

In ogni epoca della storia e particolarmente nei periodi delle più decisive trasformazioni, quando più alta è la tensione creativa e più drammatico il rischio di affrontare una nuova avventura, non è difficile imbattersi nel caso di artisti che pur essendo motivati da una medesima necessità interiore di profondo rinnovamento e spinti da questa verso una medesima direzione, pur essendo mossi dallo stesso sentimento e dallo stesso pensiero nei riguardi del dovere di rappresentare il proprio tempo e quindi uniti da una comune condizione ideologica, ne danno tuttavia versioni poetiche sostanzialmente diverse, non solo ma addirittura di segno opposto. E accade altresì che questa contrapposizione venga molto spesso, nelle epoche più rinnovatrici della storia, a configurarsi emblematicamente nella contrapposizione di due artisti, due artisti naturalmente tanto significativi da essere appunto emblematici, che rappresentano, per una serie complessa di intessute sensibilità, di accordi e di contrasti con il proprio tempo, due visioni significanti opposte, che sono alla loro volta espressioni di due differenti nature umane. E, come è naturale, questa loro differenza, questa impronta conferita alla loro arte dalla tipologia psicologica, conta di più, al fine di una loro definizione, che non la comune appartenenza alle istanze di una generazione, a una scuola, a una corrente, a un'ideologia.

È inutile ricordare qui esempi, anche troppo famosi, di tali divergenze contestuali, di tali consapevoli, o piuttosto ineluttabili scelte di strade diverse che pur seguono la stessa direzione nel progressivo cammino della storia e lasciano, o almeno hanno sempre lasciato, quando i tempi in cui si attuavano le trasformazioni erano più lunghi, trac-

ce profonde e divergenti nel futuro. Sono opposizioni e dicotomie che, impersonate in due nomi, costellano la storia dell'arte, come del resto la storia della poesia o della filosofia, fin dall'antichità e che si ripetono anche oggi. E oggi mi pare che l'esempio più emblematico sia quello di Janis Kounellis e di Giulio Paolini. Due artisti della stessa generazione, partiti da non dissimili esperienze, spinti da non dissimili aspirazioni, che hanno trenta anni di lavoro dietro le loro spalle e che degli ultimi trent'anni di arte europea sono universalmente ritenuti fra i maggiori protagonisti.

Fatta questa premessa cercherò di avvicinarmi al loro lavoro partendo proprio dall'osservare la natura del loro contrapporsi, il che comporta naturalmente anche il riconoscimento di quali siano, almeno come punto di partenza, alcuni aspetti comuni. Ritengo che le punte di maggior contrasto, là dove si manifestano più palesemente, possano aiutarci a capire meglio la qualità dinamica e la natura poetica delle due forze che si contrappongono, qualora si tengano presenti le istanze originariamente comuni, e ci permettono quindi di avvicinarci alla loro individuale natura.

Ma a questo punto forse è necessaria un'altra piccola premessa, di carattere esclusivamente personale ma che penso non sia una inutile divagazione.

Mi sono accorto molto presto che i fatti dell'arte, e in particolare dell'arte contemporanea, che avrebbero dovuto essere la materia prima del mio scrivere rischiavano di diventare opachi, inerti, di perdere cioè ogni potere reale di comunicazione emotiva se entravo nel gioco delle intenzioni espresse verbalmente dagli artisti, se assumevo come guida le loro ideologie o, piuttosto, le loro strategie, se, peg-

gio ancora, assimilavo non dico il linguaggio ma il modo di procedere della critica d'arte più assiduamente militante, le sue idee, i suoi punti di vista a loro volta strategici e contingenti. Non che abbia nulla da obiettare, sul piano della logica, del razionale, quando di logica e di razionale si tratta, sulle intenzioni espresse da artisti che amo e ho amato e dei quali ho sempre seguito e seguito i discorsi con appassionata attenzione. Così come non ho nulla da obiettare sulle singole strategie o sulle ragioni e le manovre di certa critica d'arte. Il mio rifiuto riguarda solo la qualità dell'avvicinamento che ho sempre desiderato di effettuare, e quindi la qualità della mia scrittura, anche se per me è stato difficile liberarmi (e non so se mi è mai riuscito pienamente) da quelle indicazioni, da seguire quei binari che erano lì belli e pronti per rendere il lavoro più facile. Ho sempre pensato fosse meglio seguire una strada simile a quella che talvolta ti indicano gli psicanalisti quando per sciogliere un difficile nodo dicono "faccia una fantasia sul tema". Ma intendendo la "fantasia" nel senso con cui l'intende Italo Calvino quando commenta il verso di Dante "Poi piovve dentro l'alta fantasia": intendere cioè che la fantasia "è un posto dove ci piove". Dove piovono, in questo caso le suggestioni (o forse le immagini) suscitate dalle immagini, e solo dalle immagini.

