



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento di Beni Culturali**

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

**Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali (STBAM)**

**Classe L-1**

Tesi di Laurea Triennale

**La dimensione performativa nell'arte di Kounellis**

*The dimension of performance in Kounellis' art*

**Relatore**

**Prof. Giovanni Bianchi**

Laureanda: Alice Lorenzetti

Matricola:1201254

Anno Accademico 2021/2022



## Indice

Introduzione .....	p.1
Capitolo primo .....	p.5
Biografia di Jannis Kounellis .....	p.5
1.1 La gioventù dell'artista .....	p.5
1.2 Gli esordi di Jannis Kounellis .....	p.7
1.3 Primi avvicinamenti performativi .....	p.11
1.4 Il ritorno al mito e le nuove installazioni.....	p.14
1.5 Uscendo dal Novecento .....	p.15
Capitolo secondo.....	p.17
Il contesto storico artistico .....	p.17
2.1 I primi anni trascorsi in Grecia .....	p.17
2.2 Gli anni Cinquanta del Novecento .....	p.18
2.3 Gli anni Sessanta del Novecento .....	p.21
2.4 Gli anni Settanta del Novecento .....	p.25
2.5 Gli anni Ottanta del Novecento .....	p.27
2.6 Gli anni Novanta del Novecento.....	p.29
2.7 Gli anni Duemila .....	p.30

Capitolo terzo.....	p.33
L'attenzione di Kounellis nei confronti della Performance.....	p.33
3.1 La Performance Art.....	p.33
3.2 Lo sviluppo della Performance in Kounellis.....	p.37
Capitolo quarto.....	p.45
Analisi di quattro opere performative realizzate da Kounellis .....	p.45
4.1 Jannis Kounellis, <i>Untitled</i> (Cavalli), Galleria L'Attico, Roma, 1969. (Fig.3) ..	p.45
4.2 Jannis Kounellis, <i>Da inventare sul posto (To Invent on the Spot)</i> , Documenta V, Kassel, 1972. (Fig.11) .....	p.48
4.3 Jannis Kounellis, <i>Untitled</i> (Apollo), Galleria La Salita, Roma, 1973. (Fig.12)	p.50
4.4 Jannis Kounellis, <i>Senza Titolo</i> , Galleria Area, Firenze, 1975. (Fig.13).....	p.53
Appendice iconografica.....	p.59
Bibliografia .....	p.69
Sitografia .....	p.70

## **Introduzione**

Il seguente elaborato prende in considerazione alcune opere di carattere performativo eseguite dall'artista greco naturalizzato italiano Jannis Kounellis.

Una breve biografia, contenuta all'interno del primo capitolo, ci permette di ripercorrere la vita dell'artista, il quale sin da ragazzo cominciò a dipingere e disegnare, per poi iscriversi all'Istituto d'Arte di Atene e successivamente all'Accademia di Belle Arti a Roma.

Parlando della sua vita mi sono soffermata in particolare sul tema del viaggio, tanto caro all'artista, il suo "andare verso il futuro" che lo portò ad approdare sulle coste italiane con la moglie, verso la fine degli anni Cinquanta del Novecento, alla ricerca di fortuna e nuovi stimoli artistici.

L'incontro a Roma con Scialoja, suo insegnante all'Accademia, sarà determinante per Kounellis: il maestro, infatti, gli trasmetterà un interesse in merito al tema della spettacolarità e lo aggiornerà in merito alle correnti artistiche internazionali.

Kounellis era un artista caratterizzato da una spiccata personalità, infatti fin dagli esordi della sua carriera egli ha cercato di creare da sé un nuovo modo di fare arte, cercando di valicare i limiti imposti dalla superficie del quadro e realizzando opere

che andassero a rompere questi schemi, coinvolgendo di conseguenza tutto l'ambiente circostante.

L'artista passò infatti dalla produzione di opere su tela, dipinte o realizzate con segni tipografici, alla realizzazione di altre opere più complesse, grazie all'introduzione all'interno di quest'ultime di nuovi materiali.

Questa continua ricerca lo portò a aderire, dal 1967, al movimento dell'Arte Povera. Da qui la sua ricerca artistica si affinerà fino alla creazione delle prime opere performative, collocabili alla fine degli anni Sessanta del Novecento, opere che inizialmente suscitavano scalpore e accesero l'opinione della critica per le sue proposte stranianti dal significato ricercato, come il *Senza Titolo* (Cavalli) della Galleria L'Attico a Roma nel 1969.

Tra gli anni Sessanta e Settanta Kounellis raggiunse l'apice della sua produzione artistica tant'è che vennero organizzate numerose sue mostre personali in Europa e negli Stati Uniti.

Durante gli anni successivi Kounellis continuò la sua ricerca artistica e la relativa produzione di opere che lo resero noto e apprezzato dal pubblico.

Nel secondo capitolo, ho tracciato il contesto storico artistico in cui si è sviluppato il percorso creativo di Kounellis, partendo dal presupposto che il prodotto della sua arte è frutto anche della temperie culturale che lo circondava.

