studio di Jannis Kounellis e della moglie Efi in piazza Firenze a Roma⁴. Nel parallelo tra la superficie bianca estesa per tutta la misura della parete e lo spazio nel quale di lì a poco si sarebbero articolati i suoi lavori non più intesi come quadri, Kounellis vede l'elemento di continuità: sono entrambi una risorsa di disponibilità⁵.

Nel 1958 si era tenuta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma la mostra di Jackson Pollock, dalla quale Kounellis – è lui stesso a dichiararlo – fu fortemente impressionato. Molti giudicarono l'opera dell'artista americano, prematuramente scomparso nel 1956, il canto del cigno della pittura: aveva archiviato l'idea di composizione, rinunciato alla debita distanza dall'opera agendo all'interno dell'opera stessa⁶, ma soprattutto i suoi dipinti sono *all-over*, senza limiti, uno spazio senza cornice. Allan Kaprow, chiedendosi come sarebbe stato possibile dopo Pollock continuare a dipingere⁷, approdò allo *happening*, nel quale si cimentarono altri artisti della sua generazione, Jim Dine, tra gli altri, e Claes Oldenburg. Nei loro lavori dal vivo pittura, scultura, persone,

oggetti, suoni, talvolta anche odori si assimilavano secondo un processo di osmosi e di dilatazione nello spazio, che può leggersi anche come un'amplificazione del *dripping* (senza dimenticare, s'intende, il debito verso l'idea di Robert Rauschenberg di voler integrare nelle sue tele qualsiasi oggetto legato alla vita e il pionieristico lavoro teatrale da lui condotto con Merce Cunningham).

Sull'altra sponda dell'Atlantico, Kounellis, di poco più giovane di Dine e di Oldenburg, sebbene avesse maturato l'uscita dal quadro grazie anche alla lezione di Pollock, concepisce nelle sue opere uno spazio (e una relativa condizione umana) diverso da quello che si percepisce al cospetto dei *dripping*, come anche da quello sperimentato negli *happening* americani (con i quali, però, molto probabilmente, poneva a confronto il suo lavoro). Kounellis si prefigge un limite, o meglio adotta una misura, nell'assumere la quale si attiene al dato contingente, a ciò che è in maniera incontrovertibile: le insegne della via come l'estensione delle pareti della sua casa. Nei lavori successivi, la 'misura' sarà lo spazio, fisico e antropologico, della galleria o del museo, oppure si rispecchierà nelle proporzioni umane degli elementi adottati, le cui dimensioni sono quelle di porte o letti. Più in generale, la 'misura' sarà riscontrabile nella visione dell'opera, frontale e circoscritta, che l'osservatore è in grado di abbracciare con lo sguardo.

Nella primavera del 1967 alla galleria L'Attico di piazza di Spagna, Kounellis sperimenta per la prima volta la presenza di esseri viventi nell'opera. Non si può, però, ignorare un precedente: la fotografia risalente all'epoca dei dipinti con le lettere, nella quale l'artista è di spalle, la figura scomparsa all'interno di un quadro che l'avvolge e gli fa da mantello, con una sorta di mitria sul capo e qualcosa, forse ritagliato nel cartone, a celare la mano con cui sta dipingendo. Il suo abito ha una qualche somiglianza, com'è noto, con quello indossato da Hugo Ball e documentato in una foto scattata il 23 giugno 1916 al Cabaret Voltaire, durante l'esecuzione del poema *Karawane*, un canto, senza accompagnamento musicale, di fonnemi privi di senso. Non sono in grado di stabilire quando per la prima volta Kounellis abbia reso nota l'immagine fotografica di cui non si conosce l'autore, ma questa può essere messa in relazione a un ricordo autobiografico (forse un caso di *autofiction*), pubblicato nel 1964: «Quando stavo in Grecia appena finito un quadro lo mettevo in musica e lo cantavo»⁸. La foggia dell'abito indossato da Kounellis nella foto ricorda anche una delle trasformazioni di Pino Pascali, l'amico prematuramente scomparso, con il quale Kounel-



1. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1967 (foto: Claudio Abate).

lis condivise «molti sogni sul lavoro e sul futuro di questo paese»⁹. Si tratta del mantello e della mitria con i quali Pascali il 22 luglio 1965, in uno dei sotterranei del castello di Torre Astura, officiò una sorta di rito funebre in onore di Corradino di Svevia. L'azione si svolse, com'è noto, nell'ambito di una mostra collettiva dedicata da Gian Tommaso Liverani al giovane eroe della dinastia degli Hohenstaufen, che proprio a Torre Astura nel 1268, tradito da Giovanni Frangipane, era stato catturato. Con questa iniziativa il proprietario de La Salita contribuiva ad alimentare una posizione dialettica nei riguardi della Pop Art (fenomeno globale all'indomani della Biennale di Venezia del 1964), maturata a Roma tra artisti e critici mobilitati intorno alla sua galleria e a La Tartaruga di Plinio De Martiis, che comportava l'assunzione di immagini e personaggi dedotti dalla storia in luogo di quelli prelevati dalla società dei consumi¹⁰.

