

ARTE / STORIA

Adachiara Zevi

Come ormai di consueto dal 1967, Kounellis è giunto lo scorso dicembre a Beer-Sheva con "le mani in tasca", senza idee né progetti per una mostra che avrebbe dovuto inaugurare venti giorni dopo al Negev Museum of Art e che si sarebbe rivelata la sua ultima mostra. Non aveva mai visitato il museo né tantomeno Beer-Sheva e dintorni. Aveva però un saldo legame con il paese, dove si era recato più volte e dove aveva già esposto, l'ultima volta nel 2007, nel grande hangar del porto di Giaffa, costruito dagli inglesi negli anni Venti del secolo scorso, ora completamente ristrutturato e irriconoscibile. Kounellis ricordava sempre lo shock provocato dalla vista, ancora bambino, delle navi cariche di ebrei che salpavano dal Pireo alla volta di Israele, non ancora uno Stato. Era anche consapevole che il deserto costituisse la vera anima del paese, dove Ben Gurion, il fondatore dello Stato ebraico, aveva deciso di ritirarsi, di morire e di essere sepolto.

A differenza del grande spazio industriale di Jaffa, il museo di Beer-Sheva è un piccolo edificio ottomano articolato su due piani e suddiviso in ambienti più o meno spaziosi. Dopo una visita preliminare al museo, Kounellis vuole visitare il Negev: la bellezza, varietà e policromia delle pietre che caratterizzano questo deserto lo entusiasmano a tal punto da ispirargli l'idea per la mostra: fare di quelle pietre il cuore di una unica installazione che percorra i due piani dell'edificio unificandolo. Detto fatto. Dopo aver scelto le pietre una a una e dopo averle fatte trasportare al museo, le ha legate con una grossa corda da marinaio a formare una catena lunghissima che ha percorso l'intero perimetro, stanza dopo stanza, dal secondo piano, giù per le scale, fino al piano terra. La distanza tra le pietre non è casuale ma, sempre la stessa, corrisponde esattamente alla lunghezza di un passo. Una cordata, potremmo dire, simbolo di unità, solidarietà, dialogo. Kounellis ci ricorda che pietre, corde e nodi assumono in quasi tutte le culture molteplici significati simbolici ed esoterici: basti pensare alla parola kesher che significa allo stesso tempo nodo, legame fisico e relazione umana. Abituato a pensare per immagini, a Kounellis quella cordata ricorda la ronda dei carcerati dipinta da van Gogh nel 1890, quando internato nel manicomio di Saint Remy, ma anche

L'ultima cordata di Jannis Kounellis



Il 16 febbraio, a 80 anni, è scomparso improvvisamente a Roma Jannis Kounellis. Era nato ad Atene nel 1936 e a vent'anni si era trasferito a Roma, sua città di adozione. Nel 1967 ha partecipato alla fondazione dell'"Arte Povera", condividendo con artisti quali Pistoletto, Fabro, Paolini, Anselmo, Penone e Zorio il ricorso a materiali tratti dalla realtà, la convinzione che l'arte non potesse essere separata dalla storia dell'arte e da quella della società, la certezza che il ruolo dell'artista moderno fosse quello di rivoluzionare il linguaggio, come avevano fatto Masaccio, Caravaggio, Goya, Picasso e Pollock. È l'artista italiano che si è misurato con più spazi espositivi: sette volte alla Biennale di Venezia, due volte a Documenta a Kassel, e poi a Parigi, Londra, New York, Madrid, Berlino, Tokyo, Pechino... in spazi canonici, industriali, storici, sacri e profani, nobili e negletti. Nel 1991 ha aperto il ciclo di mostre nella sinagoga di Pulheim a Colonia, unica sopravvissuta al nazismo, mentre nel 2002 ha inaugurato la rassegna "Arte in memoria" nell'antichissima Sinagoga di Ostia antica. La sua ultima mostra, ancora in corso, è al Negev Museum of Art di Beer-Sheva, curata da Adachiara Zevi.

