

Tracce mnestiche e itinerari mediterranei. La 'grecità' in Paolini e Kounellis: 1960-1980

Valentina Bartalesi

Il existe un territoire, assez grand,
couvert des montagnes, inconnu de
tous, qui n'est signalé sur aucune
carte

Gastone Novelli, *Voyage en grèce*¹

Insomma, il mito di una 'classicità' originaria e comune si traduce nella concezione della storia greca come storia universale, o meglio come un suo snodo essenziale, necessario a intendere il mondo moderno, a partire dalle sue conseguenze *per noi* (Settis 2004: 13).

Come le considerazioni formulate da Salvatore Settis rilevano, il «futuro del "classico"» ri-scoperto nella sua perenne (e presunta) attualità, si configura quale tropo ricorrente nella storiografia europea. Il rintracciare tali origini nell'alveo di una classicità ellenocentrica generalmente evocata, coincide infatti con un sentimento diffuso quanto chimerico, pericolosamente simile ad un luogo comune di pertinenza occidentale (*ivi*: 5). Il ricorso all'antico nelle esperienze artistiche contemporanee si esplica, quasi costantemente, nella riattualizzazione di un patrimonio iconografico, materiale e mitico avvertito come condiviso e che fonda la propria validità

¹ G. Novelli, *Voyage en grèce* (1966), Trente-trois morceaux, Lyon 2015. Desidero ringraziare sentitamente Giulio Paolini, Maddalena Disch e i Professori Francesco Tedeschi, Tommaso Casini e Andrea Pinotti per i preziosi consigli e le fondamentali occasioni di dialogo.



proprio su tale senso di appartenenza, per quanto esso possa essere labile o sopito. Il rischio di scivolare in citazionismi sterili o rivisitazioni ornamentali che 'maneggino' la classicità alla stregua di un involucro vuoto è reale: episodi del genere sono confluiti, per la maggiore, in quell'organismo amorfo detto Postmodernismo. Tuttavia, l'impiego di segni e simboli rimandanti alla Grecia, quando orchestrati in un sistema autoriale strutturato, può rivelarsi foriero di considerazioni ben più profonde.

Il presente contributo auspica un itinerario geostorico volto a ravvisare elementi di 'grecità' nell'opera di Giulio Paolini e Jannis Kounellis tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta. Ciò che si propone di dimostrare è come l'appropriazione, la presentazione e l'evocazione di soggetti ascrivibili ad una classicità intesa *latu sensu*, costituisca per Paolini e Kounellis una testimonianza di appartenenza alla storia e ad un'identità 'mediterranea' estranea a fascinazioni postmoderne. Inserendosi nel solco di una tradizione critica che ha già in precedenza impostato il confronto tra Paolini e Kounellis attorno alla classicità, il presente studio procederà per momenti di confronto e affondi monografici strettamente correlati al contesto storico.

Classico sì... ma non neoclassico

In *primis* occorre esplicitare i motivi di un connubio che potrebbe suscitare perplessità. Pur essendo accomunati da un percorso a tratti analogo, che vede la partecipazione all'avventura dell'Arte Povera dal '67, il successivo affrancamento da essa, unitamente al pericolo di una precoce storicizzazione (Corà 1980: 149), Paolini e Kounellis risultano figure sostanzialmente eterodosse. Si tratta di una divergenza evidentemente visiva e più sottilmente concettuale e d'intenti: come ebbe a dire Giuliano Briganti, se Paolini poteva installare una mostra servendosi unicamente della propria persona e di una valigia, Kounellis dal canto suo necessitava di almeno un autotreno e uno stuolo di collaboratori (Briganti 1991: 17). Tale dissomiglianza veniva schiettamente riconosciuta da Jannis Kounellis già nel settembre del 2006 quando questi ammetteva che, pur

intrattenendo un rapporto di sincera amicizia con Paolini, non si trovasse «nell’universo chiaro e netto delle opere di Giulio» (Lista 2011: 83). Il movente celato di una siffatta ‘soggezione’ veniva puntualmente chiarito poco oltre: «per l’esattezza [...] non posso condividere quell’idea neoclassica che è all’origine delle sue opere. *Classica* sì... eventualmente, ma non neoclassica» (*ibidem*). Un primo elemento di confronto parrebbe dunque risiedere in un differente modo di *guardare* al sostrato classico e alle sue successive derivazioni. Tuttavia, pur nella differenza dei linguaggi impiegati, l’atteggiamento con cui tali artisti si pongono dinnanzi all’antico può dirsi sostanzialmente affine. Riprendendo quanto segnalato da Claudio Zambianchi, l’umore che anima tale recupero in Paolini e Kounellis possiede infatti un carattere «melanconico» (Zambianchi 2016: 25) del tutto peculiare nel contesto italiano degli anni Sessanta e Settanta, costellato da richiami alla storia dell’arte. Ma è ancora Briganti a sviluppare il confronto agonistico tra i due. A fronte di «non dissimili esperienze» dettate da «non dissimili aspirazioni» (Briganti 1991: 12)², l’alterità della diade Paolini-Kounellis poteva essere letta dallo storico dell’arte nel segno di una «leggerezza» generalmente intesa (*ivi*: 16). Chiave di lettura sottile e non scevra da contraddizioni, la leggerezza invocata da Briganti fondava la sua ragion d’essere sulla dottrina degli elementi di Empedocle: «l’eleganza intellettuale» e la «trasparenza cristallina» (*ivi*: 24) di Paolini baluginano allora nell’elemento più lieve dell’etere, «l’aria», mentre la materia bruta ed emozionalmente mnemonica di Kounellis arde nello spasmo del «fuoco» (*ibidem*). La fittizia *querelle* inscenata da Briganti, se da un lato rileva le specificità di ogni autore, si risolve in una serie di potenti immagini di ascendenza classica. L’apparente trasparenza delle opere di Paolini, la loro presunta intelligibilità fomenta una tautologia illusoria, madre di «quell’inganno che Nietzsche considera un attributo dell’apollineo» (*ivi*: 24). I residui dispersi dal dionisiaco Kounellis propagano, nella densità della materia che li connota, un sovrapporsi di echi che dalla Grecia antica risuona nel suo riverbero moderno. Gli itinerari che delineano, le cartografie che potrebbero descrivere, non si rivolgono

² La citazione è tratta dal testo introduttivo dell’esposizione *Metafore: Gianni Kounellis e Giulio Paolini*, tenutasi nel 1991 alla Galleria dell’Oca di Roma, curata da Giuliano Briganti.

mai alla scoperta del nuovo. Il viaggio si compie in avanti e a ritroso insieme, inseguendo le tracce materiali di un mondo di gesti antichi (*ivi*: 28).