Attraverso una panoramica che va dai primi anni Cinquanta del Novecento fino agli anni Duemila sono stati considerati i fatti salienti che caratterizzarono ogni decennio,

contestualizzando anche lo scenario sociale, politico ed economico all'interno del quale l'artista si trovò a vivere. Alcuni eventi contingenti e di trasformazione come la ripresa post-bellica, la riqualificazione urbana o la rivoluzione sessantottina furono determinanti per plasmare la sua produzione artistica.

A seguire, nel terzo capitolo si è affrontata la tematica della Performance Art, studiata e osservata inizialmente da un punto di vista generico, andando a vedere come quest'espressione artistica ricopra molteplici aspetti di interdisciplinarietà andando a coinvolgere contemporaneamente: tempo, spazio, corpo e pubblico.

In base a queste premesse si è entrati poi nello specifico indicando alcuni dei tratti peculiari delle performance di Kounellis: l'utilizzo di oggetti e animali all'interno delle opere (scelti in base alla potenziale espressività che potevano trasmettere al pubblico), l'introduzione della sonorità tramite l'uso di brani mozartiani o di Stravinsky, seguito dall'obiettivo di un maggiore coinvolgimento del pubblico, senza trascurare i molteplici riferimenti a Ulisse, Omero, e Joyce, per giungere all'idea della conservazione dell'atto performativo, tramite la fotografia.

Infine, nell'ultimo capitolo ho descritto nel dettaglio quattro opere performative eseguite dall'artista nel suo periodo di maggiore produttività (1960-1975).

Partendo dalla Performance *Senza Titolo* (Cavalli) presentata alla Galleria L'Attico di Roma (1969), si prosegue con la descrizione e il commento dell'opera *Da inventare*

*sul posto* realizzata nel 1972, che prevede la presenza di un violinista e di una ballerina. A seguire è stata analizzata un'altra opera *Senza Titolo* (Apollo) eseguita alla Galleria La Salita a Roma nel 1973, performance dai molteplici significati e rimandi al mondo della classicità.

L'elaborato termina infine con un'altra opera *Senza Titolo* eseguita nel 1975 a Firenze recepita come inno al mondo mediterraneo, in cui l'artista è colto nell'atto quotidiano di fare il caffè: performance ambigua e stereotipica, che punta al coinvolgimento e stimolazione dei sensi, specialmente quello olfattivo e uditivo.

## Capitolo primo

### Biografia di Jannis Kounellis<sup>1</sup>

#### 1.1 La gioventù dell'artista

Jannis Kounellis nacque a Pireo nel 1936, un piccolo comune situato non molto lontano da Atene. La sua vocazione artistica venne inizialmente incoraggiata dalla madre, la quale a sua volta era appassionata di letteratura e musica.

Grazie a questa influenza materna, alla precoce età di tredici anni il giovane Kounellis cominciò a disegnare e dipingere ricorrendo spesso anche all'uso di una modella.

Successivamente, all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento si iscrisse presso l'Istituto d'Arte di Atene per poi lasciare il paese di origine e intraprendere una nuova esperienza di studio che lo portò all'Accademia di Belle Arti di Roma.

Il 1956 fu di fatto un anno di svolta per l'artista, che assieme alla moglie Efthymia Sardi, decise di intraprendere un viaggio attraverso la Jugoslavia fino a Trieste, per giungere infine a Roma<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Per la stesura del seguente capitolo ho consultato i seguenti testi:

Articolo biografico della piattaforma online della Direzione di Relazioni Pubbliche Internazionali e dell'Ufficio di Comunicazione digitale Punto Grecia, reperito nel sito [puntogrecia.gr/cultura](http://puntogrecia.gr/cultura)

Biografia a cura di Galleria d'Arte l'Incontro reperita nel sito [galleriaincontro.it](http://galleriaincontro.it)

Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019.

Ludovico Pratesi, *Kounellis*, Arte dossier, Giunti, Firenze - Milano, 2019.

Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020.

Il viaggio dell'artista sarà un tragitto condotto verso l'Italia che comporterà il cambiamento esistenziale e politico della sua vita.

Kounellis andando verso ovest uscirà dalla dimensione mitico-metafisica dell'Oriente a cui apparteneva.

Stabilitosi a Roma, divenne allievo di Toti Scialoja, e venne presto influenzato dalla corrente dell'espressionismo astratto che, insieme all'arte informale, costituì il punto di partenza da cui prese avvio il suo percorso creativo e formativo<sup>3</sup>.

Un dettaglio fondamentale è che fin dal 1950 Scialoja partecipò a vari scambi internazionali artistici tra Roma e New York, in questo modo egli poteva tenere al corrente i suoi studenti in merito alle ricerche dell'action painting e dell'espressionismo astratto americano.

Gli insegnamenti del maestro furono preziosi, soprattutto per quanto riguarda il linguaggio relativo alla spettacolarità dell'arte, che comportava la presenza fisico corporea dell'artista-attore che si muove in un contesto scenico avvolto talvolta da più entità: immobili oppure viventi come, ad esempio, gli animali; sarà grazie a queste che l'artista inizierà a considerare la spettacolarità come qualcosa di «non concluso»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019.