Tornando alla mostra di Kounellis a L'Attico nella primavera del 1967, essa venne articolata in due tempi. Nel primo comparvero i quadri con le sagome delle rose ritagliate nella stoffa e fissate alle tele con ganci automatici: il più grande di essi presenta due file di gabbie ai lati, con dentro

uccellini vivi. Nel secondo tempo, lo stesso autore mostrò se stesso all'interno dell'opera. Le gabbie con gli uccelli vivi di fatto incorniciavano il quadro. Nell'opera in cui compariva l'artista, il rapporto era diversamente distribuito e a fare da cornice era la parte inanimata, una sorta di scatola all'interno della quale s'insediava la figura di Kounellis. La relazione tra la struttura e la figura umana, ancora più evidente in un'opera del 1967, fotografata da Claudio Abate nello studio di Kounellis, dove questi compare all'interno di una scatola-nicchia con le spalle agli osservatori e il volto riflesso in uno specchio (fig. 1), ha una qualche assonanza con una delle scene di *Mysteries and Smaller Pieces* del Living Theatre, l'opera che il gruppo 'esiliato' dagli Stati Uniti portò a Roma nel 1964, e precisamente con quella denominata *Tableaux vivants*: quattro attori all'interno di altrettanti scomparti sono immobili se investiti da flash e cambiano posizione quando immersi nel buio¹¹. Quello del Living fu uno spettacolo rivoluzionario per essere stato concepito come opera collettiva, ma anche per l'intreccio tra l'azione degli attori e la partecipazione del pubblico, la commistione di gesti quotidiani e coreografie, il messaggio pacifista e anticapitalista. L'eliminazione di una delle pareti della scatola scenica richiama anche il «teatro epico» teorizzato da Bertolt Brecht: la rottura della «quarta parete», atta a svelare la finzione per consegnare, attraverso un «effetto di straniamento», una nuova e partecipe coscienza agli spettatori. Ma un confronto calzante con l'opera di Kounellis lo offrono pure le facciate delle chiese barocche romane, quelle dove santi e sante (che paiono vivi) sono impaginati nelle nicchie e insieme all'architettura suggeriscono disegno e vita (ad esempio in Sant'Andrea della Valle).

In una nota intervista di Carla Lonzi, pubblicata nel numero datato 10 giugno 1966 di «Catalogo», la rivista di Plinio De Martiis, Kounellis descrive un'opera simile a quella che di lì a qualche mese avrebbe esposto da Fabio Sargentini: «Intorno al grande quadro con la rosa nera ci sono delle gabbie di uccelli», «Intorno dove?», chiede Carla Lonzi, «Intorno al quadro come cornice, no?», risponde Kounellis. L'intervista, che poi Carla Lonzi intesserà con quelle di altri artisti nel suo *Autoritratto*, è illuminante ed emozionante perché coglie la poetica dell'autore nel momento della sua prima elaborazione e traduzione in opera: «Io penso a una possibilità sempre meno legata nella struttura della pittura e sempre più libera, come uno che piano piano che passa il tempo sempre più diventa libero più libero più libero, che diventa un uccello, una cosa così che manca di senso, ma è sempre più fantastica, no? E

sempre meno costruttivista». Kounellis è alla ricerca della sua strada, convinto – come altri della sua generazione – che occorra «cercare di aprire una cosa da questi muri ossessivi della convenzione. Perché noi, col lavoro che facciamo, cerchiamo di aprire al linguaggio una via non convenzionale, perché il linguaggio è stereotipato e si stereotipa continuamente con l'uso, allora il nostro compito è questo: trovare dei mezzi per aprire più possibilità di comunicazione»¹².

Nella successiva mostra personale a L'Attico, che inaugura l'11 novembre 1967, Kounellis conferma l'attitudine a presentare ciò che è vivo nei termini di un'immagine. La materia viva, cioè, compare sempre in relazione a una struttura che la contiene, la inquadra, le fa da cornice. «Cornice» che, per Kounellis, «è anche un'icona medievale»¹³: il parallelepipedo dell'acquario, la cui sagoma geometrica svela o protegge il miracolo della vita, la lastra che ha le misure di un foglio grande da disegno, sul cui fondo si staglia il pappagallo vivo, le strutture di ferro che contengono terra e cactus.

In un'intervista del 1972 Kounellis introduce il concetto di dialettica tra struttura e sensibilità: «già i dadaisti affermavano un certo tipo di discorso in cui l'oggetto non è più considerato come finalità in sé. E questo è ciò che il pitale di Duchamp rappresenta. [...] La pittura è semplicemente una convenzione, ma è molto importante perché stabilisce una dialettica fra una struttura e una sensibilità. Senza struttura non ci può essere sensibilità. La pittura rappresenta un'estetica permanente e comunemente accettata. È una testimonianza storica, è un anello di congiunzione. [...]. Il lavoro con il pappagallo è una dimostrazione più diretta della sensibilità che intercorre fra la struttura e il resto [...]. La struttura rappresenta la mentalità comune, mentre la parte sensibile, il pappagallo, è una critica alla struttura»¹⁴. Nelle opere esposte a L'Attico nel novembre del 1967, la «struttura», l'elemento sordo, la «mentalità corrente», quella che l'artista identifica con la pittura, potrebbe essere ravvisata anche negli elementi in ferro che formalmente richiamano la scultura minimalista, mentre la «sensibilità» assegnata al pappagallo con le piume variopinte (fig. 2) ed estendibile alle piante dalle diverse tonalità di verde, si è tentati di interpretarla come una nuova incarnazione della pittura. In questo modo, il pappagallo, con il quale Kounellis ha voltato le spalle alla pittura, si configurerebbe esso stesso come pittura grazie ai colori dei quali la natura lo ha dotato e per i quali è stato inserito nell'opera (incorniciato dall'opaca lastra metallica). Nell'intervista Kounellis sembra prendere le distanze dall'idea di

avanguardia (quella che assegna all'opera un primato assoluto), a favore della consapevolezza che ogni lavoro prende corpo, acquista forma e senso, in quanto operazione dialettica, in rapporto quindi alla storia che lo ha preceduto e al contesto nel quale si manifesta. Una riflessione questa che investe in maniera permanente il suo lavoro e che l'autore condivide con altri suoi contemporanei, con Giulio Paolini soprattutto, ma anche con alcuni artisti della cerchia romana all'epoca suoi sodali, nel solco di un pensiero maturato in Europa da Giambattista Vico a Friedrich Nietzsche, da Michel Foucault a Roland Barthes. Un animale vivo si era da poco visto a Roma in un'altra mostra: nella prima personale di Richard Serra, che l'artista americano, com'è noto, inaugurò alla galleria La Salita il 24 maggio 1966 con il titolo «Animal Habitats Live and Stuffed...». Nel breve testo in catalogo, l'autore la presenta come una «metafora sessuale», «un lavoro psicologico e ossessivo». Vi comparivano un maiale vivo in gabbia, diversi pennuti imbalsamati, un bidet e altri sanitari, un forno, numerose gabbie, fascine e manufatti a for-

2. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1967 (foto: Claudio Abate).



ma di nido assemblati, come s'intuisce dalla scarsa documentazione fotografica, con una sensibilità per la saturazione dello spazio simile a quella che si è riscontrata negli *happening* americani di Dine o di Oldenburg.