A conclusione di questo preliminare *excursus*, un articolo a firma di Giovan Battista Salerno, dall'eloquente titolo *Nero-Kounellis, Bianco Paolini* — ma il cui sottotitolo ammiccava a una possibile intercambiabilità — pubblicato su 'Flash Art' nella primavera del 1986. Il «nero Kounellis» (Salerno 1986: 32), attribuito qui metonimico per la poetica dell'artista, viene descritto da Salerno come un'entità irriducibile che, valicando i confini della storia, assorbe nella sua superficie gli stilemi del mondo borghese e delle rivoluzioni, senza tuttavia smarrire la qualità di «metallo miceneo e metallo da altoforno dentro cui cessano i miti, le spade, la fondazione della tragedia e l'oro di Atreo» (*ibidem*). Apparentemente remoto si esibisce il candore del «bianco-Paolini» (*ivi*: 33), il bianco della contraddizione trasparente e della tautologia disorientante, il bianco del foglio da disegno intonso, strumento originario e insuperato del fare artistico. Nitidezza che obnubila la vista, essa corrisponde altresì al «bianco degli occhi delle statue, degli occhi di Tiresia e degli occhi di Edipo ad un tempo» (*ibidem*).

Tracce mnestiche e frammenti classici

Classicità, melanconia e un senso profondo di appartenenza alla storia: Giulio Paolini e Jannis Kounellis condividono inoltre una fortuita affinità geografica. Entrambi gli artisti nascono, a pochi anni di distanza, in città portuali affacciate sul Mediterraneo: Paolini a Genova nel 1940 e Kounellis al Pireo di Atene, nel 1936. Si tratta di un'affinità destinata a non durare, considerando che Paolini si stabilirà dal 1952 nella neoclassica Torino, città dove tuttora risiede, mentre Kounellis nel 1956 lascerà la Grecia per stabilirsi a Roma. La separazione dal suolo natio per Kounellis non si limiterà peraltro ad un distacco meramente fisico, considerando che l'artista rifiuterà di esprimersi in greco e di avere rapporti con la madre per i quattro anni successivi (Celant 1983: 27). Germano Celant intravedeva in tale rinuncia i segni di un trauma psichico per il precoce allontanamento;

Thomas McEvelley riconduceva il diniego al fatto che Kounellis non sopportasse «l’idea di essere originario di una provincia arretrata dell’Impero ottomano» (McEvelley 2011: 254). La cesura non potrebbe essere più radicale e ancora nel marzo del 1979 Kounellis discorreva del nesso con le proprie origini nei termini di «vicolo cieco» (White 1979: 58-59). Il rapporto con l’antico si radica dunque lungo direttrici e biografie dissimili: il neoclassico Paolini, proiettato nel rigore adamantino del capoluogo sabauda, di contro all’ateniese Kounellis, «greco — almeno apparentemente — «controvoglia» (Janulardo 1989: 12).

In primissima battuta si potrebbe dire che la classicità sia concepita da Paolini e Kounellis alla stregua di una traccia mnestica in forma di copia o riproduzione. Tenendo presente tale carattere ‘seriale’, essa potrà presentarsi allo stadio di frammento — frammento variabilmente scultoreo, fotografico o letterario — o di immagine sistematicamente decontestualizzata. La copia frammentaria e l’immagine riprodotta, decuplicando la distanza interposta fra sé e il proprio originale, non mireranno alla ricostituzione nostalgica del passato, quanto al preservarne la manchevole incompiutezza. Sin dai primi anni Ottanta Jannis Kounellis potrà allora ricercare «nei frammenti (emotivi e formali) la storia dispersa» (Kounellis 1982: 92). Il debito mostrato da entrambi gli autori nei confronti del «grande apripista» Giorgio de Chirico, per usare un’efficace espressione di Barilli, che ripercorse attraverso la propria pittura le stanze di un Museo ideale, disseminando e accostando figure mitiche, busti e roccie di colonna, appare emblematico. «In questo senso — ricorda Paolini in una conversazione avuta nel giugno del 2018 — l’artista è davvero archeologo, prigioniero felice di una tradizione sempre rivissuta perché irrinunciabile»³. La tradizione, vissuta come un riverbero perenne da Paolini, implica che «l’arte è (sia) contenuta tutta nella sua storia» (Poli 1990: 32), così come in Kounellis «appare chiaro che i confini della modernità attingono inevitabilmente al passato, a quello che il passato ha di essenziale, e lo riportano con vitalità alla superficie» (Kounellis 1991: 142).

³ La conversazione tra chi scrive e Giulio Paolini è avvenuta in forma telematica il 30 giugno 2018.

È in questo frangente che deve essere situato il ricorso alla classicità, ammettendo come Paolini e Kounellis, piuttosto che rinvigorire la conoscenza del mondo antico sul fronte filologico, diano vita ad una disincantata 'anti-archeologia'. L'estraneità di tali artisti alle pratiche citazioniste manifestatesi dalla seconda metà degli anni Settanta — si pensi in Italia agli artisti della Transavanguardia di Bonito Oliva o agli Anacronisti di Calvesi — risiede nel rifiuto operato da Paolini e Kounellis, sin dalla decade precedente, tanto del *bricolage* iconografico quanto delle composizioni ruggenti dal gusto antichizzante. Impermeabili a quel «ritorno del rimosso» (Del Puppo 2012: 112) che di lì a poco avrebbe investito le ricerche pittoriche e i mercati occidentali, entrambi gli artisti rimangono fedeli a quell'essenzialità che ne connotava le poetiche sin dagli anni dell'Arte Povera. A detta di Paolini, il classico rappresenterebbe così una «dimensione» (Trione 2013: 136) che in sé si attesta e in sé contiene la propria memoria, assurgendo a «canone per eccellenza di compiutezza, armonia e bellezza ideali»⁴. In Kounellis l'elemento classico, insofferente a limitazioni spazio-temporali, perviene allo status di «dato dialettico» (Kounellis 1985: 106) e, per dirla con Ammann, «rivoluzionario» (Ammann 1983: 115).