<sup>3</sup> Biografia a cura di Galleria d'Arte l'Incontro reperita nel sito [galleriaincontro.it](http://galleriaincontro.it)

<sup>4</sup> Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019, p.496.

Dopo aver viaggiato per l'Europa, Kounellis nel 1958 fece un lungo viaggio nelle Americhe in compagnia del padre Grigoris Kounellis, che lo portò in Venezuela per poi spostarsi a Boston, Manhattan, New York e infine nuovamente in Europa<sup>5</sup>.

Questo continuo movimento e lo spostamento da un paese all'altro, segnò come accennato prima un suo inevitabile e progressivo allontanamento dalle civiltà classiche europee, portando l'artista a realizzare nuove sperimentazioni con lo scopo di creare un genere artistico a lui contemporaneo.

Per Kounellis, iniziare una nuova esperienza di vita sia personale che artistica significò crearsi un nuovo habitat, cercando di integrare il suo percorso interiore nella nuova dimensione esterna.

## **1.2 Gli esordi di Jannis Kounellis**

Fin dagli esordi della sua carriera, Kounellis non esitò a “*uscire fuori dal quadro*” per farsi pittore di realtà, grazie allo studio di artisti del passato come Masaccio e Caravaggio, ed artisti contemporanei come Pollock e Burri<sup>6</sup>.

In un'intervista rilasciata al critico d'arte Germano Celant, Kounellis dichiarò apertamente che era sua intenzione, fare di quell'inclinazione verso l'occidente un

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 496.

<sup>6</sup> Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020.

distacco, o meglio uno strappo autentico con il passato, per questo aveva interrotto ogni rapporto con la famiglia e aveva abbandonato la lingua madre:

“...la decisione di non parlare più greco è nata come un trauma psichico”<sup>7</sup>.

Questa frattura profonda è alla base di un programma artistico-morale che si è poi concretizzato nel corso di cinque decenni<sup>8</sup>.

Dal 1958 Kounellis iniziò a dipingere su tela le parole-insegne che osservava nelle città, come ad esempio nell'opera che reca la scritta: *Aceto Olio* (1958) (fig.1).

A seguire produsse una serie di scritte composte da vocali e consonanti come se fossero state disposte all'interno di uno spartito musicale, queste furono ottenute tramite impressioni in inchiostro nero e timbri disegnati da Kounellis stesso per riprodurre in serie le lettere dell'alfabeto.

Il 1960 è considerato l'anno del suo esordio pubblico, avvenuto attraverso l'allestimento a Roma della sua prima mostra personale alla Galleria «La Tartaruga».

Al contrario di altri artisti e dei suoi maestri, con i quali collaborò e studiò all'interno dell'Accademia di Belle Arti a Roma, Kounellis si distinse per la sua energia comunicativa molto forte che lo portò al rifiuto di prospettive estetizzanti e decadenti, il suo obiettivo era quello di arrivare all'esaltazione del valore pubblico, del suo linguaggio artistico.

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p.23.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Nelle prime opere, come si è detto, dipinse dei segni tipografici su fondo chiaro che richiamavano l'invenzione di un nuovo ordine, di un nuovo linguaggio frantumato.

*“Questi dipinti riflettono la casualità e il disordine di un nuovo esistere, in una cultura aperta come quella italiana, rispetto a quella chiusa greco-bizantina”<sup>9</sup>.*

Dal 1962 l'artista decise di concludere la sua esperienza con lettere e segni urbani per dedicarsi ai soggetti naturali, come il mare, il sole e la luna.

Soggetti che gli daranno l'input per realizzare poi dipinti paesaggistici, realizzati ad olio e di grande formato, testimonianza di una ricerca protesa verso il gioioso.

Attraverso la riproduzione del flusso dell'acqua da un lato all'altro del quadro si sottolinea l'idea di movimento e dello scorrere del tempo, motivi che ritorneranno nelle produzioni successive.

Con queste continue sperimentazioni Kounellis voleva passare *“dalla tradizione all'innovazione”<sup>10</sup>*, egli riuscì infatti a dar vita ad una propria rigenerazione che passò attraverso la pittura in bianco e nero. In realtà questo sarà un periodo temporaneo poiché dal 1964 l'artista riprenderà la scrittura su tela.

---

<sup>9</sup> Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019, p.497.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 497.

Tutti questi tentativi lo portarono nel 1967 a produrre un'opera *Senza Titolo* (fig.2) dove emergono dalla tela immagini di rose ingrandite e dipinte, fissate sulla superficie con dei bottoni.

Restando all'anno 1967, ricordiamo l'organizzazione delle prime mostre vicine al movimento dell'arte povera, dove l'utilizzo di prodotti e materiali di uso comune portano l'arte ad una funzione mitica e creativa che si discosta dalle tecniche sperimentate in precedenza.

Le sue installazioni, infatti, diventeranno delle scenografie che occuperanno fisicamente la galleria andando a coinvolgere lo spettatore, rendendolo protagonista di uno spazio che iniziava ad arricchirsi dalla presenza di animali vivi e forme geometriche, costruite adoperando materiali industriali.