In molti degli *happening* di Kounellis non c'è azione o questa è contenuta in gesti misurati (l'esecuzione di un brano musicale, i passi di danza classica di una ballerina, i movimenti limitati di un animale tenuto al laccio o in gabbia). Animali e persone sono assegnati a una determinata posizione, essenzialmente si mostrano. Nella maggior parte dei casi sono accostati a oggetti o a strutture, ma non sono 'cosificati', non sembrano avere alcuna affinità con i manichini della pittura metafisica. Al contrario, sono spudoratamente vivi. Anche quando sono inattivi, la loro presenza in carne e ossa risulta impudente, audace, temeraria.

Nel gennaio del 1969 Kounellis compirà l'atto estremo di esporre dodici cavalli vivi (fig. 3). Fabio Sargentini, che ha ospitato la mostra nella nuova galleria ricavata da un ex garage di via Cesare Beccaria, custodisce il ricordo di quell'esperienza, cui partecipò fattivamente, segnato da forti impressioni emotive e olfattive, confermate dalle testimonianze di cavalli che «nitrivano, orinavano e defecavano»¹⁵. Nella fotografia di

Claudio Abate i cavalli compaiono con le redini fissate al muro e sono equamente distribuiti lungo tutte le pareti dell'ambiente, in un assetto che permetterà a Kounellis, anni dopo, di descriverli come «pilastri» di un'architettura. Per tentare di inquadrare l'opera, è giusto tenere conto del ricordo del gallerista come anche della lettura suggerita dall'immagine fotografica nella quale gli animali potenziano la zona perimetrale dell'ambiente. L'enorme spazio della galleria è trasformato in quello di un tempio, invece che essere utilizzato come un campo vuoto, all'interno del quale muoversi liberamente. Come di lì a poco lo avrebbero inteso Eliseo Mattiacci e i fantastici *performer* americani che Sargentini ripetutamente invitò a Roma. Nell'intervista citata in merito alla dialettica tra struttura e sensibilità, Kounellis oppone i cavalli (sensibilità) alla realtà borghese della galleria (struttura). Dialettica che può applicarsi anche all'operazione compiuta poco dopo a Düsseldorf dove, in una sala della Kunsthalle, l'artista fece volare alcune colombe.

Dei dodici cavalli, Kounellis, dal 1969 ad oggi, ha pubblicato sempre una sola immagine fotografica e lo stesso accade per gli altri suoi lavori performativi. Nella maggior parte dei casi l'autore

3. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, L'Attico, Roma, 1969 (foto: Claudio Abate).



Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?



4. Jannis Kounellis, *Motivo africano*, L'Attico, Roma, 1970 (foto: Claudio Abate).

delle fotografie (tutte rigorosamente in bianco e nero) è Claudio Abate. Il sodalizio tra l'artista e il fotografo nacque allo scorcio degli anni Sessanta, ma la loro conoscenza è precedente e risale all'arrivo di Kounellis a Roma. Come nel caso di altri autori di *performance* e installazioni, anche molte opere di Kounellis sono affidate alla documentazione fotografica; nel suo caso però l'immagine autorizzata è una soltanto. Anche per questa ragione, ma non solo, le opere intrecciano con le immagini stampate una particolare relazione: l'assetto bidimensionale sembra, infatti, si addica loro. Così è nel caso della ieratica e spiazzante donna nuda, incinta e incappucciata, esposta a L'Attico alla fine del 1970 (fig. 4); delle nicchie di ferro con figure al loro interno presentate nella galleria di Ileana Sonnabend a New York nel 1972; dell'artista come si espose nel 1973 a Napoli, con la fiamma ossidrica in bocca addossato a una lastra di metallo; della visione che impressionò quanti, in una sera della primavera del 1973, visitarono La Salita e, avvolti dalla penombra, furono investiti dal suono di un flauto traverso e dall'immagine di Kounellis seduto dietro a un tavolo, il volto coperto da quello di una statua greca e davanti a sé altri frammenti di un calco di gesso, il dorso su cui svettava un corvo nero, bacino, piedi, mani, gambe e braccia (fig. 5).

5. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, La Salita, Roma, 1973 (foto: Claudio Abate).



Nell'archivio di Claudio Abate sono conservati alcuni scatti inediti, realizzati nel corso degli anni nello studio di Kounellis (o dello stesso Abate), con i quali l'artista sembra abbia voluto verificare di volta in volta la resa delle sue opere. Immagini che hanno la pregnanza di uno schizzo, di un disegno abbozzato per fissare un'idea. Come nel caso di alcuni scatti di piedi, di gambe e braccia di donne realizzati nel 1969, che pare di vedere materializzati nei successivi frammenti di gesso. All'obiettivo di Claudio Abate, inoltre, Kounellis ha affidato anche una serie di lavori nei quali compare egli stesso o altri, mai presentati in pubblico e noti solo attraverso le foto scattate in studio, secondo una prassi che, sullo scorso degli anni Sessanta, con la complicità dello stesso Abate, andava sperimentando anche Pino Pascali. Osservando le fotografie con i lavori di Kounellis ambientati nello spazio, si percepisce una distanza tra opera e osservatore. Una linea di demarcazione che di fatto si concretizza nella barriera di un tavolo, quello dietro il quale Kounellis con le labbra d'oro assiste all'esecuzione della *Carmen* di Bizet (Incontri Internazionali d'Arte, 1972, fig. 6) o quello citato della mostra a La Salita. Oppure è la posizione dominante di

un quadro, che assegna musicista e ballerina allo spazio altro della pittura, bidimensionale e impenetrabile (L'Attico, 1971).