**Cartografie trasparenti:
Simulacri e itinerari invisibili
Giulio Paolini**

La 'greicità' per Giulio Paolini potrebbe essere descritta nei termini di un'entità trasparente dal valore nominalistico. La sua qualità è principalmente linguistica e trascende i rapporti diretti con il soggetto Grecia. Alcune postille cartografiche possono a questo punto risultare utili. E' documentato con certezza un solo passaggio di Paolini sul suolo ellenico, per l'allestimento dell'opera *Rendez-vous*, in occasione della collettiva *Site de la création / Création d'un site*, curata da René Denizot e

⁴ Estratto di una conversazione con Maddalena Disch avvenuta presso la Fondazione Giulio e Anna Paolini nel di Torino il 14 giugno 2018.

tenutasi nel settembre del 1985 al Dracos Center Art di Atene⁵. Pare altamente probabile, seppur non verificabile, un secondo soggiorno ateniese dell’artista nella primavera del 1979, in relazione alla personale a lui dedicata alla galleria Jean Bernier di Atene (Bernier 1993: s.n.). Paolini non si è inoltre mai recato né in Sicilia né in visita ai siti archeologici d’Oriente.

In un carteggio con chi scrive risalente al giugno del 2018, Giulio Paolini descriveva la «“grecità” come lontananza, eppure sempre presente», instaurando un suggestivo dialogo con la nozione benjaminiana di «aura» (Benjamin 2012: 21). E come l’alone auratico che rifulgeva dai volti delle fotografie delle origini, la ‘grecità’ paoliniana è un’entità visibile eppure impalpabile. Essa condivide con l’immagine quel suo «vagare [...] attraverso tutto il percorso della storia dell’arte, questo suo emergere e affondare, riemergere e riaffondare, incrociare i nostri occhi ieri oggi e domani» in cui Paolini vedrà la «consacrazione di cosa senza corpo originario che noi chiamiamo apparizione» (Paolini 1996: voce ‘Citazione’). La locuzione di «cosa senza corpo» si rivela particolarmente efficace, dal momento che il passo proposto è tratto da una riflessione dell’artista sul tema della citazione. Paolini, ammetteva poche righe prima, ama confondere l’originale con ciò che potrebbe definirsi «cosa senza corpo» o corpo senza referente: la riproduzione. La citazione dell’antico, la sua rappresentazione simulacrale, lungi dal costituire «un omaggio» a tale sostrato, si costituisce sempre come un «atto di linguaggio» (*ibidem*). Ed è proprio nell’alveo di un linguaggio delle immagini e di una linguistica della visione che andrà a concretarsi anche il riferimento alla ‘grecità’. Per comprendere la portata di tali implicazioni occorre tornare agli anni Sessanta, momento in cui Paolini fa ricorso a tracce di ascendenza greca ed elabora una cogente dichiarazione programmatica.

La prima opera di Paolini in cui compare un riferimento visivo alla ‘grecità’ è *Presunto ritratto di Pirro*, del 1963. Si tratta di un ritaglio fotografico del busto di Pirro, re d’Epiro, firmato e datato dall’autore, e incollato sul verso di un telaio. Il *recto* della medesima tela, esposto verso

⁵ Ringrazio Maddalena Disch per avermi segnalato il recente ritrovamento di un ritratto che attesterebbe la presenza di Paolini ad Atene all’allestimento dell’opera.

l'esterno e dunque visibile, mostra un intonso foglio quadrettato. L'opera, parte di una serie di lavori impostati sul confronto tra *verso* e *recto*, presuppone l'annichilimento della fonte iconografica in favore di una griglia che, potenzialmente, potrebbe contenere ogni rappresentazione, sulla scia del celeberrimo *Disegno geometrico* (1960). La presentazione 'dissimulata' della riproduzione fotografica di un busto greco non parrebbe a quelle date casuale. Sono gli anni, i primi anni Sessanta, in cui il desiderio di un contatto con le radici culturali si manifesta in un susseguirsi di viaggi in Grecia: tra di essi, quelli di Arbasino e di Lalla Romano nell'estate del 1960, e di Heidegger e di Gastone Novelli nel 1962. La dichiarazione programmatica formulata da Giulio Paolini nel palinsesto de *Una lettera sul tempo*, composto per il pieghevole della propria personale alla galleria Notizie di Torino (Fergonzi 2016: 22) è in questo senso imprescindibile.

Nell'aprile del 1968, a poco più di cinque mesi dalla pubblicazione del manifesto dell'Arte Povera e nel vivo del dibattito maturato in area americana attorno allo statuto della 'scultura', Paolini invocava, citando le parole del grammatico Luigi Morandi (*ibidem*), «la trasparenza etimologica delle opere di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto, Jacques-Louis David» (Paolini 1968: 2). Gli strumenti per il raggiungimento di tale condizione avrebbero informato la pratica artistica di Paolini negli anni a venire: «la musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita» (*ibidem*). Seguendo la lettura che Fergonzi propone della celeberrima terzina che chiude lo scritto, «la trasparenza etimologica» a cui Paolini si appella rimanderebbe a quell'eloquenza, scarna ed inossidabile, privilegio delle immagini di rari maestri. Una trasparenza salvifica che le preserva dall'azione erosiva e banalizzante provocata «dall'uso, cioè dall'abitudine visiva» (*ivi*: 34) e che pertiene così visceralmente *quelle* immagini, da legittimarne la riproduzione, fino ad eludere il contatto con l'originale (*ibidem*). Così immaginata, ovvero inesorabilmente intrisa di storia e non isolata alla stregua di età aurea, la 'grecoità' in Paolini risulta fundamentalmente linguistica. I calchi fronteggiati dell'Hermes di Prassitele (*Mimesi*, 1975), i calchi divisi dell'Athena Lemnia (*Intervallo*, 1975), i frammenti contemplati dalle copie dell'Eros di Centocelle (*L'altra figura*, 1984), i collage su carta dal sapore

mitologico (*De bouche à oreille/Hearsay*, 1982) e le installazioni riecheggianti il mito (*Lo sguardo di Medusa*, 1981; *La casa di Lucrezio*, 1981; *La Caduta di Icaro*, 1982)⁶ sono simulacri nella misura in cui, oltre a rappresentare un originale inevitabilmente assente, esibiscono un’identità fondamentalmente fittizia. In un processo di equivalenze dedaliche, tali parvenze sono convocate dall’artista al fine di dispiegare le contraddizioni insite alla visione, servendosi di un vocabolario simbolico ben codificato. Si tratta di un vedere che sonda le regioni dell’invisibile con infaticabile acribia e che coinvolge in pari misura lo «spazio della rappresentazione» (Poli 1991: 43), la presenza in *absentia* dell’autore e lo spettatore. Apparentemente cristallina come le ordinate installazioni concepite dall’artista, tale visione ossessiona l’occhio, alimenta sino all’implosione la differenza infrasottile insita al doppio, sovverte i ruoli prestabiliti — primo fra tutti quello dell’autore, che Paolini definisce «un attore!»⁷ —, frantuma l’identità in mille cocci.

