DOPPIOZERO

Esercitare il classico: «Par tibi, Roma, nihil»

Stefano Chiodi

8 Luglio 2016

Si è inaugurata nei giorni scorsi a Roma la mostra Par tibi, Roma, nihil*, allestita in un settore dell'area archeologica del Palatino (la Domus Severiana, lo Stadio Palatino e la Domus Augustana) riaperto al pubblico per l'occasione. Video e installazioni di artisti contemporanei provenienti dalla collezione della Nomas Foundation – tra cui quelle realizzate appositamente per l'occasione da Kader Attia, Daniel Buren e Sislej Xhafa – vi sono messe a confronto diretto con alcune delle rovine più illustri della città antica, in prossimità fisica con la scala monumentale delle architetture romane e in relazione problematica la loro contraddittoria sopravvivenza. Se il titolo scelto dalla curatrice Raffaella Frascarelli – "nulla è pari a te, o Roma", citazione da un componimento latino di Hildebert de Lavardin, il vescovo di Tours che visitò l'Urbe nell'XI secolo – riecheggia la fascinazione che le rovine hanno esercitato su generazioni di visitatori, gli artisti sembrano oggi in realtà assai poco impressionati, o nel caso intimoriti, dal confronto con la grandezza e la decadenza del mondo antico, visto casomai attraverso i filtri della sensibilità politica del nostro tempo, dell'allegoria e dell'ironia. Una proposta coraggiosa e non convenzionale che dà nuova attualità a una vecchissima questione: come usare il classico, oggi?*

Di seguito pubblichiamo un estratto dal saggio di Stefano Chiodi nel catalogo (Electa) che accompagna la mostra.



Jannis Kounellis, Senza titolo, 1973

L’uomo è seduto dietro un tavolo, il corpo in ombra. Di fronte al viso regge una maschera bianca dalle fattezze apollinee, la capigliatura riccia, i tratti regolari, gli occhi vuoti, le labbra carnose chiuse su un’espressione indecifrabile: lo stile senza tempo dell’età classica. Sul tavolo, un tavolo dall’aspetto rustico con gambe e traverse pesanti, stanno i frammenti di una statua maschile, un corpo eroico nudo: i due piedi, le cosce mozze, i glutei e i fianchi, le braccia, le mani, la parte superiore del torso. Le membra di gesso appaiono sezionate di netto, i tagli a rivelare un interno opaco e compatto. A un’estremità del tavolo, un corvo impagliato rivolge la testa verso la figura che seguita a tenere la maschera di fronte al volto. Dall’altro lato, poco discosto, un flautista suona un frammento da una composizione di Mozart.

Simboli, una scoperta tessitura allegorica, plurimi, ellittici riferimenti all'arte antica e recente, al mito, alla letteratura. Quest'opera senza titolo di Jannis Kounellis del 1973 mi appare insieme una delle più esplicite nel tratteggiare la sua postura nei confronti dell'eredità classica e una emblematica attestazione dell'ambivalenza per noi di questo stesso rapporto. La fotografia che condensa la performance, arrestandola, ci mette anzitutto di fronte al tema ultraromantico dell'artista come visionario, come oracolo: la maschera di gesso rappresenta in effetti per Kounellis, come si legge in un'intervista con Germano Celant del 1974, "un certo tipo di divinità", abbassata, storicizzata, ma pur sempre onorata come decisiva. Ma essa è al tempo stesso anche una "dichiarazione politica", un'immagine pubblica che identifica il ruolo dell'artista annullandone l'identità individuale. Equivale in altre parole alla rivendicazione di un mandato sociale, la capacità cioè attribuitagli da Kounellis di "non accettare le cose in maniera pragmatica", di non adeguarsi al mondo così come *si dà*. Questo è il motivo per cui, a più riprese negli anni, l'artista parla sorprendentemente di *illuminismo* in connessione alla sua opera. *Lumières* qui come doppia metafora – luce come "materia" della storia dell'arte e luce come schiarimento storico e politico – e come allusione alla necessità di creare un terreno comune, un *luogo pubblico* dove far avvenire l'incontro, l'appuntamento, tra artista e spettatore, di opporre tragedia storica a dramma privato.