Sia Kounellis che Paolini sono artisti le cui opere nascono da un impulso fortemente legato alla sfera del concettuale (dico nascono, il che non vuol dire che vi approdino) e hanno molto scritto e, in interviste, molto parlato dei loro lavori, delle loro battaglie, delle loro intenzioni. Ma penso che quegli scritti, quelle parole, non vadano sem-

pre giudicati con il metro del razionale, che è incapace per sua natura di creare simboli ed è sempre univocamente determinato, ma piuttosto con il metro della poesia. Molte delle cose scritte e dette da Kounellis e opportunamente raccolte da Jean Frémon in “*Odyssée lagunaire*” nascono infatti da un impulso di natura fortemente poetica, un impulso che trova accenti antichi, quasi oracolari, pieni di suggestioni, mentre molte delle costruzioni mentali di Paolini, vestite di geometrica razionalità cartesiana, quel suo perseverante processo di demistificare l'apparenza a favore del reale, quelle sue ascetiche riflessioni sul “gioco degli specchi del mondo”, sono così indissolubilmente legate alle sue opere da doverle considerare parte integrante di esse, così come la scrittura di Blake è indissolubilmente legata alle immagini che accompagna. E quella sua veste concettuale, lucida, priva di ornamenti, quei suoi geometrici pensieri, non posso intenderli che come manifestazione squisitamente metaforica. Il rapporto fra riflessioni e immagini in “*Idem*” come nel suo recentissimo “*Contemplator Enim*” mi sembra molto indicativo in questo senso.

Cercherò allora di avvicinarmi ai due artisti, o meglio al “paragone” fra i due artisti, per quanto mi è possibile disarmato, come un fiducioso viaggiatore che sa di portare con sé solo le pochissime cose di cui può essere sicuro. Vale a dire cercando di avvicinarsi al loro mondo con la maggiore libertà che la mia educazione mi concede, dimenticando non tanto il senso ideologico dei loro propositi quanto l'immagine che essi hanno, o si sono imposti di avere del loro lavoro quando lo “ripensano” assimilandolo non alle loro più sorgive immaginazioni ma al quadro di una

loro “politica”, vedendolo cioè come strumento delle strategie che di volta in volta li guidano nel difficile mondo divoratore dell'arte contemporanea. Ma intenderlo invece, il loro lavoro, nella sua essenza più vera, nella sua più pura e oggettiva natura poetica, dissociato da quelle che possono anche giudicarsi sovrastrutture, non è facile. Anzi è molto difficile perché è difficile pensare di un'opera d'arte di oggi quello che poteva pensarsi di un'opera d'arte del passato: e cioè che una opera appena compiuta viva di una sua vita autonoma e si distacchi in qualche modo dalla vita dell'artista che l'ha creata. La natura dell'opera d'arte è cambiata, oggi, non ha, in modo così totale come un tempo, un valore in sé, una sua accentratrice autonomia. Almeno in parte, le opere oggi sono tracce, tracce dell'artista che le ha pensate, immaginate.