I centri antichi evocati dalle opere *Itaca* (1979), *Delos* (1979), *Cythère* (1982/1983), *Selinunte* (1977), *Hierapolis* (1982), *Ebla* (1976/1977) e Pergamo (*De bouche à oreille/Hearsay*, 1982)⁸ restituiscono un itinerario ideale tra l’entroterra e il Mediterraneo, dalle Isole Ionie sino alla Misia, senza che l’autore debba lasciare Torino. Il viaggio, compiuto rigorosamente da fermi, è puramente mentale: il rapporto con quei luoghi essenzialmente nominalistico. Si potrebbe dire che per l’artista tali siti (nel caso di Ebla addirittura extra classici) rappresentino interlocutori privilegiati per dispute antiche: quelle relative all’atto del vedere e all’impossibilità, da parte dell’uomo, di fermare le immagini, come testimoniato dalla deflagrazione di *Selinunte* (1977). Immaginate nel silenzio dello studio, tali opere nascono con l’ausilio degli strumenti tipici del fare artistico — *lapis*, inchiostro, tele e telaio — unitamente a calchi di sculture o elementi architettonici sovente in frantumi e a riproduzioni fotografiche. Propaggine imprescindibile di tale periplo è la ricerca compiuta, talvolta

⁶ Sono le opere catalogate in Disch 2008: nn. 283, 549, 530, 451, 470-477, 463, 452, 464.

⁷ Si tratta del titolo di un’opera realizzata da Paolini a Nantes nel 1987. Si veda B. Guelton, *Entretien avec Giulio Paolini*, “En quatrième vitesse”, 1, Saint-Etienne, 1994.

⁸ Sono le opere catalogate in Disch 2008: nn. 410, 483, 373, 478.

nel segno del caso, tra le pagine dei volumi Einaudi, dei 'Classici dell'arte' Rizzoli o dei 'Maestri del colore' Fabbri.

Daniel Soutif ha acutamente suggerito come Paolini, pur muovendosi nella storia, assuma una posizione eterodossa rispetto alla storia dell'arte, che lo conduce a «chiamarsene fuori e considerarla dall'esterno» (Soutif 2016: 101). Lontano dalla successione cronologica e lineare degli eventi storico-artistici, in Paolini il confronto con il passato si esplica, citando le sue parole, in «un'intersezione nell'eterno presente di tutto quanto ruota, come dice Calvino "nel desiderio e nella memoria"» (Paolini, giugno 2018). Cosa senza corpo, apparizione auratica, la 'grecità' trasparente di Paolini è granitica nel suo essere frammentaria. In virtù della sua natura simulacrale e subalterna rispetto alla storia dell'arte, essa viene chiamata ad interpretare le tensioni 'classiche' della grammatica paoliniana: il divenire imperscrutabile dell'immagine, la natura frammentaria dell'identico, la qualità fallace del punto di vista.

Cartografie invisibili
Frammenti dialettici e itinerari materiali
Jannis Kounellis

Interrogarsi sul significato della 'grecità' in un artista nato in Grecia è un'operazione più insidiosa di quanto a prima vista possa apparire. Una simile premessa sembrerebbe particolarmente valida per Jannis Kounellis, che con le proprie origini ha intrattenuto un rapporto complesso. «Sono greco di nascita, ma sono e mi sento un artista italiano» e ancora «io sono mediterraneo, in ogni caso» dirà Kounellis, intervistato da Giovanni Lista nel dicembre del 2006 (Lista 2011: 79). Di un orientamento mediterraneo non necessariamente ellenico, sappiamo peraltro da uno stralcio di una conversazione con Jean-Pierre Bordaz avvenuta nel 1985, in cui l'artista affermava: «sono nato al Sud ma sono diretto al Nord» (Bordaz 1985: 124). Tali embrionali osservazioni inducono a pensare che la 'grecità' di Kounellis, lungi dal poter essere assimilata ad un organismo monolitico, si componga di una molteplicità di stimoli e posseda una propria dimensione geostorica. Ciò che andrebbe sin da ora scoraggiato, come

sottolineato da Gloria Moure (1990: 11) e da Stephen Bann (2003: 63), è di connettere la presenza di elementi ellenocentrici nella produzione dell'artista alle sue origini anagrafiche. In un intenso scambio tra Kounellis e Giancarlo Politi risalente al 1985, l'artista stesso infatti scindeva quella che egli definiva la Grecia «culturale» dalla sua controparte «vissuta» e «moderna», riflesso a suo dire di «una cultura provinciale ed emarginata» (Politi 1985: 109). Perché, come avrà modo di affermare Kounellis, «l'appartenenza è un'opinione» (*ibidem*).

Per tali ragioni, si potrebbe descrivere la 'grecità' in Jannis Kounellis come un «dato dialettico» (*ibidem*) che trascende costrizioni nazionali, temporali e stilistiche. La vitalità dirompente di tale elemento si rivela nel suo costituire un patrimonio condiviso, fondamentale per la formazione di un'identità europea, a tal punto da portare l'artista a dichiarare: «la Grecia, non so... è tutto l'Occidente» (*ibidem*). Sarà allora indispensabile immaginare, come proposto da Germano Celant, che in essa debbano confluire suggestioni di ascendenza francese, tedesca, bizantina e mitteleuropea (Celant 1983: 27). Come intendere tuttavia la locuzione di «dato dialettico»? Già Marco Meneguzzo sottolineava come l'afflato delle opere di Kounellis sin dagli anni Settanta superasse i limiti della «microstoria», rivendicando piuttosto il carattere «epico», se non addirittura «eroico», della storia stessa (Bann 1990: 30-31). Si direbbe che l'ambizione sovranazionale che muove la ricerca dell'artista sia prossima a quella nozione di «storia profonda» formulata da Fernand Braudel, quale controparte della travolgente «storia evemenenziale» (Braudel 1997: 34). Storia «profonda» in quanto osservata nei suoi processi collettivi e attraverso il siderale trasformarsi delle sue «strutture» (*ivi*: 28), secondo una definizione che pare riecheggiare sia l'interazione tra «struttura e sensibilità» (Sharp 1972: 19), nesso fondante delle ricerche di Kounellis tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, sia le stratificazioni temporali evocate dai suoi lavori.