Com'è noto, Kounellis ha sovente e sin dagli inizi collaborato con il teatro. Ma è significativa una sua dichiarazione del 1969 a proposito della sua prima collaborazione teatrale con Carlo Quartucci, «i miei materiali non si integrano, rivendicano uno spazio proprio»¹⁶. Lo stesso sembra sia accaduto ogni volta che l'artista, soprattutto degli anni Settanta, ha messo in opera esseri viventi e/o oggetti. Alle domande 'semiserie' della rivista «Flash Art»: «non hai mai avuto il desiderio di acquistare [...] un lago, un'isola, un mare, e coltivare il terreno, piantare gli alberi, far volare uccelli, mutare il corso di un fiume o il volto di una montagna?», Kounellis lapidario risponde: «ai miei oggetti [...] la gente vive intorno, alla montagna o al mare la gente vive dentro»¹⁷.

Kounellis rivendica alla sua opera uno spazio altro, autonomo, anche là dove questo si popola di esseri viventi. Uno spazio che, sia detto per inciso, può essere ricondotto a quello di un *tableau vivant* – una tradizione popolare e aristocratica allo stesso tempo, superbamente attualizzata da

6. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1972 (foto: Massimo Piersanti).



Pier Paolo Pasolini (*La Ricotta*, 1963), ma anche da alcune sporadiche sperimentazioni americane (Robert Morris, *Site*, 1964) e successivamente rielaborata in maniera del tutto originale da Luigi Ontani – solo nei termini di un generico riferimento alla pittura. Il lavoro di Kounellis, infatti, sebbene gravido di presenze evocatrici, è estraneo alla prassi della citazione, là dove, al contrario, il *tableau vivant*, per essere tale, deve svelare la sua fonte, il modello che lo ha ispirato.

«Io mi considero certamente un pittore»¹⁸ ha dichiarato Kounellis in un'intervista del 1979 e lo stesso ha ripetuto molte altre volte in seguito. Nel momento in cui Europa e America celebravano una nuova ondata di pittura intesa come ritorno dell'arte «alle ragioni costitutive del suo operare»¹⁹, Kounellis, come alcuni altri artisti della sua generazione, sentì la necessità di rivendicare a sé i valori della forma e della superficie: «la pittura è una mentalità che sopravvive dentro e fuori i dipinti»²⁰. «È la visione il mestiere del pittore, sono un pittore, sono un visionario ma non dipingo»²¹. «La forma come dignità e come punto di incontro [...]. La forma come potere e opposizione»²².

La persistenza di un assetto frontale nell'opera di Kounellis, riscontrato sin dall'inizio nelle sue installazioni (termine quest'ultimo, non a caso, estraneo all'autore), in altre parole il suo sintetizzare oggetti ed esseri viventi in un'immagine costituiscs una conferma dell'attenzione che questi ha da sempre riposto nei valori della superficie. La superficie della cultura mediterranea invocata da Friedrich Nietzsche contro Richard Wagner: «occorre arrestarci coraggiosamente alla superficie, all'increspatura, alla scorsa, occorre adorare l'apparenza, credere alle forme, alle parole, all'intero *Olimpo dell'apparenza!* Questi Greci erano superficiali – 'per profondità...'»²³. Una lancia spezzata contro l'idealismo, «siamo troppo ricchi d'esperienza, troppo seri, troppo allegri, troppo bruciati, troppo 'profondi' per questo...»²⁴, che in anni più vicini a Kounellis sarà raccolta da Maurice Merleau-Ponty, nella «nozione ultima» della carne «che non è unione o composto di due sostanze, ma pensabile per se stessa»²⁵. Nell'operazione della pittura il filosofo francese verifica il superamento dell'antica dicotomia: «Dobbiamo prendere alla lettera quello che ci insegna la visione: che per mezzo suo tocchiamo il sole e le stelle, che siamo contemporaneamente dappertutto, accanto alle cose lontane come a quelle vicine»²⁶.

Nella scultura italiana del dopoguerra, il discorso sulla frontalità, sull'importanza della superficie, quindi, della facciata, dove l'opera trova la sua sintesi e piena espressione, era stato affrontato

in termini teorici e con risvolti politici da Pietro Consagra. Sebbene Consagra nel 1964 fosse diventato il compagno di Carla Lonzi e qualche anno dopo si sarebbe trovato a convivere con Kounellis nelle pagine di *Autoritratto*, i due artisti non ebbero alcun rapporto, ma un *fil rouge* si può ugualmente tendere tra loro. Anche Consagra, appena giunto a Roma dalla Sicilia, si era recato da Renato Guttuso, condividendone la fede comunista. I due, tuttavia, si trovarono presto schierati sui fronti opposti della feroce e nota polemica tra arte figurativa e arte astratta. Eppure entrambi avevano la primaria necessità di nobilitare l'uomo. Consagra lo fece togliendo la scultura dal centro dello spazio, dove il potere la collocava per farsi rappresentare, addossandola al muro e conferendo ad essa una forma bidimensionale: «Non mi sentivo di addossarmi una responsabilità per ideologie che non mi appartenevano. Volevo cominciare con una dimensione pertinente al mio rapporto con il mondo, una vita con una giustizia orizzontale»²⁷. Tradotta in termini formali, quest'idea aveva generato i *Colloqui* (sculture frontali nate intorno al 1954, concepite come colloquio tra elementi affiancati e come, al tempo stesso, colloquio tra l'osservatore e l'opera che ha rinunciato all'arroganza della tridimensionalità).