Il metodo di lavoro e il concetto applicato all'opera sono i medesimi per questa tipologia di lavori, ossia quello di far uscire dalla superficie un segno materiale, che sia vivo e naturale.

Il discorso di Kounellis è basato su un gioco di sensibilità, sorpresa e spiazzamento che ci porta ai limiti del quadro e suscita scalpore nello spettatore.

Per tutto questo, *“gli animali, il fuoco e le piante contribuiscono a rendere lo spazio pubblico un corollario del movimento”*<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019, p.498.

### 1.3 Primi avvicinamenti performativi

Correva l'anno 1969, quando l'installazione presentata alla Galleria l'Attico di Fabio Sargentini (fig.3) divenne una vera e propria performance grazie alla presenza di alcuni Cavalli che, legati alle pareti mostrarono una contrapposizione diretta tra natura e cultura, dove il ruolo dell'artista venne ridotto alla minima mansione manuale<sup>12</sup>.

Quest'opera servì da critica generale nei confronti del sistema artistico di allora, poiché l'artista paragonò concettualmente la galleria a un ventre, attivando quindi una connessione diretta con il mondo animale, già evocato dalla presenza fisica dei cavalli.

Si riconosce proprio in quest'opera il trampolino di lancio del Kounellis, artista in quegli anni pieno di vitalità e altresì coinvolto dalla passione rivoluzionaria sessantottina che lo condusse al concepimento dell'idea base del suo fare artistico e politico, nonché il contrasto totale tra presente e passato, tra artista e società.

Spostandoci di conseguenza verso il 1969, l'attenzione dell'artista si sposta mano mano sulla coralità dell'opera, intesa come continua ricerca di un fluido psicofisico dato dall'azione ininterrotta tra arte e realtà che si mostra come un continuo scambio di energia<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Biografia a cura di Galleria d'Arte l'Incontro reperita nel sito [galleriaincontro.it](http://galleriaincontro.it)

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 499.

Con il successivo transito agli anni Settanta, l'emozione di Kounellis assunse un valore diverso, questo a causa della frustrazione dell'arte povera generale, che in quegli anni era poco riconosciuta e veramente inghiottita dalla società dei consumi.

Questo sentimento di costrizione Kounellis lo espresse nella famosa porta chiusa con pietre, presentata per la prima volta a San Benedetto del Tronto nel 1969 (fig.4) in occasione della VII Biennale d'arte contemporanea<sup>14</sup>.

*“Avevo bisogno di fare una cosa fisica, quella di murare con pietre la porta”<sup>15</sup>.*

L'opera in questione è l'emblema di un gesto forte ed estremo che modifica il concetto dello spazio espositivo riportandolo ad una concezione di architettura primitiva e archetipica.

La porta composta è *double face* e vuole simboleggiare la cultura artigianale da un lato (l'uso di materiali poveri) e la borghesia dall'altro lato (l'impiego di stucco e di tappezzeria pregiata).

In questo modo l'artista vuole comunicarci che le due parti sono sezioni appartenenti alla stessa storia, parti che si integrano e che s'influenzano reciprocamente; pertanto, questa simbologia viene adottata per affermare la denuncia del concetto di doppio dell'arte, che si lascia osservare dall'esterno e mette al riparo l'interno.

---

<sup>14</sup> Ludovico Pratesi, *Kounellis*, Arte dossier, Giunti, Firenze - Milano, 2019.

<sup>15</sup> *Ivi*, p.20.

La stanza murata corrisponderebbe all'alter-ego dell'individualità dell'artista stesso, dove le pietre equivalgono alle lettere e ai segnali dei primi lavori esposti; la porta assume dunque una valenza pittorica oltre che morale e simbolica.

Nel 1972 Kounellis partecipò per la prima volta alla Biennale di Venezia e sempre nello stesso anno a Documenta a Kassel<sup>16</sup>.

Da questo momento e soprattutto dopo aver vissuto queste due esperienze particolarmente fondative, le opere dell'artista cambiarono tratti e aspetto, fino a diventare più cupe, probabilmente perché influenzate dal contesto storico- sociale che le circondava in quegli anni.

Dalla fine degli anni Settanta la produzione di Kounellis sarà focalizzata su una serie di antologiche in Italia e all'estero che gli permisero di stabilire poi un legame tra arte e realtà che assumerà un tono critico per gran parte dell'arte degli anni Ottanta del Novecento.

A Lucerna nel 1977, l'artista si presentò con una maschera dipinta di giallo (colore simbolo del trionfo della maturità all'interno dell'esistenza quotidiana) le cui forme rimandavano ad una maschera classico-mitologica; il contesto dell'opera era una stanza infuocata, all'interno della quale l'artista collocò pure un quadro di Chaïm Soutine<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Articolo biografico della piattaforma online della Direzione di Relazioni Pubbliche Internazionali e dell'Ufficio di Comunicazione digitale Punto Grecia, reperito nel sito [puntogrecia.gr/cultura](http://puntogrecia.gr/cultura)

<sup>17</sup> Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019.