la filokalia, la collezione di testi redatta tra il IV e il XV sec. e.v. da S.Nicodemo e S.Macario, monaci del Monte Athos e utilizzata dai greci ortodossi nei loro pellegrinaggi: a ogni passo la stessa invocazione di grazia. Per non parlare delle pietre, così ossessivamente presenti nella tradizione ebraica: dal sogno di Giacobbe, dove la pietra che funge da cuscino diviene, eretta, il fondamento del Santuario alle cinque pietre raccolte da Davide contro Golia alla pietra che, nel sogno di Nabucodonosor interpretato dal profeta Daniele, si stacca dal monte "non per mano di uomo" e manda in frantumi una statua gigantesca, simbolo di protervia e idolatria. Per non parlare delle avanim depositate sulle tombe in ricordo dei defunti. Ma non ci sono solo pietre e corde nell'"atto unico" di Kounellis a Beer-Sheva: nella sua corsa attraverso lo spazio, infatti, quella catena incontra l'architettura del museo e coinvolge oggetti che non occupano lo spazio ma si attestano ai confini.

Le pietre saturano ad esempio l'apertura tra una stanza e l'altra interdicendo il passaggio ma non la vista: anche se accatastate, mantengono la stessa distanza "umana" di quelle a terra. Più avanti, la catena incontra un letto su cui giace un cumulo di pietre mentre nella stanza seguente su 12 sedie disposte a cerchio, come in un coro greco, siedono altrettante pietre; nello stesso numero di quelle che componevano i 12 cerchi lungo la diagonale dell'hangar di Jaffa dieci anni prima; lo stesso numero dei sacchi di carbone che hanno fatto la loro prima apparizione sul palcoscenico del teatro Stabile di Torino nel 1969. Al piano terra, invece, un armadio con specchio, imbrigliato dalla corda, giace a terra, su un letto di pietre: un'immagine di morte, come una mummia bendata. O, suggeriva Kounellis, come il piedistallo di un monumento abbattuto. La porta, l'armadio, il letto, le sedie sono vocaboli ricorrenti nella lingua epica dell'artista perché, come la distan-

za tra le pietre, hanno una misura umana, rappresentano la centralità dell'uomo, l'ideale umanistico in un'opera d'arte contemporanea. Oggi, che Kounellis ci ha lasciati, quelle pietre e quell'armadio imbrigliato suonano come sinistra premonizione. In ebraico, del resto, aron nomina indifferentemente l'armadio comune, l'aron-hachodesh e la bara. Circondati da oggetti tanto familiari, i visitatori riconoscono i lavori come parte della loro vita e del loro contesto e, grazie alla loro scala umana, ne diventano parte integrante.

Ai giovani dell'Accademia Bezalel accorsi a Beer-Sheva per incontrare Kounellis, l'artista ha spiegato che, per capire la mostra, avrebbero dovuto capire cosa la distingue da un quadro impressionista. Li invitava cioè a considerare quanto accaduto negli ultimi 50 anni nel campo dell'arte e, vista la loro indissolubilità, nella società. Kounellis giunge a Roma dalla Grecia nel 1956, in un contesto storico preciso, il dopoguerra di