Erede dei principi illuministi della Rivoluzione francese e radicata nella cultura libertaria e comunitaria degli anni Sessanta, la poetica del colloquio non è estranea a Kounellis che con il suo lavoro scelse di esprimere, sin dagli inizi, una condizione di 'disponibilità': dalla tabula rasa del fondo bianco nei primi dipinti alla capacità di creare una dialettica tra 'struttura' e 'sensibilità'. In un'intervista del 1968, premonitrice dei numerosi e incessanti viaggi a venire, ha dichiarato: «la mancanza di progetto è una enorme disponibilità. Tu vai a un altro posto e fai un lavoro. Arrivi a essere disponibile verso tutto quello che trovi»²⁸. Già non ragionava più nei termini del quadro che l'artista realizza nel suo atelier e poi impone, quasi un corpo estraneo, nel luogo espositivo, ma aveva in mente opere le cui presenze immanenti (persone e animali vivi, materiali in stato di trasformazione o combustione) fossero capaci di esprimere un maggior grado di comunicazione. In alcune delle sue prime interviste, lo si legge fantasticare su coloro che avrebbero dato da mangiare agli uccellini o innaffiato le piante e, nel catalogo pubblicato da L'Attico nel novembre del 1967, alcuni bambini cercano di far parlare il pappagallo. Ma nonostante l'attivazione di questo canale di comunicazione, le sue opere, come le sculture di Consagra, di fatto sono frontali, albergano in uno spazio invalicabile come quello di un quadro, precluso all'esper-

rienza dell'osservatore ad eccezione del guardare. Nei lavori di Kounellis opera e osservatore talvolta sono persino fatti della stessa sostanza, ma non c'è il rischio che si confondano.

Sullo scorso degli anni Sessanta il problema della scultura non era più la sua natura monumentale (quella combattuta nel dopoguerra da Consagra). Per quanti avevano assimilato il gesto rivoluzionario dei *Ready Made* di Marcel Duchamp, il problema poteva essere rappresentato da alcuni sviluppi di quella lezione, dalle forme industriali del Minimalismo che facevano a meno della storia; dall'arte «dematerializzata», secondo la felice definizione di Lucy Lippard, il cui mancato approdo oggettuale garantiva l'esercizio della libertà; dall'arte teorizzata da Germano Celant nei suoi primi testi dedicati all'Arte Povera, fluida, impegnata con la contingenza, l'evento, l'astorico, il presente. Michelangelo Pistoletto ne radicalizzò il portato, rinunciando (temporaneamente) a realizzare opere da esporre nelle gallerie e nei musei e sperimentando il teatro di strada.

Tentativo di rispondere alla domanda iniziale, quella sul perché Kounellis abbia consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro: per il desiderio di mantenere viva la dialettica, in opposizione alle scelte mentali o comportamentali che sospendevano l'arte nel limbo del non accaduto o la relegavano nell'astrazione del ragionamento. Scelta che comportò una sorta di rivitalizzazione della scultura, da Kounellis non teorizzata, neanche mai contemplata o nominata in questi termini, cionondimeno condivisa con altri artisti a lui prossimi per generazione, poetica e vicende critiche: Luciano Fabro e Giuseppe Penone. Come questi, ciascuno in maniera differente, Kounellis innestò nella nuova forma d'arte conquiste concettuali e performative, materiali e comportamenti di cui lui stesso era il pionieristico sperimentatore. Nel suo caso li fece convergere nel portato di una superficie, nell'assetto bidimensionale e frontale nel quale molta della sua opera, con o senza presenze vive, si è presentata nel corso di tutti gli anni Settanta. Solo optando per un rapporto frontale, nello sforzo di lottare per la parità e la giustizia tra uomini e donne, si poteva parlare al popolo. Solo arretrando dal centro si poteva riconsiderare l'unità della forma e l'ardire della verticalità. Solo la superficie offriva la garanzia di una sintesi, la possibilità di fondere in un insieme il molteplice, darsi un volto, una fisionomia, un'identità, di acquistare la parola, di opporsi, di sottoporsi al giudizio. Per questo azzardo, per mantenerne il mistero (che poi è quello antico dell'arte), Kounellis non dà spiegazioni, ammutolisce i titoli, rifugge persino la cronologia.



7. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, L'Attico, Roma, 1974 (foto: Claudio Abate).

Dare credito alla superficie non è stata un'operazione né scontata né facile per lui, che aveva fatto in tempo a conoscere le dittature e contro di esse aveva verificato l'antidoto di un'arte che privilegiava la dispersione, il frammento, lo stato di sospensione. «Ricerco in modo drammatico l'unità», ha scritto, «seppure difficile a cogliere, seppure utopica, seppure impossibile e perciò drammatica»²⁹. Kounellis, contrario «all'estetica della catastrofe» e «partigiano della felicità»³⁰, nelle sue superfici ha adottato il realismo letterale del quintale di carbone, dell'ammasso di cotone, delle piante, degli uccelli, del fuoco, della donna avvolta nella coperta, dell'autore in persona, ha innestato la storia con i trenini metafisici, i cavalli del Blaue Reiter e dei San Giorgio (fig. 7), le lampade di Guernica, il coro del Risorgimento

italiano o il canto mediterraneo della *Carmen*, la grande madre gravida... su un tavolo ha disperso i frammenti di una statua antica, ma poi ne ha preso uno tra le mani, quello del volto, e lo ha sollevato in posizione verticale, lo ha sovrapposto al suo e a noi quella visione fa toccare il sole e le stelle, insegnà che siamo contemporaneamen-

te dappertutto, accanto alle cose vicine come a quelle lontane.

Daniela Lancioni
Palazzo delle Esposizioni, Roma

NOTE

1. C. Vivaldi, *J. Kounellis. Aprile 1964*, catalogo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma, 15 aprile 1964), Roma, 1964, p.n.n.