I due decenni conclusivi del secolo furono caratterizzati dalla realizzazione di installazioni nelle quali alla vitalità del fuoco vista in precedenza subentrò alla presenza della fuliggine, mentre gli animali vivi cedettero il posto a quelli imbalsamati.

#### **1.4 Il ritorno al mito e le nuove installazioni**

Come abbiamo in precedenza accennato, già dalla fine degli anni Settanta riemerge in Kounellis traccia dell'origine greca e della tradizione antica; è un periodo di generale senso di afflizione per l'artista che, nel 1989 presentò addirittura all'Espai di Barcellona un progetto artistico fatto di quarti di bue macellati, appesi mediante dei ganci a lastre metalliche, a loro volta illuminate da lanterne ad olio<sup>18</sup>.

Da qui Kounellis, allestisce alcune opere in spazi esterni insoliti, in contrapposizione alle precedenti installazioni e organizzerà i suoi futuri lavori in una continuità di spazi ed elementi affinché l'insieme non si esaurisca all'interno della selezione museale, ma acquisti la forza di un evento che continua a rinnovarsi.

Un esempio a noi vicino si trova nel cortile antico dell'edificio centrale dell'Università degli Studi di Padova, dove Kounellis realizzò nel 1995 un monumento che celebra il cinquantenario della Liberazione, datata 25 aprile 1945 (fig.5).

---

<sup>18</sup> Biografia a cura di Galleria d'Arte l'Incontro reperita nel sito [galleriaincontro.it](http://galleriaincontro.it)

## 1.5 Uscendo dal Novecento

Verso il nuovo millennio, il tema del viaggio nell'arte di Kounellis permane; si concentra ad esempio sul mare attraverso un'opera in cui posiziona un frammento di imbarcazione di legno contro una finestra, al Groupis-Bau di Berlino nel 1991; al contrario, ai Bottini dell'olio di Livorno nel 2001, i medesimi pezzi di imbarcazione vengono incastrati dall'artista dentro vasche metalliche riempite d'olio. Qualche anno dopo, nel 1994 l'artista allestì una mostra all'interno del cargo Ionion, ormeggiato al porto di Pireo (fig.6), simbolo forse non solo di attaccamento al mare e al tema del viaggio e della peregrinazione, ma anche di riconciliazione con quella terra d'origine abbandonata per l'Occidente nell'ormai lontano 1956<sup>19</sup>.

Materiali di ogni tipo continuano ad essere presenti nell'arte di Kounellis e a tratti il loro utilizzo diventa provocatorio, come risulta evidente nell'intervento *site-specific* realizzato a Napoli nel 1996, dove Piazza Plebiscito, la più importante della città, diventa per l'artista la scena di eventi espositivi, qui Kounellis sospese al soffitto dei due emicicli coperti della piazza centottantacinque armadi in occasione dei festeggiamenti del nuovo anno (fig.7). L'arte proposta dialoga in questo modo con lo spazio urbano della città, coinvolgendo al tempo stesso gli abitanti, con lo scopo di farne un evento pubblico<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ludovico Pratesi, *Kounellis, Arte dossier*, Giunti, Firenze- Milano, 2019.

<sup>20</sup> *Ivi*, p.42.

Nel corso degli anni Novanta l'artista proverà a sopravvivere al clima di generale commercializzazione dell'arte, motivo che gli farà intraprendere un percorso singolare al fine di difendere il proprio linguaggio artistico.

Nel 2001 in un'opera *Senza Titolo* (fig.8) Kounellis realizza un cerchio di sedie per concretizzare il concetto appena esposto e simboleggiare sia l'assenza dell'artista all'interno dell'opera quanto la presenza di un pubblico allargatosi attorno ad essa.

La circolarità della posizione delle sedie vuole evidenziare il segno di un movimento, dove l'arte dell'artista non cessa mai di esistere.

Per terminare l'excurus artistico di Kounellis, ritengo fondamentale citare un'opera realizzata negli ultimi anni – nel 2012 per la precisione- al Museum of Cycladic Art di Atene<sup>21</sup> (fig.9).

Mentre il paese attraversava purtroppo un periodo di dura crisi, Kounellis si presentò al museo con una miriade di oggetti raccolti per la città, come denuncia al degrado socio-economico del suo paese natale.

Per concludere non ci resta che citare la scomparsa di Jannis Kounellis, avvenuta il 16 febbraio 2017 a Roma, nella città dove aveva scelto di vivere e lavorare da oltre sessant'anni.

Quel che ci rimane di lui è sicuramente l'innovazione e la modestia d'animo, compresa la sua imperitura fiducia nel potere intrinseco, nella sopravvivenza e nella rinascita dell'arte.

---

<sup>21</sup> Ludovico Pratesi, *Kounellis*, Arte dossier, Giunti, Firenze: Milano, 2019.

## Capitolo secondo

### Il contesto storico artistico<sup>22</sup>

#### 2.1 I primi anni trascorsi in Grecia

Kounellis nacque da una famiglia di media borghesia sul finire degli anni Trenta del secolo, anni che precedono lo scoppio e la tragedia della Seconda guerra mondiale; trascorre la sua gioventù in Grecia, per trasferirsi poi in Italia.