Le opere non restano, è l'artista che resta dice Paolini. Il che vale a dire che è l'arte (e quindi l'arte di sempre) che resta e che ha conferito valore di arte appunto ad un insieme di oggetti che, di per sé, di quel valore sono privi. Un'aura, quindi, un'emanazione poetica spesso momentanea, effimera. Ma non per questo meno alta. Più sottile, certo, più elusiva, vorrei dire più aerea, più ambiguamente legata a una “forma”, talvolta quasi priva di sostanza. Difficile da afferrare, insomma, senza appoggiarsi a qualcosa di ben descrivibile come le ideologie e le strategie. Anche queste naturalmente, dopo la prima esclusione, ritorneranno e si ricomporranno nella mente del critico: che considererà quello che l'artista pensa, quello che è il suo senso della vita, non solo ma anche quello che è il senso della sua vita, della sua arte, quello che è per lui la storia,

quello che è nei confronti degli altri, cioè quello che è nella storia. Ma bisogna pur partire dal rapporto diretto, dall'incontro a due: partire cioè da quella rapida illuminazione provocata dal mobile vivido flusso di corrente che si sprigiona fra due poli, uno dei quali è l'opera, l'altro la sensibilità di chi guarda: una sensibilità che, non diversamente da quella dell'artista, nasce da un particolare sentimento della poesia, da una particolare esperienza di vita.

Artisti come Kounellis e Paolini si muovono con leggerezza, uno nella nuda astrazione, in un mondo spoglio e senza ombre, l'altro in un mondo che ha lontane radici nell'"epos", in un primario rapporto con gli elementi: ma tutti e due si muovono con leggerezza. Ed è quindi con leggerezza che bisogna seguire quel loro muoversi leggero in un campo così variamente ingombro, così accidentato come è quello dell'arte contemporanea. Lieve, trascolorante, trasparente, elusiva è infatti - e lo ho già accennato - l'epifania dell'opera d'arte nel mondo di oggi, volatile è il manifestarsi della poesia. Anche se l'opera d'arte è carica di peso materiale, se tende al grande e al complesso, se manifesta violenza o potenza. La poesia è qualcosa che le vola intorno. Sottile è la lacerazione dalla quale si liberano i sentimenti, sottile il filo sul quale si muove la poesia che trasfigura la materia adoperata, gli oggetti scelti, i mezzi apparentemente impropri usati. Un filo davvero sottile, come la lama di un rasoio. Ma è proprio per il sentimento di rischio che evoca quel magico, ineffabile equilibrio della immagine poetica sull'abisso dell'inespresso che chi intende il valore simbolico, metaforico, poetico di quelle immagini, chi sa dare il giusto valore, cioè un valore posi-

tivo, a quella fragilità, a quell'effimero, sente quanto esso riveli di umana grandezza, di eroico, quanto sottilmente e profondamente possa commuoverci quel coraggio di oltrepassare i limiti, di avventurarsi nell'inesplorato.

Mi sia ora concesso di cambiare il solito approccio, nella fiducia che ciò possa aiutarmi, e cominciare da un'osservazione, un'osservazione di carattere esclusivamente esteriore, un'osservazione banale che riguarda soltanto il modo di lavorare dei due artisti. E precisamente cosa serve loro per allestire una mostra, di cosa hanno bisogno, in altre parole, per comunicare con il pubblico. Anche un'osservazione sui mezzi necessari per "mostrare" una o più opere, visto che la prassi dell'arte contemporanea offre molto spesso l'occasione di constatare come l'allestimento di una mostra sia strettamente legato alla genesi dell'opera stessa, può essere un'ottica, un modo di conoscere, una verifica. Nel caso di Kounellis e di Paolini, se ci limitiamo a rilevare non ciò che accade in casi straordinari ma ciò che accade normalmente, si può affermare che per allestire una mostra a Paolini, come mezzo di trasporto, può bastare una valigia mentre a Kounellis occorrono almeno un autotreno o un "container", se la mostra non è molto grande, e che se Paolini può anche fare tutto da solo, Kounellis deve mobilitare una squadra di assistenti e molti operai, con elevatori, saldatori e altri attrezzi spesso imprevedibili. Sia Paolini che Kounellis le loro installazioni le compongono, e se si vuole le ricreano, nel luogo stesso della mostra ricorrendo anche ad oggetti e materiali trovati sul posto, ma Paolini, che compone sempre un paesaggio della sua mente, si limita a raccogliere qualche base di legno, qualche sedia o

qualche mobile preso a prestito da un “brocanteur” (come a Bologna nella bellissima mostra di Villa delle Rose) che dispone leggermente come sostegno e complemento dei suoi disegni, delle sue carte celesti, delle stampe, delle fotografie e delle fotocopie, accanto alle tele bianche, ai telai, ai sottili cavalletti, ai fragili leggii di musica. Un insieme di cose esili, sottili, e talvolta si ha l'impressione che basterebbe un colpo di vento per farle cadere come un castello di carte. Kounellis invece, che quasi sempre istituisce un vivo rapporto con i materiali e le attività del posto dove espone, ricorre a fonderie, a grandi depositi di merci, a cantieri, quando addirittura non tira fuori dall'acqua dove era semiaffondato un intero motopeschereccio.