2. In colloquio con l'autrice, Roma, 3 marzo 2011.

3. G. Courbet, lettera indirizzata a un gruppo di artisti, Parigi, 25 dicembre 1861, in M. De Micheli, E. Treccani, *Il Realismo. Lettere e scritti di Gustave Courbet*, Milano, 1954, p. 35.

4. In colloquio con l'autrice, Roma, 3 marzo 2011.

5. In colloquio con l'autrice, Roma, 3 marzo 2011.

6. Cfr. J. Pollock, *My Painting*, in «Possibilities: An Occasional Review», 1947-1948, inverno, trad. it. in *Jackson Pollock*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1958), Roma, 1958, p.n.n.

7. A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, in «Art News», 1958, 6, pp. 24-26, 55-57.

8. La nota compare nella didascalia di un'opera di Kounellis come una citazione da Rossana Guerrini, *Successo, aprile 1964*, in «Catalogo», 1964, 1, p.n.n.

9. J. Kounellis, *In molti anni di lavoro*, in *V Premio Nazionale Pino Pascali*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, 1979), ora in M. Codognato e M. D'Argenzio, *Eco nell'oscurità Jannis Kounellis, Scritti e interviste 1966-2002*, Londra, 2002, p. 29.

10. Cfr. D. Lancioni, *Pino Pascali a Torre Astura*, in «Quaderni di scultura contemporanea», 2011, 10, pp. 9-18.

11. Cfr. F. Quadri (a cura di), *Julian Beck e Judith Malina. Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, 1982.

12. *Un villaggio pieno di rose. Un'intervista di Carla Lonzi*, in «Catalogo», 1966, 3, p.n.n.

13. *Intervista di Robin White*, in «View», 1979, 1, ora in J. Kounellis, *Odissea lagunare*, Palermo, 1993, p. 53.

14. W. Sharp, *Structure and Sensibility: an Interview with Jannis Kounellis*, in «Avalanche», 1972, 5, estate, ora in M. Codognato e M. D'Argenzio, *Eco nell'oscurità Jannis Kounellis*, cit., pp. 140-145.

15. D. Micacchi, *Kounellis una lapide per Marat*, in «L'Unità», 3 marzo 1978.

16. *Non per il teatro ma con il teatro. Conversazione con Italo Moscati*, in «Sipario», 1972, 276, ora in J. Kounellis, *Odissea lagunare*, cit., p. 38.

17. S.a., 4 domande (semiserie) a Jannis Kounellis, in «Flash Art», 1967, 5, p.n.n.

18. *Intervista di Robin White*, cit., p. 59.

19. A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, in «Flash Art», 1979, 92-93, p. 17.

20. *Intervista di Robin White*, cit., p. 62.

21. *Né scultura, né pittura. Le «visioni liberate» di Kounellis. Intervista di Francesca Pasini*, in «il manifesto», 13 gennaio 1988, ora in J. Kounellis, *Odissea lagunare*, cit., p. 134.

22. J. Kounellis, *Omelia*, in «A.E.I.U.O.», 1985, 12-13, p. 59.

23. F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Milano, 2013, p. 237.

24. Ivi, p. 236.

25. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, 1999, p. 156.

26. M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto*, Milano, 1979, p. 235.

27. P. Consagra, *La città frontale*, Bari, 1969, p. 10.

28. *Ponente Volpi Kounellis Lombardo. Una conversazione allo studio di Lombardo*, in «Flash Art», 1968, 6, p.n.n.

29. *Un hombre antiguo, un artista moderno*, in «Vadar», 1982, 2, ora in M. Codognato e M. D'Argenzio, *Eco nell'oscurità Jannis Kounellis*, cit., p. 32.

30. *Ibidem*.

Appendice

Cronologia 1967-1975

La presente cronologia è stata redatta con l'idea di fornire informazioni e descrizioni più dettagliate

sulle opere intorno alle quali il testo è incentrato. Per necessità di sintesi, tenta di evidenziare l'elemento performativo quando compare per la prima volta e non riporta le sue successive metamorfosi.

Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?



8. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, Galerie Alexander Jolas, Parigi, 1969 (foto: Claudio Abate).

11 marzo e 13 aprile 1967, *Jannis Kounellis. Il giardino i giuochi*, L'Attico (piazza di Spagna, 20), Roma. La mostra personale si svolge in due tempi. Nel primo sono esposti i quadri realizzati con rose di stoffa applicate alla tela con ganci automatici. Nel più grande compaiono tre rose (una chiusa, una matura e una sfiorita) e lungo ciascuno dei due lati si trova una fila di dodici gabbiette con dentro uccelli vivi (cocorite e canarini). In merito al secondo tempo della mostra, per il quale viene stampato un nuovo biglietto di invito con il titolo *I giuochi di Jannis Kounellis*, i documenti d'epoca reperiti riportano la descrizione di un unico lavoro, illustrato anche nel catalogo: una grande scatola di due metri per due, la cui metà superiore è dipinta di verde, mentre quella inferiore e il pavimento sono rivestiti di piastrelle di specchio, dal soffitto pende una nuvola di vetro trasparente e sul pavimento corrono, su tre binari concentrici, trenini elettrici i cui rumori sono diffusi da piccoli microfoni; al centro dei binari, Kounellis, seduto su una sedia, ripete delle frasi paradossali.

8 giugno 1967, *Lo spazio degli elementi: Fuoco Immagine Acqua Terra*, L'Attico (piazza di Spagna, 20), Roma. Nella mostra collettiva Kounellis espone la sagoma di una margherita ritagliata in una lastra di ferro, dal cui pistillo esce una fiamma puntata verso l'osservatore. La fiamma è alimentata da una bombola di gas che è a vista, insieme al becco con il collettore e al tubo di gomma.