Durante il periodo bellico d'occupazione straniera per lo stato greco, il padre Grigoris partecipò attivamente al movimento di resistenza.

Una volta terminato il conflitto, la Grecia si trovò ad affrontare un lungo periodo di instabilità politica, la crisi generatasi fu cruciale e terminò con la presa di potere da parte delle forze militari anticomuniste, le quali diedero inizio nel 1967 alla “dittatura dei colonelli”<sup>23</sup>.

L'assetto turbolento, drammatico e luttuoso scaturito dalla situazione mondiale di quegli anni incise inevitabilmente sull'ideologia politica di Kounellis, plasmando così di conseguenza anche la sua anima artistica.

---

<sup>22</sup> Per la stesura del seguente capitolo ho consultato i seguenti testi:

Maurizio Calvesi, Paul Ginsborg (a cura di), *Novecento. Arte e storia in Italia*, Skira, 2001.

Lucio Caracciolo- Adriano Roccucci, *Storia contemporanea, dal mondo europeo al mondo senza centro*, Le Monnier Università, Mondadori, Firenze, 2020.

Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017.

Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it

<sup>23</sup> Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it

## 2.2 Gli anni Cinquanta del Novecento

Dalle macerie delle città distrutte dalla follia della guerra prendono forma negli anni Cinquanta nuovi quartieri e agglomerati urbani, basati su nuovi piani di riqualificazione.

Nei cittadini si risveglia presto una grande vitalità e soprattutto un forte sentimento di speranza per un auspicabile futuro di vera democrazia e pace internazionale.

Grazie al prezioso aiuto statunitense, i tempi della ripresa europea e italiana accelerarono, merito dell'operazione nota come *Piano Marshall*, secondo il quale l'America investì enormi capitali e risorse, questo processo consentì agli Stati Uniti di imporre presto la loro supremazia mondiale<sup>24</sup>.

In questi anni la popolazione subì dei cambiamenti importanti, che costrinsero alcuni cittadini a emigrare dalle campagne alla città e talvolta anche dalla stessa terra di origine, per cercare fortuna altrove e per auspicare un generale miglioramento dello stile di vita.

Questa continua espansione e crescita economica portò inevitabilmente ad un altro conflitto economico e politico, originato questa volta dalla netta divisione mondiale in blocco statunitense e blocco filosovietico; il risultato fu la cosiddetta Guerra

---

<sup>24</sup> Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017.

Fredda, così chiamata per il permanente stato di tensione politico, per il quale spesso si sfiorò (e per fortuna poi vi si rinunciò) il ricorso ad armi nucleari<sup>25</sup>.

L'arte del dopoguerra assunse forme e linee diversificate e imprevedibili nel susseguirsi degli anni; un'arte caratterizzata da nuove Avanguardie proiettate verso l'astrattismo, grazie alle novità provenienti da oltreoceano. Gli artisti si liberarono definitivamente da ogni vincolo, estesero le loro ricerche in tutte le direzioni, i risultati furono caotici e spesso contraddittori tra le varie correnti.

Per fare qualche esempio: l'informale fu la corrente artistica europea nata in risposta alla crisi morale, politica e ideologica causata dalla guerra. Il movimento artistico in questione si pone in polemica con tutto ciò che riconduce alla forma. In questo modo passioni, tensioni e disagi vengono espresse dagli artisti in modo più libero e spontaneo, talvolta rasentando la violenza; si tratta dunque di un'arte al di fuori degli schemi precostituiti, usati come linee guida in precedenza<sup>26</sup>.

Per quanto riguarda lo scenario artistico italiano nel particolare, Kounellis si trova di fronte ad un divario tra realisti, ai quali si attribuisce la funzione di lotta e denuncia, e gli astrattisti, in parallelo con le avanguardie artistiche internazionali di quegli anni<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 1188.

<sup>26</sup> Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017, p. 1194.

<sup>27</sup> Maurizio Calvesi, Paul Ginsborg (a cura di), *Novecento. Arte e storia in Italia*, Skira, 2001.

Tra gli artisti dell'epoca figura il celebre Lucio Fontana, artista italiano (argentino di nascita) famoso anche a livello internazionale.

*“La mia gestualità era un gesto radicale che rompeva lo spazio del quadro.*

*Lo spazio del quadro non si può rinchiuderlo nei limiti della tela ma va esteso a tutto  
l'ambiente<sup>28</sup>”.*

Lucio Fontana

Ritengo necessario fare un piccolo appunto sulla sua personalità poiché fra le numerose opere prodotte in alcune di queste emergeva l'analisi basata sul rapporto tra artista e società, concetto importante per Kounellis il quale prese inizialmente Lucio Fontana come fonte d'ispirazione per le sue prime produzioni artistiche, infatti anche lui, voleva rivoluzionare il modo di fare arte, e per realizzare ciò era necessario andare oltre la superficie del quadro, bisognava quindi coinvolgere tutto l'ambiente circostante, con l'obiettivo di coinvolgere lo spettatore all'interno dell'opera, diventandone quindi parte integrante<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>29</sup> Maurizio Calvesi, Paul Ginsborg (a cura di), *Novecento. Arte e storia in Italia*, Skira, 2001.