Come "doppio" archetipico e profetico, la maschera, la funzione-maschera, appare in altri lavori di Kounellis negli anni settanta: in una performance del 1972, realizzata all'interno della rassegna *Roma Mappa 72* agli Incontri Internazionali d'arte, appare di fronte al pubblico portando sulla bocca un calco d'oro delle sue stesse labbra – dunque, letteralmente, χρυσόστομος – mentre una cantante e un pianista eseguono un brano da *Carmen*. In un'altra azione, ancora nel '72 all'Attico e poi alla galleria Sonnabend di New York, nel '74, l'artista è a cavallo, la maschera del cosiddetto Apollo di Kassel tenuta di fronte al volto, in un'ambiente dipinto di giallo vivo e illuminato da una lampada a olio. Allegoria di una Ragione che trionfa sulla pura vita animale? Dell'agone, inevitabile, tra destino individuale e Tradizione? Della sfida dell'artista "mediterraneo" alla sottigliezza analitica anglosassone? (Nel 1994, per la sua prima mostra a New York, Maurizio Cattelan esporrà, in un perfetto rovesciamento ironico di questo lavoro, un asino vivo in un ambiente illuminato da un appariscente lampadario di cristallo).



Daniel Buren, La scacchiera arcobaleno ondeggiante, 2016

Guardando a questa e altre opere tematicamente affini di Kounellis Alberto Boatto aveva parlato nel 1973 di un itinerario “simile a un lento sprofondamento” in una Grecia vista non già come luogo geografico o archeologico, ma come “mobile crocevia posto fra il richiamo culturale, la nostalgia e la fascinazione personali”. È uno spazio dove il classico viene spinto “in direzione del primitivo e dell’arcaico” e il cui valore attuale è dunque proporzionale alla capacità del lavoro d’arte di conferire ambiguità a ciò che appare per sempre *dato*, l’eredità antica, così che, aggiunge Boatto,

> il simulacro del dio in frantumi come il corpo smembrato di Dioniso risorge per il potere orfico della musica nell’uomo trasfigurato dietro la maschera del semidio. Il ritmo circolare del rito riesce a tenere assieme gli estremi : la morte, nelle membra bianche su cui spicca la macchia scura del corvo, simbolo di tragedia, si scioglie nelle note del flauto, e la vita riprende nella perfezione del volto dell’efebo.

Pur così suggestiva e cogente, questa interpretazione “circolare” della performance, raramente interrogata peraltro nella vicenda critica posteriore di Kounellis, non mi pare più del tutto persuasiva. Col suo ibridare la memoria dell’atelier – i calchi come prototipi ideali di ogni scultura – e la suggestione del frammento archeologico, la messa in scena kounellisiana appare molto più elusiva, ambigua nel suo stesso magnetismo, di quanto Boatto sembri ritenere. I calchi spezzati, qui come altrove, appaiono certo alludere in forma allegorica all’impossibile ricomposizione di quella che dai tempi di Winckelmann è per la cultura occidentale la “pienezza” classica (nel 1977, con gesto impertinente, l’artista li ricoprirà di pigmento giallo in una successiva rielaborazione dell’opera). Ma si tratta, dice l’artista, del “sacrificio di un corpo in frantumi, rivissuto da me”, laddove “rivivere non significa reincarnare, ma rivivere gli scopi”. Il corpo del dio non giace infranto, non è una spoglia appena scavata; le sue parti, al contrario, appaiono sezionate di netto, disposte su un bancone come merce in vendita, come pezzi di carne in una macelleria. È appunto già diventato modello, *cosa*, e i suoi frantumi sono ora tessere di un puzzle che non è più possibile né *necessario* ricostituire, allo stesso modo in cui le lettere e i segni sparsi dei quadri d’esordio di Kounellis non sono ricomponibili in un testo ma testimoniano piuttosto il sottofondo entropico di ogni comunicazione, sono testo in potenza. Il “sacrificio” cui accenna Kounellis è in realtà un rito di dispersione intenzionale, una cerimonia antropofaga in cui la spoglia “classica” viene offerta a una nuova digestione, accompagnata da una musica mozartiana che rimanda sempre, nel codice kounellisiano, alla libertà e all’autocontrollo *ragionevole* delle passioni.