11 novembre 1967, *Jannis Kounellis*, L'Attico (piazza di Spagna, 20), Roma. Strutture di ferro poggianti al suolo e contenenti terra e cactus. Al muro è esposta l'opera costituita da una lastra di ferro sul cui sfondo si staglia un pappagallo vivo (è

Loreto, il pappagallo dell'artista) (fig. 2). La lastra è munita di un trespolo su cui poggia il pappagallo e di vaschette per il cibo; nella documentazione fotografica è visibile a terra una lettiera, predisposta per raccogliere gli escrementi dell'uccello. La mostra è completata, oltre che dall'opera conosciuta come *Cotoniera*, da un'altra identificata come *Acquario*, costituita da una struttura in ferro smaltato e da un acquario nella cui vasca appaiono piante e pesci. Tutte le strutture in ferro sono dipinte del colore grigio dei telefoni pubblici.

14 gennaio 1969, *Jannis Kounellis*, L'Attico (via Cesare Beccaria), Roma. Espone dodici cavalli vivi (fig. 3).

30 settembre-12 ottobre 1969, *Prospect 69*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, a cura di Konrad Fisher e Hans Strelow. Rassegna internazionale delle gallerie d'arte d'avanguardia, nell'ambito della quale Kounellis, presentato da L'Attico di Roma, fa volare colombe collocate su mensole bianche disposte in alto, lungo le pareti.

24 dicembre 1969-20 gennaio 1970, *Jannis Kounellis*, Modern Art Agency, Napoli. Espone opere con materiali combustibili, la cui durata è inferiore a quella della fiamma alimentata dalla bombola del gas (fig. 8): candela e tavolette di metaldeide. Una lastra di ferro (cm 100 x 70) su cui è scritto con il gesso «Libertà o morte W Marat W Robespierre»; sotto la scritta, poggiata su una mensola, arde una candela. Una lastra di ferro (cm 100 x 70) sulla quale sono fissate, una sopra l'altra e parallele, quattro mensole, su ciascuna delle quali ardono quattro tavolette di metaldeide. Struttura tubolare in ferro (cm 280 x 210, le

Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?

misure di un letto matrimoniale) con al centro, in posizione orizzontale, una traversa metallica a cui sono sospesi cinque elementi simili ai piatti di una bilancia su ciascuno dei quali poggia una tavoletta di metaldeide.

30 giugno-30 settembre 1970, *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano, mostra ideata da Achille Bonito Oliva (il quale però nel catalogo compare come autore di un lavoro, alla stregua degli artisti, e non come curatore). Nella mostra collettiva Kounellis espone una donna sdraiata su una base di ferro (fig. 9), quasi totalmente avvolta in una coperta di lana (simile a quelle usate nell'esercito o

nei collegi) ad eccezione di una piccola porzione di gamba e del piede destro, dal quale si sprigiona una fiamma (emessa da un becco con collettore con tubo di gomma e bombola del gas a vista).

30 novembre 1970-gennaio 1971, *Vitalità del negativo nell'arte italiana*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, mostra promossa dagli Incontri Internazionali d'Arte e curata da Achille Bonito Oliva. In una delle due sale a lui riservate, Kounellis colloca un pianoforte (fig. 10). A suonarlo è Frederic Rzewski, che esegue un frammento del *Coro degli schiavi ebrei* tratto dal *Nabucco* di Giuseppe Verdi, ripetendolo senza soluzione di continuità.

9. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1969
(foto: Claudio Abate).



10. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970-1971 (foto: Claudio Abate).



28-29 dicembre 1970, Maurizio Calvesi: *Contributo alla crisi*. Gino De Dominicis: *Pericoloso morire*. Jannis Kounellis: *Motivo africano*. Vettor Pisani: *Io non amo la natura*. Testo di M. Calvesi. Jannis Kounellis espone una donna nuda, incinta e incappucciata (ha il volto coperto da un drappo nero, una sorta di sipario). Il suo ventre è attraversato in diagonale da una striscia di miele, sulla quale sono fissati quattro mosconi (fig. 4).

26 maggio-27 giugno 1971, *Arte Povera: 13 Italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke*, Kunstverein, Monaco, 26 maggio-27 giugno 1971, a cura di Eva Madelung. Kounellis espone *Omaggio a Morris Louis*, 1971: l'autore, con la mano sinistra dipinta di blu, verde, giallo, viola e rosso, è seduto con accanto a sé un violino visibile all'interno della sua custodia aperta. Sopra al violino è poggiato un frammento di spartito semibruciato con la partitura della *Sinfonia n. 9* di Antonín Dvořák nota come *Sinfonia dal nuovo mondo* (un'opera realizzata da Dvořák nel 1893 durante il suo soggiorno negli Stati Uniti, nella quale l'autore ha accostato culture musicali americane ed europee, ispirandosi anche alle musiche degli indiani d'America: è una delle opere portate sulla Luna dalla missione dell'Apollo 11, nel 1969).

6 dicembre 1971, *Kounellis, Senza titolo, 1971*, Centro d'Informazione Alternativa Incontri Internazionali d'Arte, Roma, nell'ambito della rassegna *Informazioni sulla presenza italiana*, 25 novembre-18 dicembre 1971, a cura di Achille Bonito Oliva, durante la quale mostre di artisti diversi si succedono a cadenza giornaliera. Nelle diverse stanze della sede degli Incontri Internazionali d'Arte a Palazzo Taverna, Kounellis dissemina musicisti che eseguono al flauto un frammento di Mozart.

dicembre 1971 (controversa la data della mostra), L'Attico (via del Paradiso, 41), Roma. Tra le opere esposte: due reti metalliche per letti singoli, una è ricoperta da quaranta piccole piastrelle di metallo, su ciascuna delle quali è poggiata una tavoletta di metaldeide; l'altra è sormontata da una gabbia contenente topi bianchi; dipinto (rosa) con frammenti della *Tarantella* dal *Pulcinella* di Igor Stravinskij; accanto al quadro un musicista esegue il brano al violino, mentre una ballerina in abbigliamento classico lo danza (all'epoca di quest'opera Stravinskij era appena scomparso. Il compositore, assai noto negli ambienti dell'avanguardia romana, è stato il primo a teorizzare

la prassi di operare su materiali preesistenti, manipolandoli. Il *Pulcinella*, balletto composto tra il 1919 e il 1920 per la compagnia di Sergej Djagilev, con successive variazioni e trascrizioni, può considerarsi l'elaborazione di una tradizione, alta e popolare al tempo stesso, della cultura mediterranea).