## 2.3 Gli anni Sessanta del Novecento

Come già riportato nel paragrafo precedente ricordiamo gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento come il periodo del cosiddetto boom economico, grazie al quale le masse riescono ad accedere a un relativo benessere permettendosi di acquistare anche beni di largo consumo.

È in questo clima di cambiamenti, di speranze e forti contraddizioni che inizia a svilupparsi anche il famoso movimento di ribellione studentesco.

Nato sotto un'influenza pacifista negli Stati Uniti, il movimento studentesco si rivoltava contro il conformismo dello stile di vita americano unito all'opposizione per la Guerra in Vietnam (1965-1975)<sup>30</sup>.

Questo fenomeno si diffuse poi presto anche in Europa e, per quanto riguarda lo scenario italiano, la contestazione degli studenti si saldò anche con la stagione delle rivendicazioni operaie; riassumendo, gli anni Sessanta furono dunque densi di violente contrapposizioni ideologiche e di scontri sociali.

Dal punto di vista artistico l'arte continuerà ad essere il riflesso della società e per questo gli artisti ricorsero all'utilizzo di nuovi mezzi espressivi come le vernici, le plastiche, i tubi al neon e altri.

---

<sup>30</sup> Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017.

In questi anni di transizione, densi fra l'altro anche di avvenimenti artistici, un posto notevole spetta a Yves Klein e all'italiano Piero Manzoni che, con le loro opere spesso concettuali, toccarono alcune questioni comuni fino a condurre l'arte verso una progressiva riduzione del fatto artistico in sé (concetto che arriverà alle estreme conseguenze nel Minimalismo).

Nelle opere gli artisti misero in evidenza anche una nuova attenzione per quanto riguarda il corpo, sino a giungere all'impiego vero e proprio di quest'ultimo all'interno dell'opera d'arte<sup>31</sup>.

In base all'importanza che il corpo iniziò ad assumere in quegli anni Kounellis si lasciò ispirare dagli artisti appena citati (Y. Klein e P. Manzoni); ciò lo condusse a realizzare la sua prima *performance* (giugno 1960, Galleria La Tartaruga, Roma), in cui l'artista dipinse - in presenza del pubblico e declamandole successivamente - delle lettere su tela (fig.10). Durante l'esecuzione dell'azione egli indossava un mantello (simile ad una tela) da lui stesso dipinto, in ricordo degli abiti indossati anni prima da Hugo Ball durante le serate dadaiste al Cabaret Voltaire di Zurigo (1916), esplicitando in questo modo l'essenza culturale della sua ricerca artistica con riferimenti mirati alle avanguardie storiche<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 1208.

<sup>32</sup> Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it

Sempre agli anni Sessanta riconduciamo la nascita di una nuova arte, denominata: pop-art, che rivolge la propria attenzione a oggetti, miti e linguaggi della società dei consumi<sup>33</sup>.

La spinta provocatoria data da questo nuovo movimento sta nel lasciarsi ispirare dai soggetti-oggetti dell'universo quotidiano, del consumismo di tutti i giorni per rappresentarli poi all'interno delle opere, allontanandoli quindi dal loro ambiente naturale.

Sulla base di queste influenze, precisamente nel 1964, Kounellis tenne la sua seconda personale presso la Galleria La Tartaruga a Roma, dove espose un ciclo di marine, caratterizzate da motivi figurativi schematici e antinaturalistici, che andarono a creare un confronto diretto con i temi trasmessigli dalla pop-art citata sopra<sup>34</sup>.

Nella seconda metà degli anni Sessanta le avanguardie storiche di quel periodo, non sembravano più sufficienti per contrastare la perdita d'identità che stava vivendo l'Occidente, crisi che si verificherà poi nei fermenti del Sessantotto.

Qui Kounellis emerge con la sua volontà di intraprendere una nuova ricerca attraverso un rapporto diretto con la realtà, per queste ragioni dal 1967 egli lavorò per ottenere un superamento delle fasi pittoriche ricorrendo quindi all'uso di nuovi materiali.

---

<sup>33</sup> Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017.

<sup>34</sup> Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it

Sempre in quello stesso anno ricordiamo la fondamentale nascita del movimento artistico dell'Arte Povera (settembre 1967)<sup>35</sup>.

Il movimento era composto da giovani e promettenti artisti italiani e iniziò a consolidarsi attraverso un'attenta politica espositiva, emergendo anche a livello internazionale. Questa tendenza artistica si pone come obiettivo quello di rivalutare la materia e il simbolismo ad essa collegato. L'appellativo *povera*, fa riferimento ai materiali impiegati, ad esempio: sacchi, tele, legno, corde, rottami, il tutto unito a materiali primari che rimandano al mondo naturale.

Questa simbologia fa riferimento a una civiltà umile e marginale, corrente di pensiero con la quale Kounellis si rispecchiò fin da subito, tanto che successivamente ne divenne uno degli esponenti principali, soprattutto per la sua critica convinta contro l'*arte ricca* e consumistica di quegli anni.