A partire dalle anzidette premesse, è nell'antichissimo immaginario del Mediterraneo che si appronta la prima e dominante occasione di dialogo tra Kounellis e la 'grecità'. Un immaginario in cui gli itinerari nautici del *Mare nostrum* si popolano dei segni di una cultura materiale senza tempo, fatta di materie prime, lana, cotone, caffè e imbarcazioni. Già

nel 1969, in opere quali la celeberrima *Senza Titolo* (1969), composta da sette sacchi di iuta depositi al suolo e contenenti altrettanti legumi e aromi, Kounellis condensava l'essenza del periplo nella semplicità materica di un'icona delle rotte marittime. La densità emozionale che i materiali scelti dall'artista propagano risulta profondamente intrisa di storia: «le mie lane che riflettono quell'Arcadia perduta dalla vista e tagliata dal giorno», scriverà l'artista nel 1988 (Kounellis 1985: 125); si pensi in questo senso alle lane di *Senza Titolo* 1968. Mentre Nicholas Cullinan pone l'accento sul fatto che i materiali prediletti da Kounellis siano saturi «di memorie e allusioni alle tradizioni mediterranee», basando la propria lettura su un'attenta ripresa dell'approccio geostorico di Braudel (Cullinan 2011: 69), Stephen Bann, che pure fa riferimento allo storico francese, rivolge la propria attenzione all'oggetto imbarcazione (Bann 2003: 65). Iscrivendo la poetica di Kounellis nella «cultura Pan-mediterranea» descritta da Braudel alla metà del secolo scorso, Bann individua nelle imbarcazioni e nei cargo un soggetto ricorrente nella poetica dell'artista, sin dallo scatto in cui Kounellis sostava sulla tolda di un peschereccio, presentato nel 1969 alla Modern Agency di Lucio Amelio, a Napoli (*ibidem*). In tale contesto si inserirebbe l'attenzione rivolta da Kounellis agli «spazi-deposito» (Scheps 2010: 9), quei magazzini ed empori qualificati dal transito perenne delle merci.

Se residui dell'oralità che caratterizza la cultura greca (McLuhan 1994: 78) si manifestano in Kounellis sin dalla sua prima personale romana, tenutasi a La Tartaruga nel giugno 1961⁹, quando l'artista 'indossò' uno dei propri affreschi di lettere e numeri neri decantandoli dal vivo (Corà 1979: 127), i riferimenti al lessico greco risalgono ad un momento cronologicamente successivo. In un primissimo momento ciò avverrà nella forma dell'autorappresentazione performativa: si citeranno a questo proposito due episodi particolarmente eloquenti. Nell'ottobre del 1972, alla galleria Sonnabend di New York, Kounellis vestiva un maschera di Apollo all'interno di una cabina fotografica/*naos*: il flautista John Gibson, in una simile struttura, suonava un pezzo di Mozart (Celant, 1983: 101).

⁹ Si veda M. Diacono, *L'alfabeto di Kounellis*, "Quaderni della Tartaruga", 3, 1961, p.n.n.

Celant identificava il frammento scultoreo con una copia dell’Apollo del Belvedere (ibidem); qui si propone il riferimento all’Apollo di Kassel. Lo stesso anno, presso il neonato centro art/tapes/22 di Maria Gloria Biccocchi a Firenze, Kounellis realizzava l’«anti-videotape» *Senza titolo* (1973) — l’unico peraltro della sua produzione — in cui l’artista, immobile, reggeva con una mano la medesima maschera di Apollo e con l’altro una lampada a petrolio (Cigala, Valentini 2019: 2).

Difficile e forse neppure determinante avvicinare il significato del frammento classico in Kounellis. Per McEvelley esso costituisce «l’iconografia principale utilizzata da Kounellis per rappresentare la sua situazione di greco lontano dalla Grecia» (McEvelley 2011: 260). Pur condividendo in linea generale l’assunto, una tale preminenza risulterebbe parziale se non addirittura fuorviante, considerando la natura polisemica dell’elemento greco in Kounellis. In altri termini, parrebbero le procedure effettuate sui calchi — azioni volte ad acuirne la frammentarietà, l’asimmetria, la componente oscura e lo choc temporale — a connotarne il valore e non viceversa. Ciò può valere anche per la fiamma ossidrica che sibila dall’orecchio dell’Eroina romana (Unterdörfer 1998: 133; Bann 2003: 204 nota 36) di *Senza titolo* (1975), per la fuliggine che macchia il volto femminile bendato¹⁰ di *Senza titolo* (1978) e per il rudimentale *assemblage* del volto dell’Apollo del Belvedere e della mano dell’Hermes Farnese (Bann 2003: 35) di *Senza titolo* (1978). Quando nei primi anni Ottanta, la poetica di Kounellis raggiungerà una dimensione propriamente ‘architettónica’, l’elemento greco, iconografia in dialogo con molteplici iconografie, assumerà una valenza precariamente strutturale. Si pensi in questo senso ai frammenti di calchi classici bruniti e posti su mensole di *Senza titolo* (1980) (Celant 1983: 187), oppure ai vani rettangolari colmati di calchi antichi e moderni, interi o frammentari, di *Senza titolo* (1980), esposto per la prima volta alla galleria Pieroni di Roma nell’inverno di quell’anno (*ivi*: 187).

Nelle profondità di un tempo dinamico, può accadere che Kounellis si imbatta, nel cuore di un’immaginaria notte berlinese del 1976, nella Nike bendata (Kounellis 1976: 45-46). Il recupero dell’antico è una questione «di

¹⁰ Si potrebbe identificare la riproduzione con la Testa Kaufmann del Louvre.

“accumulo” e di “stratificazione”» (Kounellis 1993: 64), distante dall'autoreferenzialità esibita dall'arte americana, e più prossima alla sintassi complessa dell'obelisco di Bernini in Santa Maria sopra Minerva. O almeno, così direbbe Kounellis (*ivi*: p. 79).