Questa appariscente differenza che riguarda le scelte dei materiali non deve trarre in inganno suggerendo, per deduzione solo apparentemente ovvia, una definizione del carattere opposto della loro arte ricorrendo ai termini di leggerezza e di peso. E intendendo, naturalmente, quei termini come valori. No, non si tratta di questo: bisogna interrogare quella differenza per altre vie. Ho già detto che i due artisti si muovono nel mondo dell'arte contemporanea con leggerezza e non vale ricercare chi, quella leggerezza, la eserciti con maggiori meriti. Non meno di Paolini, infatti, Kounellis può raggiungere risultati di una espressività sottilmente lieve, di una sottigliezza leggera. Penso ai sottilissimi tagli che, nel lavoro di Halifax, incidono perforandola la lastra di metallo e illuminati da dietro formano un esile disegno luminoso sulla scura superficie del ferro, un orlo tagliente appena percettibile di luce; penso alle leggere affumicature che più di una volta l'artista ha tracciato

sulla parete bianca di una sala: ombre di un fuoco che non è più, come il palpitare in negativo di una fiamma su di un'esile mensola di lamiera; penso a quel taglio rigoroso, purissimo, che incide profondamente in tutta la sua larghezza la parete di una stanza nel lavoro senza titolo dell'Hotel Lunetta, un taglio così sottile che i suoi estremi finiscono in un solo segno di lapis mentre al centro si allarga appena quanto basta per tenere incastrata una fragile pallina da ping pong; penso alla fiamma aguzza che esce dall'orecchio della statua.

Non è dunque nella “leggerezza” che si deve riconoscere uno dei termini della contrapposizione Kounellis-Paolini. Ma la “leggerezza” non deve intendersi nemmeno come una qualità che li unisce, se non in un senso del tutto generale. Voglio dire che Kounellis è “leggero” solo nel senso che, in quanto artista e vero grande artista, sa “sottrarre peso”, o meglio ancora sa sottrarre l'inerzia, l'opacità e la stessa natura originaria di oggetto materiale alle cose che raccoglie per le sue installazioni e alle quali, la sua “immaginazione creatrice” (una vecchia definizione romantica ma pur sempre efficace) conferisce un significato di immagine, dalle quali cioè fa scaturire il valore suggestivo e così difficilmente definibile della poesia. Spirito creativo, si dice: e spirito viene da “spiritus” che a sua volta deriva da “spirare”, e vuol dire alito, soffio, come di vento. E il soffio che anima quegli oggetti, che li trasfigura con accostamenti e interventi o che ne esalta il significato simbolicamente, quel soffio che li sottrae alla loro opaca funzione quotidiana, è qualcosa di immateriale, di volatile, di “leggero” appunto, qualcosa che colpisce dall'esterno, cioè

dall'artista, la loro pesante inerzia. Ma questo vale per Kounellis come potrebbe valere per Beuys e per ogni altro vero artista che venga dalla sfera del concettuale o la cui origine risalga all'Arte Povera, all'astrazione o al minimalismo. E vale quindi anche per Paolini.

Ma quel rapporto trasfigurante fra immaginazione e oggetto, i due poli fra i quali trascorre appunto il "soffio" dello spirito creativo, è un rapporto che si manifesta diversamente nei due artisti. In Paolini lo spazio che occupano e hanno sempre occupato gli oggetti che sceglie e dispone è soprattutto uno spazio mentale anche se gli oggetti ostentano, in maniera più deliberatamente indicativa che in Kounellis, non tanto la loro fisica materialità, sempre così esile e leggera, quanto la loro originaria funzione: i cavalletti, i telai, le tele, i fogli da disegno sono chiamati in causa in nome della loro funzione, riguardano i "luoghi" della pittura. Quegli oggetti sono gli elementi di un discorso che Paolini ha cominciato trent'anni fa quando espose una tela grezza in cui aveva tracciato due linee diagonali e due linee perpendicolari come "disegno preliminare di qualsiasi disegno".