7-21 ottobre 1972, *Jannis Kounellis*, Ileana Sonnabend Gallery, New York. Tra le altre opere espone due casse di ferro (cm 200x120) aperte sul davanti e abitabili. Una cassa ha una tenda sul fronte che cela parzialmente l'interno, dove sono specchi poggiati su mensole e dove, nella porzione di spazio visibile, sta l'autore con sovrapposto al suo volto quello di una statua antica (calco in gesso con un elemento che funge da impugnatura). All'interno dell'altra struttura vi sono quattro mensole su cui poggianno altrettanti spartiti incisi su ferro, con frammenti di una partitura di Mozart che un musicista (John Gibson) esegue al flauto.

11 dicembre 1972, *Kounellis*, nell'ambito della rassegna *Roma Mappa 72*, Centro di Informazione Alternativa Incontri Internazionali d'Arte, Palazzo Taverna, Roma 20 novembre-18 dicembre 1972, a cura di Achille Bonito Oliva, durante la quale mostre di artisti diversi si succedono con cadenza giornaliera. Kounellis è seduto dietro un tavolo di foggia antica, rivolto verso il pubblico, e ha le labbra ricoperte da un calco d'oro. Accanto a lui una cantante esegue un brano tratto dalla *Carmen* di Georges Bizet, un musicista l'accompagna al piano (fig. 6).

1973, mostra collettiva (data completa e titolo non rintracciati), Modern Art Agency, Napoli. Kounellis, addossato a una lastra di ferro, tiene con la bocca il dispositivo da cui fuoriesce una fiamma che tiene puntata verso l'osservatore.

16 marzo-7 aprile 1973, *Gianni Kounellis*, La Salita, Roma. Nella penombra dell'ambiente è illuminata solo l'opera, l'unica esposta nella mostra. Gli elementi che la compongono sono un tavolo di foggia antica (fratino), i frammenti in gesso di una copia tratta da una statua virile di epoca classica, un corvo (imperiale) impagliato, l'artista e un musicista. Sul tavolo sono allineati i frammenti: piedi, bacino, braccia, gambe, mani e a un'estremità del piano, sul mezzo busto privo di testa, poggia il corvo nero impagliato. Dietro al tavolo sta seduto l'artista che, rivolto verso il pubblico, sovrappone al suo volto quello della statua antica. Vicino al tavolo

Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?

un musicista suona al flauto un brano di Mozart (fig. 5).

novembre 1974, mostra personale (data completa e titolo non rintracciati), Galleria Christian Stein, Torino. La mostra è articolata in tre stanze: nella prima Kounellis ha dipinto le pareti in grigio scuro, ai lati dell'unica finestra, ha tracciato dei piccoli segni che formano una figura geometrica e dall'alto del soffitto ha fatto pendere una lampada a piatto (simile a quella che compare in *Guernica* il dipinto di Pablo Picasso). Nel secondo ambiente, dipinto di bianco e senza finestre, ha tracciato nella metà inferiore delle pareti una miriade di segni a matita, sul fondo vi è un tavolo con una lampada a petrolio (di nuovo *Guernica*) e di fianco una sedia su cui sta una ballerina in tutù. L'accesso a questa stanza è parzialmente ostruito da una base sulla quale poggia una statua di Buddha. Il terzo ambiente è completamente vuoto e luminoso con le pareti dipinte di un giallo solare.

28 marzo 1975, *Jannis Kounellis*, Galleria Area, Firenze. Una fotografia di Claudio Abate docu-

menta l'artista a terra vestito con un soprabito invernale. La gamba destra è alzata e al piede calzato è fissata una fiamma con la quale fornisce calore a una macchina del caffè. La gamba è sorretta da un'apposita struttura, una sorta di stampella, e la moka poggia su un tavolinetto con piano aggettante.

25 e 29 gennaio 1975, *Jannis Kounellis. Omaggio al paese delle favole*, lavoro presentato nell'ambito della rassegna «24 ore su 24», L'Attico, Roma (via del Paradiso, 41), 25-31 gennaio 1975, ideata da Fabio Sargentini e durante la quale nell'arco di sette giorni i lavori di artisti diversi sono stati presentati senza soluzione di continuità. Il programma è stampato sul manifesto/invito disegnato da Anna Paparatti. Kounellis presenta la sua opera all'alba, tra le 4 e le 6 del mattino. Un grande faro bianco è puntato sul Palazzo della Cancelleria e uno rosso su un gruppo di case in piazza Farnese, tra via dei Giubbonari e via del Paradiso. Un violinista suona sul tetto all'interno di un abbaino. Nove corvi sono chiusi in una stanza della galleria, che ha le finestre accecate da lastre di metallo.



Floriana Conte

*Monna Lisa col melograno:
la marchesa Casati per l'arte del suo tempo*

Le piste ancora da seguire per precisare la vocazione collezionistica della marchesa e la fortuna iconografica delle immagini che la ritraggono



Brigida Mascitti

*Nuovi contributi sullo scultore Arturo Dazzi.
La poetica intimista e animalista*

Lo studio di un tema caro allo scultore, ma sino ad ora poco analizzato dagli studiosi



Manuel Barrese

*Marcello Piacentini
promotore di artisti e collezionista*

Il ruolo del noto architetto nel dialogo tra pittura, scultura e architettura, durante il Ventennio fascista, e le scelte che portarono alla formazione della sua collezione d'arte