Jannis Kounellis, Senza titolo, 2006

Quanto al corvo, la sua presenza, oltre la funzione di segnaposto per la morte, dichiarata dallo stesso Kounellis, mi pare diventare ancor più significativa considerando la relazione dialettica tra i suoi immediati riferimenti, che sono ovviamente l'uccello fatale di *The Raven* di Edgar Allan Poe, che appare "perched upon a bust of Pallas" al protagonista del poemetto, e quello raziocinante, ortodosso "intellettuale di sinistra", che con la voce di Francesco Leonetti accompagna le peripezie di Totò e Ninetto in *Uccellacci e uccellini* di Pasolini. Se la voce animale – che risponde invariabilmente "nevermore" alle domande sempre più insistenti del suo interlocutore – rivela in effetti la condizione del protagonista e narratore, lacerato e paralizzato interiormente dal conflitto tra il desiderio di dimenticare e quello di ricordare l'amata defunta, il corvo pasoliniano si presenta spinto da una essenziale nostalgia ("questa bella cosa che non ho, la mescolanza con la vita, l'essere vivo e basta") che è implicitamente a un tempo ammissione del fallimento dell'ideologia e sua estrema, paradossale riaffermazione, posto che

> la reazione […] si presenta ormai come partito dell’avvenire. Prospetta un mondo felice in mano alle macchine e pieno di tempo libero, da dedicare all’oblio del passato. La rivoluzione comunista si pone invece come salvezza del passato: non può più promettere nulla se non la conservazione dell’uomo.

Il corvo, in entrambi i casi, è simbolo di una morte che si manifesta come paralisi, come ripetizione tragica, come ossessione, anziché come “fine” catartica. Morte come domanda, come limite, come lucidità insostenibile.

Nel clima artistico post-minimalista in cui opera Kounellis, il riferimento ai classici è da leggere anche in chiave polemica, come modo per differenziare il proprio lavoro, e quello dell’arte “europea” cui l’artista si richiama costantemente, da una cultura artistica americana avvertita come egemone e a cui risulta del tutto estranea la volontà di riannodare i fili spezzati con la tradizione europea e in particolare con la cultura romantica avvelenata dai fascismi, di tornare a interrogarla al di là del trauma della guerra mondiale e della divisione del continente in “blocchi” contrapposti. Si tratta di un’esigenza avvertita negli stessi anni, sia pure in forme e con sensibilità assai diverse, da altri artisti europei, Joseph Beuys in primo luogo: sarà proprio questo il tema centrale di una lunga conversazione del 1985 tra i due artisti, Enzo Cucchi e Anselm Kiefer. L’antico, alla luce di questo dissidio eminentemente politico, è la posta dell’agone per il presente.



Gianni Politi, Reverse Sistina, 2016

Rispondendo a Robin White nel 1979, Kounellis parlava in questo senso di “accumulazione” come strategia attraverso cui attingere al passato come a una “fonte vitale”, citando a esempio il caso della celebre invenzione berniniana dell’elefante che sostiene un piccolo obelisco egizio in piazza della Minerva a Roma. Con il suo carattere idiosincratico, questo osservazione, che Stephen Bann analizza in dettaglio, sembra in effetti suggerire una diversa possibilità di “rimontare” passato e presente, eredità e innovazione, mettendo l’accento sulla temporalità plurale dell’opera d’arte, sulla sua natura intrinsecamente anacronica attraverso cui si manifesta quella capacità di ritrovare una “legge di continuità” fra cose a prima vista lontane e separate in cui Paul Valéry aveva riconosciuto l’essenza del “metodo” di Leonardo da Vinci.