Quale sia il senso che Paolini vuol dare a quel suo discorso figurato è noto: molti, e spesso con fortuna, hanno letto il suo pensiero nelle sue immagini con l'aiuto dei suoi scritti, hanno cercato di chiarire il valore delle sue opere-libro. Ma esula dal compito che mi sono prefisso seguire nella direzione da lui esplicitamente indicata le tracce dell'artista. L'ho detto, non voglio entrare nel giuoco dei suoi pensieri traducendo in altre parole quello che le sue parole ci dicono su quanto ha voluto esprimere; ma cercherò di

"verbalizzare" (è il difficile compito dei critici, vorrei dire il loro infelice destino) i modi con cui lo ha espresso, le sue immagini. Non il "cosa" insomma ma il "come". Che è poi l'unica strada che il critico debba seguire. Paolini è un artista, non è un filosofo, o se si vuole è un artista-filosofo, un "peintre-philosophe" come si è detto una volta di un grande pittore, Poussin, che si muoveva nel campo della pittura premettendo alla sensazione quella meditazione, quella consapevolezza riflessiva di se stesso e del proprio lavoro che è propria del pensiero; un artista le cui opere "nascono da qui" come diceva di lui Bernini toccandosi col dito la fronte. Sì, anche le opere di Paolini, nascono di lì, ma la definizione di artista-filosofo, o meglio quell'aggiunta di filosofo al nome di artista non può avere che un senso metaforico. Il contenuto, in un'opera d'arte, non è altro che la forma stessa, i concetti che l'artista esprime sono metaforici, simbolici. E il simbolo, come si dovrebbe sapere, non è né allegoria né segno: è la manifestazione di un contenuto che trascende in parte la coscienza e che non si esprime che con il linguaggio dell'arte e della poesia. O di quella poesia collettiva che è il mito.

Se la metafora è una funzione dell'arte può accadere che per avvicinarsi ad un'opera d'arte o alla personalità di un artista si ricorra ad altre metafore. Le metafore nascono nello stesso terreno, hanno una natura affine, una congenialità che aiuta quell'avvicinamento. La "verbalizzazione" di un'immagine fatta dal critico non è forse spesso una metafora? E così spero ora che una metafora possa avvicinarmi a Kounellis e a Paolini, e a quanto li differenzia. Sin da quando, nell'antichità, la riflessione razionale tentò di trovare delle formule che spiegassero i poli estremi

delle assolute dissimiglianze dei caratteri umani si crearono i cosiddetti “temperamenti” e, per dare una sostanza fisica ai temperamenti ci si rivolse, con un procedimento che può definirsi pre-scientifico, a quel principio regolatore che Empedocle aveva applicato al caos dei fenomeni naturali, cioè ai quattro elementi, la terra e l’acqua, l’aria e il fuoco. Si raggrupparono così i vari “temperamenti” secondo le quattro proprietà che la filosofia greca della natura aveva attribuito agli elementi, e cioè l’asciutto e l’umido, il caldo e il freddo. Sullo studio di quelle proprietà nel corpo umano si basava la scienza medica di Galeno con conseguenze che, nel campo della medicina, si protrassero sino al XVIII secolo. Le origini greche del moderno pensiero scientifico, come ha sostenuto con brillanti suggestioni Giorgio de Santillana, affondano le loro radici in quel sistema di metafore che è il mito e squisitamente metaforico è il ricorso ai quattro elementi e alle loro proprietà per definire i diversi caratteri umani. Ma in ogni antica metafora, in ogni mito c’è come un nucleo di eterno. È per questo che penso possa servire la divisione in elementi di Empedocle come metafora che spiega un’altra metafora. Avvicinare l’umana tipologia agli elementi è del resto un’operazione istintiva che può sorgere improvvisa dal nostro inconscio collettivo dove è profondamente radicata. E così se penso a Paolini penso all’elemento dell’aria, se penso a Kounellis penso all’elemento del fuoco.