Anacronismi e postmodernismi

In conclusione, alcune brevi considerazioni sul rapporto di Paolini e Kounellis con il postmoderno. Riportare il manifestarsi di una sintomatologia classica all'arte italiana dei primi anni Sessanta, e dunque ad un momento precedente l'avvento del Postmodernismo, permette di considerare il 'presunto' ritorno al museo e alla tradizione in tutta la sua complessità. Come asserito da Elio Franzini le premesse del postmoderno risiedono nella «rottura di un senso di continuità della storia [...] con una progressiva, non meglio definita, “crisi della ragione”» (Franzini 2018: 121). Una corrispondente rinuncia alla storia parrebbe inconcepibile per gli autori in esame e richiederebbe, per l'analisi dei fatti d'arte, una trattazione geostorica differenziale. Già nel 1968 Marisa Volpi Orlandini sosteneva che artisti quali Kounellis, Paolini e Fabro — ma si potrebbero annoverare anche Pascali, Pisani e Parmiggiani — «si muovono liberamente oltre la pelle di secoli di logica occidentale» in modo sostanzialmente non prescrittivo (Volpi Orlandini 1968: s.n.). Gli stessi materiali anti-tecnologici riabilitati dall'Arte Povera invitano ad ipotizzare percorsi identitari e finanche mediterranei «nel segno della continuità della storia dell'arte» (Lista 2011: 160), in una lettura parimenti accettata in ambito anglo-americano¹¹. Se il pericolo di una rimozione della storia parrebbe inconsistente, diverso è ammettere l'emergere, anche in ambito italiano, di prassi stilistiche divenute canoniche nel postmodernismo. Alle pratiche ereditate sin dal decennio precedente quali la frammentazione, la ripetizione modulare e la serializzazione, si affiancheranno allora quelle azioni generalmente ricondotte all'alveo del «postmodernismo neoconservatore» (Foster 2013: 640) quali la citazione pittorica, la

¹¹ Si vedano a riguardo Cullinan 2011: 63; Foster 2013: 555.

simulazione e l’appropriazionismo (Del Puppo 2013: 110). Giulio Paolini sosterrà la propria distanza tanto dall’Anacronismo quanto dall’esserne stato un precursore (Paulino-Neto 1985: 39), pur ammettendo nella sua pratica espedienti quali la serializzazione, la frammentazione e la riproduzione simulacrale. Jannis Kounellis sarà dichiaratamente ostile alla deriva «fantasiosa» della nascente ondata di pittori italiani e americani (i cosiddetti *Boonies*), sostenendo come «non esiste (esista) una pittura senza problematiche» (Corà 1980: 155).

Sin dal 1974, ben prima che Benjamin Buchloh sollevasse le sue incendiarie invettive contro il ritorno della figurazione nelle pratiche pittoriche europee (Buchloh 1981), in Italia comparivano segnali in tal direzione. Per parafrasare un’espressione formulata da Renato Barilli nell’introdurre la profetica esposizione *La ripetizione differente*, tenutasi nell’ottobre del 1974 alla Galleria Marconi di Milano, ciò accadeva in un momento in cui le «riserve del nuovo» andavano progressivamente esaurendosi (Bonami 2012: 211). E ancor prima, nel dicembre 1971, Tullio Catalano poteva interrogare artisti tra i quali Paolini, Kounellis, Twombly, Beuys e Prini sulla nozione di citazione dall’antico in una collettiva intitolata *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e sovrapposizione*, presso la Galleria d’Arte Permanente di Roma (Catalano 1971). Se, come correttamente nota Roberto Pasini, il debito morale e creativo delle nuove generazioni risentiva delle sperimentazioni avviate almeno da due decenni (Pasini 1985: 68), è nel senso di tali esperienze che si situa uno iato incolmabile. Sarebbe pertanto inesatto definire Paolini e Kounellis ‘postmoderni’ (Soutif 2016: 101; Bann 2003: 98) in virtù della loro adesione non nostalgica, non romantica e rigorosa ad una storia dialetticamente anacronistica¹². Come ha ben illustrato Didi-Huberman, l’adozione di un punto di vista anacronistico non equivale al «rifiutare la storia», quanto al riconoscere in essa il coesistere di temporalità eterogenee (Didi-Huberman 2018: 10), in una direzione aperta da Warburg con la nozione di *Nachleben der Antike* e proseguita nelle «immagini dialettiche» di Walter Benjamin (*ivi*: 15). Si tratta di un meccanismo estraneo alla mera citazione e

¹² Per una lettura in termini anacronistici del recupero del passato in Paolini si veda Zambianchi 2016: 29.

noncurante della destrezza tecnica. L'orizzonte ultimo delle 'cartografie' di Paolini e Kounellis è il corpo vivo e fremente della memoria.

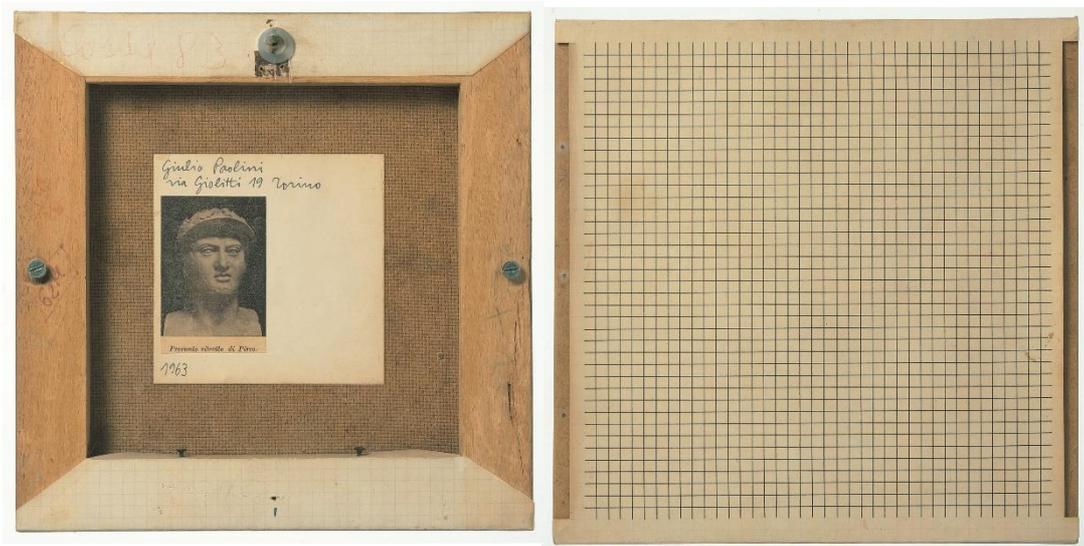


Fig. 1 - Giulio Paolini, *Presunto ritratto di Pirro*, 1963 (© Giulio Paolini)



Fig. 2 - Giulio Paolini, *Mimesi*, 1975 (© Giulio Paolini)



Fig. 3 - Giulio Paolini, *L'altra figura*, 1984 (© Giulio Paolini)



Fig. 4 - Giulio Paolini, *Lo sguardo della Medusa*, 1981 (© Giulio Paolini)