un paese sconfitto, privo di civiltà, valori, identità. Anche all'arte, come alla letteratura, alla poesia, al cinema, spettava il compito di «raccontare quel dramma enorme che è alle nostre spalle, un dramma di perdita», ma senza rassegnazione, con l'anelito a ricostruire l'integrità e la totalità perdute. «Ricerca, in frammenti (emotivi e formali), la storia dispersa. Ricerca in modo drammatico l'unità, seppure difficile a cogliere, seppure utopica, seppure impossibile e, perciò, drammatica», non si stancava di ripetere. Oppure: «Non riuscirò a ricomporre la totalità ma l'onesto tentativo di un pittore è tentare, non rinunciare alla difficoltà che la storia gli presenta sul piatto, intraprendere questo viaggio lunghissimo». Inventare una lingua che comunicasse allo stesso tempo il senso della perdita e l'anelito alla totalità, una condizione e un traguardo: questa la sfida di Kounellis e della sua generazione. Nel 1956 la poetica informale aveva ormai esaurito la sua spinta propulsiva: «Ne ho vissuto la coda e ho cercato di uscirne. Ho così capito lo spessore di Pollock e l'inconsistenza di Fautrier. Lo schema centralizzante di Fautrier mi è apparso fantasmagorico. Non era reale, mentre Pollock aveva cercato di rompere la centralità. Da questa constatazione è uscita la mia generazione. Si voleva trovare una realtà dell'immagine, che la centralità non possedeva». Due le parole chiave: rompere la centralità del quadro e trovare la realtà dell'immagine. Il riferimento iniziale di Kounellis è dunque l'andamento centrifugo del dripping di Pollock, l'anelito all'uscita dal quadro. Nella sua prima mostra nel 1960 a Roma, infatti, espone grandi lenzuoli bianchi vergati da lettere, numeri e frecce: frammentari, spaesati e capovolti esprimono con il loro orientamento diagonale la stessa insofferenza di Pollock. Nel '66, finalmente, con un chilo di carbone poggiato in un angolo e un grande telo di sacchi di iuta cuciti appeso al muro, l'artista conquista definitivamente lo spazio eleggendo il contenitore architettonico come nuovo supporto dell'opera. Risalgono all'anno successivo, quando partecipa alla nascita dell'arte povera, alcune delle opere più note: una lamiera di ferro che supporta a parete un pappagallo; Margherita di fuoco che



sprizza fuoco eretta nello spazio; Carboniera, un rigido contenitore di ferro che raccoglie carbone. Senza titolo, da cui tracimano battuffoli di cotone e altri recipienti occupati da terra e cactus. Mentre bisognerà attendere il '69 per vedere dodici cavalli vivi nella galleria L'Attico di Roma. Quando Kounellis avverte che «le lettere dipinte sui lenzuoli hanno lo stesso valore del pappagallo», ci allerta su una questione cruciale: pittura e quadro non sono sinonimi; si può essere pittori nello spazio, usando materiali diversi dalla tela e dai pennelli. Perché il problema della pittura - e lui si è sempre professato pittore - è costruire immagini, rinnovare in continuazione la dialettica tra la figura e lo sfondo, tra un elemento rigido e uno animato, indipendentemente dai modi e dalle tecniche. Se la storia dell'arte è quella del confronto -

scontro fra queste due polarità, in Italia si è espresso in tutta la sua pienezza durante l'Umanesimo. In che senso Kounellis rivendica «la centralità di un testo umanista» rispetto alle tendenze pop, minimaliste e concettuali coeve? Se la finzione prospettica rinascimentale pone l'uomo al centro di uno spazio infinito, continuo e omogeneo, illudendo il pittore di restituire fedelmente la realtà, nell'aggiornamento di Kounellis, l'illusione della rappresentazione si traduce nella realtà della presentazione, mentre la metafora del punto di fuga nella misura umana del doppio letto, della porta, dell'armadio o della sedia. La "misura umana" dell'opera, allora, si esprime negli oggetti reali che ingloba nelle installazioni create ogni volta appositamente per uno spazio specifico, come pure nelle lamiere di ferro, tutte della stessa misura, che fanno da sfondo

a ogni genere di "figura". Nelle discussioni animate che hanno arricchito la lunga permanenza a Beer-Sheva, Kounellis mostrava grande preoccupazione per l'elezione di Donald Trump. La globalizzazione, cui peraltro si era sempre opposto perché omologante e livellatrice, stava già producendo i suoi anticorpi nazionalisti, razzisti e integralisti. Di nuovo muri, barriere, fanatismo e capri espiatori riportavano in auge i tanto bistrattati confini, compromettendo la possibilità di dialogo e confronto che, come a Beer-Sheva, erano al cuore del suo lavoro. Come avrebbe potuto l'arte contemporanea contrastare tali derive protezioniste? Una domanda che non riceverà la sua illuminante risposta; molto più "poveri" per la mancanza della sua guida, dovremo d'ora in poi continuare la cordata da soli.