Perché Paolini evoca l’elemento aria? Paolini è forse l’artista che più lucidamente, con maggior trasparenza, più freddamente (e si può dire intanto che il freddo è la proprietà dell’elemento aria così come la trasparenza è un suo

attributo) ha calcolato quali carte restano in mano ad un artista per essere “ancora” artista oggi. E ha deliberatamente escluso tutte le altre. Ha rifiutato, per esprimersi, l’idea stessa di espressione, nel senso di espressione di se stessi, del proprio io, e del mondo, e ha iniziato un discorso dalle apparenze estremamente rigorose, ascetiche, un discorso che non vuole essere né comunicativo né espressivo. Un discorso che, quando cominciò, cioè nel 1960, riguardava esclusivamente - per riferirlo nella maniera più semplice possibile - lo spazio essenziale nel quale vive l’operazione del dipingere, il “luogo” dove si svolge il rapporto fra il quadro, come oggetto materiale, e chi lo dipinge, fra il quadro e chi lo guarda, lo spazio dello sguardo. Un luogo, uno spazio dall’orizzonte limitato, che può essere il risultato di una somma di sottrazioni ma che può essere anche il principio di innumerevoli possibilità di addizioni, aperto verso l’infinito. Un luogo, uno spazio mentale che, nello spazio reale e visibile ritrova i suoi simboli negli oggetti essenziali appunto al disegnare, al dipingere: fogli di carta da disegno, tele bianche, cavalletti, telai, barattoli di colori. Semplici oggetti di comunissimo uso disposti secondo un preciso codice concettuale che voleva essere di volta in volta, di opera in opera, la chiave di lettura del pensiero di Paolini sulla necessità di un artista di oggi di operare una meditazione sull’arte, sull’arte come potenzialità e come totalità. Sulla “sua” arte, quindi, sul suo identificarsi, annullando l’io individuale, con l’io collettivo della pittura di ogni tempo, con l’io dei grandi pittori del passato. Il discorso di Paolini si è molto arricchito progredendo pur restando cristallinamente fedele ai suoi iniziali pensieri; il suo

vocabolario, vale a dire gli oggetti da lui chiamati a rappresentare, sono aumentati, il loro comporsi e disporsi in relazione reciproca è diventato più complesso, la sua scena (non saprei come chiamarla altrimenti) si è movimentata, le invenzioni si sono moltiplicate. Ma non è mai mutato quel senso di purezza atmosferica, di silenzio, di rarefazione, di incorporea leggerezza che emana dalle sue opere. Non è mai venuta meno quella volatile essenza, quella sottile, impalpabile eleganza intellettuale, quella trasparenza cristallina che si fa subito riconoscere come elemento primario del loro esistere. Per questo penso all'elemento dell'aria, simbolo sensibile della vita invisibile, come l'elemento più "simpativo", per "simpatia" alchemica, al suo "temperamento".

Il tentativo di raggiungere una impersonalità assoluta, metafisica, di disfarsi totalmente del peso individuale dell'autobiografismo, di eliminare l'impura particolarità della psicologia per identificarsi nell'io collettivo della pittura, della pittura di tutti i tempi intesa come costruzione completa e in sé perfetta (una maniera dopo tutto per esorcizzare la "morte dell'arte") non può considerarsi naturalmente, vista la via che ha scelto per esprimersi, che sotto l'aspetto metaforico: una impersonalità metaforica, una liberazione metaforica dell'io, una conchiusa perfezione metaforica della pittura. In altre parole una proiezione dell'io dell'artista. È forse questa una maniera troppo semplice per trovare una via, o piuttosto una scorciatoia, che ci faccia uscire dal sottile gioco di specchi che Paolini a costruito con tanta eleganza intellettuale e dentro il quale fa entrare anche noi, una scorciatoia forse sleale per arrivare a "le défaut de son grand diamant". Ma la prendo solo per cor-

rere ad una conclusione che del resto a lui è ben nota: e cioè che gli oggetti che mette in scena non sono mai loro stessi, anche se vuole che si autodenuncino come tali, ma fanno parte di una rappresentazione simbolica. Una rappresentazione che non può esprimersi cioè in termini di pensiero, che, il pensiero, in qualche modo lo trascende e magari anche lo tradisce. La loro tautologia è un inganno, quell'"inganno" che Nietzsche considera un attributo dell'apollineo. Portano il segno della personalità poetica di Paolini, del suo temperamento: il segno dell'aria. Cosa di più indicativo in questo senso di quelle sue bandiere dove ha stampato la fotografia di un cielo azzurro sul quale passano nuvole bianche e che, in lavori come "il cielo e dintorni" sventolano contro il cielo azzurro? O le sue carte celesti, le sue mappe dei pianeti? O l'aerea leggerezza di alcune sue fragili installazioni?