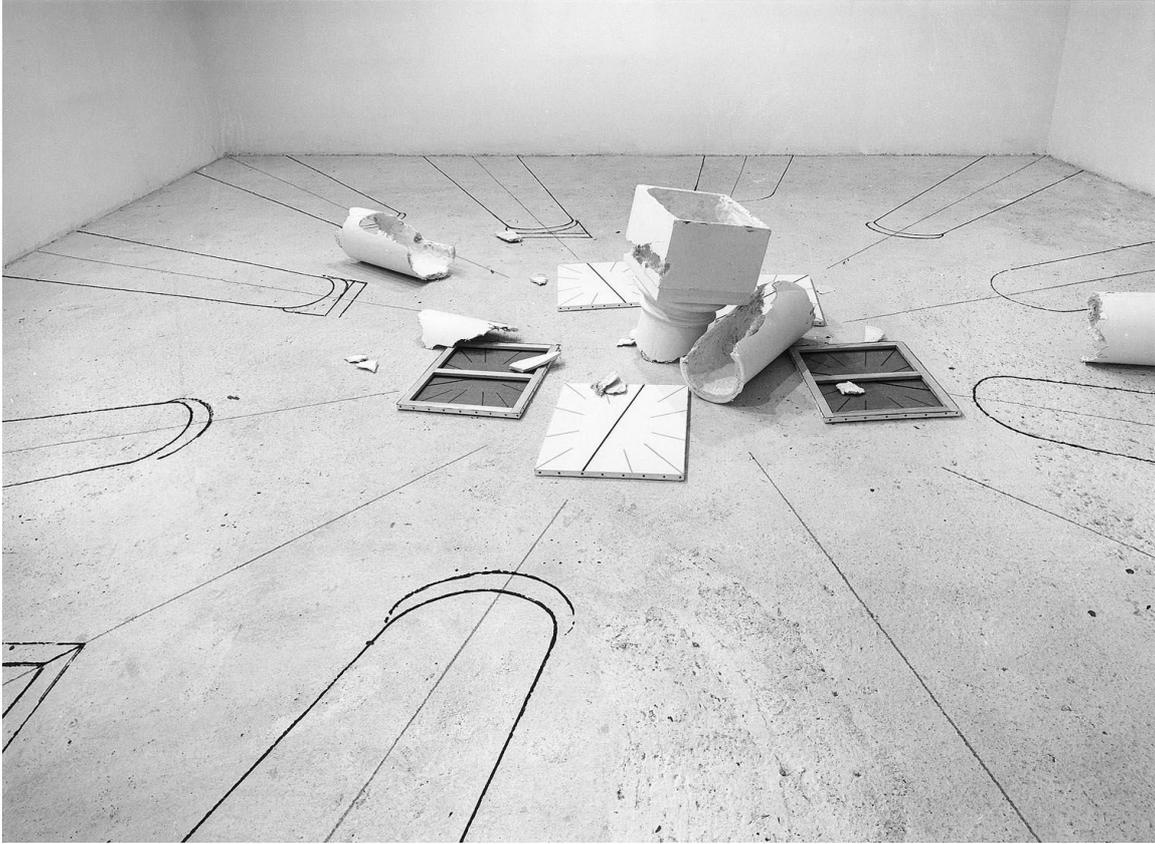


Fig. 5 - Giulio Paolini, *Hierapolis*, 1982 (© Giulio Paolini)



Fig. 6. - Giulio Paolini, *Cythère*, 1983/1984 (© Giulio Paolini)



Fig. 7 - Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1969 (da Bann 2002: ill. n. 72)



Fig 8 - Jannis Kounellis, *No Title*, still frame, art/tapes/22, 1973
(© Archivio Gianni Melotti, Firenze)



Fig. 9 - Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1978 (da Bann 2003: 35)



Fig. 10 - Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1980
(© Archivio della Galleria Pieroni online)

Bibliografia

- Ammann 1977 = J.C. Amman, *Il viandante, ovvero Odisseo senza Itaca*, in *Jannis Kounellis* cat. mostra (Kunstmuseum, Lucerna, marzo 1977), in G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, cat. mostra (Musei comunali, Rimini, 16 luglio - 30 settembre 1983), Mazzotta, Milano 1983.
- Bann 1990 = S. Bann, *The Tradition of Constructivism*, Da Capo Press, London 1990.
- Bann 2003 = S. Bann, *Jannis Kounellis*, Reaktion Books Ltd, London 2003
- Bernier 1998 = Jean Bernier, *Jean Bernier Gallery 1977-1998*, Agra publications, Atene 1998.
- Benjamin 2012 = W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012.
- Bonami 2012 = F. Bonami, P. Nicolini (a cura di), *Addio anni 70: Arte a Milano 1969-1980*, cat. mostra (Palazzo Reale, Milano, 31 maggio - 2 settembre 2012), Mousse Publishing, Milano 2012.
- Bordaz 1985 = J.P. Bordaz, intervista, "Neue Kunst in Europa", 3, 11, 1985/1986, pp. 20-22, in J. Kounellis, *Odissea Lagunare*, cat. mostra (Real Albergo delle Povere, Palermo, 27 marzo - 24 aprile 1991), Sellerio Editore, Palermo 1993.
- Braudel 1997 = F. Braudel, *Storia misura del mondo*, il Mulino, Bologna 1997.
- Briganti 1991 = G. Briganti, *Metafore : Gianni Kounellis e Giulio Paolini*, cat. mostra (Galleria dell'Oca, Roma, 1991), Edizioni Galleria dell'Oca, Roma 1991.
- Buchloh 1981 = H.D. Buchloh, *Figures of Authority, Chipers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, "October", 16, 1981, pp. 39-68.
- Calvesi 1978 = M. Calvesi, cat. mostra *Jannis Kounellis* (Galleria Mario Diacono, Bologna, gennaio 1978) in G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983.
- Catalano 1971 = T. Catalano, *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e sovrapposizione*, cat. mostra (Galleria d'Arte Permanente, Roma, 20 dicembre 1971), GAP - Studio d'Arte Contemporanea, Roma 1971.