L’elefante che sostiene l’obelisco – una complessa e stratificata allegoria morale secondo William S. Heckscher – diventa qui figura di una riscrittura del modello temporale attraverso cui l’artista di oggi interagisce con gli artefatti antichi, facendo leva sulla sua stessa tardività per ricreare simultaneamente, attraverso

un’azione di forza, una nuova relazione con il passato. Ciò che si profila nell’opera di Kounellis è dunque una sorta di richiamo permanente: avere a che fare coi classici, col mondo formale e morale dei classici, significa sempre stabilire una connessione a due sensi: trasformare e, *après coup*, essere trasformati con un operazione che tende a liberare il pensiero storico dalla linearità temporale, concependo, ha scritto Jacques Rancière, “eventi, nozioni, significati che prendono il tempo a rovescio, che fanno sì che il significato circoli in un modo che sfugge a ogni contemporaneità, a ogni identità del tempo con ‘se stesso’”. Si forma cioè in questo modo un’anacronia, vale dire, sempre secondo Rancière, un evento, una sequenza significante usciti dal loro tempo, dotati della capacità di definire scambi temporali inediti, di garantire il salto da una linea temporale all’altra.

La performance autoriale, hanno scritto Alexander Nagel e Christopher Wood nel loro *Anachronic Renaissance*, si presenta in effetti sempre come un surplus aggiunto alla realtà, come un suo incremento che opera da un lato all’interno di limiti e convenzioni date, di norme collettive, e apre dall’altro all’esperienza soggettiva dell’immaginazione e alla sua capacità di simboleggiare realtà sconosciute allo stesso artista. La questione del passato, dell’origine, può essere vista allora come l’incessante trasformazione della memoria collettiva in memoria individuale, e della memoria individuale in collettiva, che determina, in forme inattese, fatalmente provvisorie e minoritarie, una costante reinvenzione delle origini.

È questa struttura ricorsiva ad essere messa al lavoro nell’opera di Kounellis, a giustificare la sua stessa ambizione. La capacità propria dell’opera d’arte di tenere in sospeso modelli incompatibili, di “partorire” un passato e forse perfino un futuro, diventa così per l’artista la possibilità di un colloquio attraverso il tempo, oltre lo storico mondo della vita che lo circonda. I classici in fondo, ha scritto Edoardo Sanguineti, “servono perché aprono a un possibile futuro, in quanto sono lì a dichiararci, di fatto, che si può cambiare la vita e modificare il mondo”.



Marko Lulić, Death of The Monument, 2009

Riferimenti

Stephen Bann, *Jannis Kounellis*, Reaktion Books, London 2003

Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, *Ein Gespräch / Una Discussione*, a cura di Jacqueline Burckhardt, Parkett Verlag, Zürich 1986

Alberto Boatto, *L'immaginario in Pascali e Kounellis*, in Id., *Ghenos, Eros, Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di Stefano Chiodi, L'Orma, Roma 2016, pp. 116-126

Germano Celant, *Intervista a Jannis Kounellis*, in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant (Rimini, Musei comunali, 16 luglio – 30 settembre 1983), Mazzotta, Milano 1983, pp. 101-105

William S. Heckscher, *Bernini's Elephant and Obelisk*, «The Art Bulletin», 29, n. 3 (1947), pp. 155-182

Alexander Nagel, Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York 2010.

Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., *Per il cinema*, I, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001

Jacques Rancière, *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, «L'Inactuel», n. 6 (1996), pp. 53-68

Edoardo Sanguineti, *Classici e no*, in Id. *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 37-38

Robin White, *Jannis Kounellis*, «View», n. 1 (1979) [trad. it. *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant (Rimini, Musei comunali, 16 luglio – 30 settembre 1983), Mazzotta, Milano 1983, pp. 130-142]

Par tibi, Roma, nihil, a cura di Raffaella Frascarelli

Via di San Gregorio, 30 (Portale del Vignola), Roma

23 Giugno – 18 Settembre 2016

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