Kounellis, ho detto, evoca l'elemento del fuoco. Non è una associazione difficile da immaginare: il fuoco è molto spesso presente nelle sue opere. Ma perché Kounellis ricorre così frequentemente al fuoco, ora direttamente facendo scaturire fiamme dalle sue opere, ora indirettamente evocandolo come passato nelle affumicature che la fiamma ha lasciato sulle pareti o come futuro nel carbone che del fuoco è generatore? Il fuoco è lo sprigionarsi di una forza, di un dinamismo custodito nel cuore stesso della materia, una forza che trasforma l'inerzia in movimento, una metamorfosi: il liberarsi di un'essenza viva da qualcosa che è statico, silenzioso, dormiente. Anche un'umile tavoletta di "Meta" con l'esile velo di fiamma in cui si consuma (e molte ne ha adoperate Kounellis) può rappresentare una moderna metafora dell'immaginazione: un simbolo che ci ripor-



ta alle antiche favole, alle mitologiche metamorfosi. Il fuoco come immaginazione intesa nel suo significato originale neoplatonico, ripreso dal pensiero alchemico cinquecentesco, cioè di una forza che comunica con l'anima del mondo. È il fuoco che Prometeo ha rapito agli dei, ragione del suo eroico orgoglio umano e della sua condanna: peccato originale di una religione che era più vicina alla poesia della nostra, che aveva certo un'idea più "vicina" a noi uomini, meno trascendente, del destino dell'uomo.

Prendendo l'avvio dalla contrapposizione metaforica fra aria e fuoco, se approfondiamo le più specifiche ragioni di quel paragone che con il suo richiamo al pensiero della filosofia naturale della Grecia arcaica ci rimanda come un'eco lontana di antiche favole e di mito (e mi sembra possa avere lo stesso senso dei gessi di statue classiche usate talvolta dai due artisti come maschera) si può dar maggior corpo alla differenza profonda che divide le strade prese da Paolini e da Kounellis che pur son partite da uno stesso contesto storico e sociale e da una impostazione concettuale assai simile, che li spingeva, per fare un solo esempio, a credere che la pittura è una cosa che esiste allo stesso tempo all'interno e all'esterno della tela. Se Paolini è riuscito a continuare il suo lineare discorso figurato e a trovare la sua espressione poetica, la sua "forma" (che di forma sempre si tratta) ignorando la materia come "peso" e come "forza", se ha costruito le sue opere con l'ariosa leggerezza che le caratterizza quasi per conferire loro l'essenza incorporea del pensiero, se la sua maggior preoccupazione sembra quella di sottrarre materialità alle cose che dispone lievemente sulla scena, Kounellis mi sembra invece che nel suo tenace e continuo progredire alla conquista di una

padronanza formale abbia sempre considerato quella che si può definire "la natura delle cose". Ha interrogato cioè la loro materiale essenza ma anche quello che è il loro antico rapporto con l'uomo. La loro essenza materiale l'ha interrogata quasi a voler sprigionare il dinamismo che è insito nel muto cuore della materia stessa e che la piega alle leggi universali del cosmo. È per questo che le immagini create da Kounellis, vale a dire il suo processo di trasfigurare una sostanza in una "forma", sono immagini che ci trasmettono il *sentimento* del peso, della tensione, della gravità, della coesione ma anche della leggerezza, della sensibilità di una superficie, della trasparenza. Nelle sue opere le cose esaltano la loro esistenza materiale, si oppongono o si accostano in un reciproco rapporto ora per simpatia ora per contrasto, si piegano all'ordine di una sorta di metrica classica nella proporzione, nel ritmo, nel numero. Una via molto diversa da quella "immateriale" di Paolini e della sua "neoclassica" intellettuale eleganza, del suo pitagorico ascetismo.