- Celant 1983 = G. Celant, *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983.
- Cigala, Valentini, Biccocchi 1988 = A. Cigala, V. Valentini, M. G. Biccocchi, *L'avventura di art/tapes/22*, in V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1988, pp. 1-5.
- Corà 1979 = B. Corà, *Jannis Kounellis*, in *Jannis Kounellis* cat. mostra (Museum Folkwang, Essen, settembre 1979), in *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983.
- Corà 1980 = B. Corà, *J. Kounellis, Sulla storia, la lingua, gli equivoci, il teatro. Dialogo con Bruno Corà*, in “AEIOU”, n.1, Roma, settembre 1980, in G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983, 146-165.
- Cullinan 2011 = N. Cullinan, *La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, cat. mostra (“Arte Povera 2011”, Torino, Milano, Bologna, Roma, Napoli, Bari, 9 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 62-75.
- Del Puppo 2013 = A. Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Piccola Storia dell'Arte, Torino 2013.
- Didi-Huberman 2018 = G. Didi Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- Fergonzi 2016 = F. Fergonzi, “Trasparenza etimologica”. *Per una rilettura di Una lettera sul tempo (1968) di Giulio Paolini*, in G. Paolini, A. Zanni, *Expositio. Giulio Paolini per il Museo Poldi Pezzoli* cat. mostra (Museo Poldi Pezzoli, Milano, 6 maggio - 22 agosto 2016), Silvana, Milano 2016.
- Foster 2013 = H. Foster, R. Krauss, Y-A Bois, B.H. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo. Antimodernismo. Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2013.
- Franzini 2018 = E. Franzini, *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.
- Janulardo 1989 = E. Janulardo, *Kounellis. L'immagine. e l'ideologia*, Studio Trisorio, Napoli 1991.
- Kounellis 1979 = J. Kounellis, *Cavolo! Che bella donna, “La città di Riga”, 1, 1976*, in *Odissea Lagunare*, Sellerio Editore, Palermo, 1993.
- Kounellis 1982 = J. Kounellis, *Un uomo antico, un artista moderno*, in “Vardar”, 2, 2, 1982, in J. Kounellis, *Odissea Lagunare*, Sellerio Editore, Palermo, 1993.

- Kounellis 1988 = J. Kounellis, *Untitled a Project For Artforum*, 26, 7, 1993, pp. 123-125.
- Kounellis 1991 = J. Kounellis, G. Briganti, W. Beeren, cat. mostra *La Via del Mare* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 24 Novembre - 13 gennaio 1991), in *Odissea lagunare*, Sellerio, Palermo 1993.
- Lista 2011 = G. Lista, *Arte Povera, Abscondita*, Milano 2011.
- McEvelley 2011 = T. McEvelley, *Jannis Kounellis*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera, Electa*, Milano 2011, pp. 254-283.
- McLuhan 1994 = M. McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*, MIT press edition, Cambridge 1994.
- Moure 1990 = G. Moure, *Jannis Kounellis: The Plastic Quality of The Human Condition*, in G. Moure, *Kounellis*, Ediciones Poligrafa, Barcellona 1990
- Orlandini 1968 = M.V. Orlandini, *Fabro, Kounellis, Paolini*, cat. mostra (QUI Arte Contemporanea, Roma, dal 24 aprile 1968), Galleria Editalia, Roma 1968.
- Paolini 1968 = G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, pieghevole della mostra (Galleria Notizie, Torino, 10 aprile - 2 maggio 1968), Tipostampa, Torino 1968.
- Paolini 1996 = G. Paolini, *La verità in quattro righe e novancinque voci*, S. Risaliti (a cura di), Giulio Einaudi editore, Torino 1996, voce «Citazione».
- Paolini, Disch 2008 = G. Paolini, M. Disch (a cura di), *Giulio Paolini: catalogo ragionato 1960/1999*, Milano, Skira 2008.
- Pasini 1985 = R. Pasini, *Il falso viaggiatore*, in (a cura di) R. Barilli, F. Caroli, A. Fanti, *Anni Ottanta*, cat. della mostra (Bologna, Rimini, Comune di Imola, Comune di Ravenna, 4 luglio. 30 settembre 1985), Mazzotta, Milano 1985.
- Poli 1990 = F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990.
- Paulino-Neto 1985 = B. Paulino-Neto, *Giulio Paolini, "Beaux-Arts Magazine"*, 25, 1985, pp. 36-41.
- Politi 1985 = G. Politi, *Intervista a Jannis Kounellis, "Flash art"*, 122, 1985, pp. 14-21, in J. Kounellis, *Odissea Lagunare*, Sellerio Editore, Palermo, 1993.
- Salerno 1986 = G.B. Salerno, *Nero-Kounellis, Bianco-Paolini, "Flash Art"*, 132, 4/5, 1986, pp. 32-33.

- Scheps 2010 = M. Scheps, *Jannis Kounellis. XXII stations on an odyssey 1969-2010*, Prestel, Munich 2010.
- Settis 2004 = S. Settis, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004.
- Sharp 1972 = W. Sharp, *Structure and sensibility: an interview with Jannis Kounellis*, "Avalanche", 5, 1972, pp. 16-25.
- Soutif 2016 = D. Soutif, *Filigrane. Paolini, il primo quadro e la storia dell'arte*, in AA. VV., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Corraini Edizioni, Mantova 2016, pp. 83-117.
- Trione 2013 = V. Trione, *Post Classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, cat. mostra (Foro Romano - Palatino, Roma, 22 maggio - 29 settembre 2013), Electa, Milano 2013.
- Unterdörfer 1998 = M. Unterdörfer, *Die Rezeption der Antike in der Postmoderne*, University of Hamburg, Weimar 1998.
- White 1979 = R. White, *Interview at Crown Point Press*, "View", 10, 3, 1979, in G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983, pp. 130-142.
- Zambianchi 2016 = C. Zambianchi, *Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia in Giulio Paolini*, in AA. VV., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Corraini Edizioni, Mantova 2016, pp. 9-41.

L'autrice

Valentina Bartalesi

È iscritta al primo anno del Dottorato in Visual and Media Studies, indirizzo Visual Arts, presso l'Università IULM di Milano con una tesi dal titolo *Vedere aptico: ricognizione storica e possibili applicazioni nel panorama artistico-visuale contemporaneo* (Tutor: Prof. Dr. Tommaso Casini; Co-Tutor: Prof. Dr. Andrea Pinotti). Ha conseguito il Diploma di Laurea Magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano) con una tesi dal titolo *La "grecità" nell'arte dei primi anni Ottanta: Paolini e Kounellis* (Relatore: Professor Francesco Tedeschi). I suoi

interessi e ambiti di ricerca riguardano principalmente l'arte italiana a partire dagli anni Sessanta, l'estetica postmoderna e la percezione aptica nel processo creativo. Contributi in corso di pubblicazione: *L'identità artistica di Lambrate tra sperimentazione e storicizzazione: lo sviluppo degli spazi d'arte contemporanea (e non) nell'ultimo decennio* (Professor Kevin McManus).
Email: brtlsvalentina@gmail.com

L'articolo

Data invio: 25/11/2020

Data accettazione: 20/12/2020

Data pubblicazione: 30/12/2020

Come citare questo articolo

Valentina Bartalesi, *Tracce mestiche e itinerari mediterranei*. La "grecità" in Paolini e Kounellis: 1960-1980, "Medea", VI, 1, 2020, DOI: [10.13125/medea-4232](https://doi.org/10.13125/medea-4232)