L'Italia di Salò

Dopo l'8 settembre 1943, quando cadde il regime fascista e l'Italia si divise in due, quanti aderirono alla neonata Repubblica sociale e presero le armi? E quali erano le loro motivazioni e i loro sentimenti? L'ultima, vergognosa e tragica pagina del fascismo, che ne rappresentò l'epilogo e durante la quale avvennero le razzie e le deportazioni degli ebrei, gli eccidi di innocenti, gli arresti e gli internamenti di partigiani, militari e oppositori nell'Italia occupata dai nazisti, è stata indagata dagli storici e giornalisti Mario Avagliano e Marco Palmieri nel recente *L'Italia di Salò - 1943-1945*, edito dal Mulino. Tra resoconti di polizia, corrispondenze intercettate dalla censura, diari, memorie e documenti editi e inediti, i due autori - Avagliano è storico collaboratore di *Pagine Ebraiche*, e autore, anche con Marco Palmieri, di diversi volumi sulle vicende degli ebrei italiani durante la guerra - ricostruiscono la storia dei fascisti di Salò.

no cercato di porre rimedio con questo volume di quasi cinquecento pagine, che racconta l'Italia della guerra civile, dalla caduta di Mussolini alla Liberazione. La maggior parte degli aderenti a Salò, anche coloro che commisero gravi delitti, non pagarono o pagarono in misura lieve per le loro azioni. Casi esemplari sono il comandante della X Mas Junio Valerio Borghese, imputato per quarantatré omicidi, condannato a dodici anni di reclusione ma subito liberato, e il comandante dell'esercito di Salò Rodolfo Graziani, condannato a diciannove anni ma libero tre mesi dopo. Molti altri scamparono, in vario modo, alla giustizia, sfruttando anche la tendenza assolutoria che si intensificò dopo la sconfitta delle sinistre alle elezioni



Mario Avagliano, Marco Palmieri
L'ITALIA DI SALÒ - 1943-1945
Il Mulino

del 1948.

Raccontando le scelte e le storie dei volontari, dei coscritti, degli internati in Germania che "optarono" per la Rsi, dei prigionieri degli Alleati che rifiutarono di collaborare, delle seimila ausiliarie e dei fascisti che operarono nelle zone già liberate. In tutto oltre mezzo milione di aderenti, volontari o forzati, che vissero i venti mesi della guerra civile "dalla parte sbagliata".

"Nel dopoguerra la Resistenza è stata oggetto di innumerevoli studi, ricerche e memorie, e il punto di vista resistenziale, spesso alimentato da storici che ne erano stati protagonisti, ha rappresentato una narrativa dominante", scrivono gli autori nell'introduzione. "La vicenda dei tanti italiani che scelsero di aderire e combattere per la Rsi, al contrario, è rimasta a lungo marginale, finendo per rappresentare un autentico vuoto nel panorama storiografico e un tassello mancante nel composito quadro della conoscenza e della memoria di quel periodo."

Un vuoto a cui gli autori han-

"In buona sostanza - si legge ancora nell'introduzione - nel giro di appena un decennio dalla fine della guerra la gran parte dei fascisti sfuggiti alle vendette post-Liberazione era di nuovo in libertà e la mancata applicazione delle pene diede di fatto un contributo decisivo alla più generale rimozione di memoria alla quale si è assistito nel dopoguerra."

Non è un caso se, già nel 1948, il Msi raccoglieva il 2% dei voti, e nel 1953 il 6%, divenendo parte stabile del panorama politico della Prima Repubblica. "Segno evidente - continuano gli autori - che una domanda di rappresentanza politica del neofascismo effettivamente c'era, dovuta anche al retaggio di consenso e di adesioni che il fascismo e la sua esperienza finale di Salò avevano proiettato nell'Italia del dopoguerra, nonostante la tragedia del conflitto mondiale, l'orrore della guerra civile e le indubbie colpe del regime mussoliniano."

Marco Di Porto