Non solo, ma nei confronti della determinata esclusione di ogni personale autobiografismo che caratterizza il discorso di Paolini, dell'ironico distacco con cui egli si annulla nella impersonalità assoluta per identificarsi, in una astratta essenzialità oggettiva, con "tutti" gli artisti (che tale era in partenza il suo assunto), la scelta dei "materiali" operata da Kounellis, il modo a mio avviso sempre "affettivo" con cui sceglie gli oggetti delle sue opere non è mai privo di riflessi autobiografici. Non come riflesso psicologico dell'io, come insorgere dell'io, ma in maniera sottilmente concettuale, traslata, si potrebbe dire anche criptografica, comunque poetica. Per dirlo una volta ancora, nel segno della leggerezza. Non ci provengono forse da alcune sue

opere, soprattutto degli anni Settanta, riflessi del tempo della sua infanzia e della prima giovinezza al Pireo? Lievi segnali, allusioni: “come se odor d’incenso fosse il pino che fu”. L’odore del caffè che circola per le strade di un porto, i magazzini carichi di sacchi di merce, i legni verniciati delle barche col colore corroso dalla salsedine, le fiancate di lamiera delle navi, le cataste di legname, il senso sempre presente del mare. Nel prendere figura in un’opera, nel diventare immagine, gli oggetti e gli elementi naturali ai quali ricorre Kounellis ritrovano così nella loro stessa natura un significato, una storia. Ma una storia che nel progredire del suo lavoro, nella sua progressiva conquista di un linguaggio, supera ogni contenuto deliberatamente autobiografico per trovare, sia pure per la stessa via, radici più profonde. Il carbone, la cera, la lana, il catrame, il fuoco, il nero del fumo, nell’ordinato silenzio in cui li dispone Kounellis suscitano in noi echi lontani, connaturati alla natura greca dell’artista. Un caldo sentimento arcaico, pastorale, una semplicità antica, omerica: la lana che filava Penelope, la cera che i compagni misero nelle orecchie di Ulisse. Un tributo alle cose dell’antico lavoro dell’uomo.

Nell’universo infinito dell’arte si aprono sempre nuove vie da esplorare per cambiare l’immagine del mondo che ci è stata consegnata; quell’immagine che, nella stanchezza delle ripetizioni e nel cambiare dei modi e dei modelli di vita, ha perso la forza della necessità che l’aveva fatta nascere. Ma le vie che si aprono e che si manifestano come le più nuove, le più rivoluzionarie, ci si accorge talvolta che seguono le tracce di vie antichissime. Che si credevano dimenticate. È un siffatto riconoscimento di ciò che

è sempre vivo nella storia dell’arte che aiuta ogni artista che si è aperto un nuovo cammino. Lo aiuta nel rischio del nuovo, o semplicemente nel rischio, perché è l’irrifutabile pegno da pagare per fare arte. Lo aiuta, perché lo induce a un certo punto della sua vita a tener conto di quello che l’arte, nel corso della sua storia, gli ha lasciato, o meglio ancora lo rende consapevole di appartenere a lei di dividerne il potere. E quindi lo aiuta a sentire di essere inserito nella storia, in “quella” storia. Questo sentimento, questa consapevolezza è profondamente radicata sia in Paolini che in Kounellis anche se si è manifestata e si manifesta in maniera diversa. In tutti e due si identifica con la coscienza di aspirare a una qualità formale. In questo senso mi sembra che Paolini allarghi sempre di più lo spazio in cui aveva sin dagli inizi limitato l’attività creativa, restringendo l’orizzonte, per la pittura, all’analisi di se stessa; lo allarga per raggiungere un rapporto visibile fra la trasparenza della mente e la trasparente eleganza delle forme spinto dalla sua propensione per quei momenti e per quegli artisti del passato a lui più congeniali. Un rapporto, come ogni manifestazione creativa di Paolini, leggero, quasi inafferrabile ma estremamente suggestivo. Kounellis nel suo rapporto sempre più vivo fra le cose e la memoria, fra la materia e le forze che la governano, fra suggestione poetica e rigore formale, si muove con progressiva padronanza in un mondo di spazi e di ritmi dove sembra ritrovare le antiche tracce di una perduta classicità.