Verso la fine degli anni Sessanta, precisamente nel 1968 Kounellis iniziò a prendere parte anche a vari spettacoli teatrali attraverso la realizzazione di alcune scenografie, (come quella creata al Teatro Sociale di Torino per la regia di Carlo Quartucci)<sup>36</sup>.

Il 1969 è l'anno di svolta per eccellenza di Kounellis, il quale ottenne finalmente riconoscimenti in Italia e all'estero. Vennero infatti presentate opere come quella dei dodici Cavalli all'Attico di Sargentini, seguita dal *Senza Titolo* (1969) presentato a

---

<sup>35</sup> Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017.

<sup>36</sup> Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it

Parigi presso la Galleria Iolas, dove il gas e il fuoco presenti nell'opera vennero adoperati per allontanare lo spettatore, creando un vero e proprio attacco nei suoi confronti. Infine è degno di nota ricordare la partecipazione dell'artista alla storica mostra "*Live in your head- When attitudes become form*", curata da H. Sezeemann alla Kunsthalle di Berna<sup>37</sup>, nella quale presentò sette sacchi contenenti vari materiali naturali come fagioli, lenticchie, riso, caffè, granturco e piselli.

## **2.4 Gli anni Settanta del Novecento**

Gli anni Settanta possono essere riassunti come un decennio di libertà (ottenuta in parte grazie alle ribellioni del Sessantotto), di trasgressione, crisi, lotte politiche, ma anche grandi innovazioni artistiche.

Eredi del boom economico nato nel decennio precedente, gli anni Settanta continuarono a rappresentare soprattutto per l'Italia una grande stagione di crescita sociale, culturale e politica. Dopo l'autunno caldo che mise in movimento gli operai, i contadini e i ceti meno abbienti, ci fu una forte volontà di rinnovamento per quanto riguarda le gerarchie e le logiche del potere politico. Un ruolo importante fu ricoperto anche dal movimento femminista che iniziò a lottare per l'emancipazione familiare e sociale della donna.

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*

Nonostante le varie peripezie, gli anni Settanta in Italia furono anche una stagione di importanti conquiste e riforme nel campo dei diritti civili, come ad esempio l’inserimento dello Statuto dei lavoratori e la legge sul divorzio, seguiti da varie riforme di tipo sanitario.

Il decennio venne successivamente scisso e scosso da un periodo di crisi e terrorismo nero e rosso che portarono gran parte della nuova generazione a perdersi nel silenzio e nella confusione, causando a sua volta instabilità per la tenuta dello Stato democratico e repubblicano<sup>38</sup>.

Tornando al contesto artistico di questi anni si può notare come l’attenzione di molti artisti si spostò “dal particolare al generale”<sup>39</sup> e dal singolo oggetto ad uno spazio più ampio ed esteso dove tale oggetto viene immerso. L’ambiente in questione talvolta poteva essere anche uno spazio naturale, dove l’artista creava la propria opera; questa corrente venne denominata *land art*.

In contemporanea, nasce un altro movimento che utilizzava il corpo come mezzo artistico.

Corpo che venne quindi inteso in questi anni come mezzo espressivo più vero e spontaneo, portatore di significati; da qui lo sviluppo della *body art*, con il *continuum*

---

<sup>38</sup> Lucio Caracciolo- Adriano Roccucci, *Storia contemporanea, dal mondo europeo al mondo senza centro*, Le Monnier Università, Mondadori, Firenze, 2020.

<sup>39</sup> Giorgio Cracco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell’arte, Dall’età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017, p. 1243.

evoluto poi nella performance, che portò molti artisti alla creazione di nuove opere e sperimentazioni<sup>40</sup>.

Contemporaneamente alle tendenze che si diffusero negli anni, Kounellis continuò a sperimentare e lavorare attraverso l'inserimento in molte sue opere di elementi sonori come rumori prodotti da animali, rumori industriali, suoni generati da fiamme ossidriche, intervallati spesso da brani di musica classica, eseguiti talvolta dal vivo da pianisti, flautisti e violoncellisti<sup>41</sup>.

Anni di intensa produzione di opere performative per l'artista e di riconoscimenti, come il premio Pino Pascali ottenuto nel 1978<sup>42</sup>.

## **2.5 Gli anni Ottanta del Novecento**

Gli anni Ottanta si presentano con il compito di voler far dimenticare le irrequietezze causate dal decennio precedente, in questo modo segnarono un'epoca di fiducia e pacatezza per gli anni successivi.

Ricordiamo fatti storici salienti come l'esplosione della centrale nucleare di Chernobyl nel 1986 e la caduta del Muro di Berlino nel 1989, episodi che portarono

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 1246.

<sup>41</sup> Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it

<sup>42</sup> *Ibidem*.

un conseguente periodo di cambiamenti a partire dalla dissoluzione dell'impero sovietico.

Lo stile di vita di questi anni è sempre più improntato sul consumismo, sull'importanza dell'esteriorità, il divertimento, lo svago. Anni Ottanta di tecnologia, ed esagerazione, di nascita della scena pop musicale e di passaggio all'era del digitale.

In questo panorama la gran parte degli artisti cercò di distaccarsi dall'arte del passato ancora troppo legata al concettuale, altri sostennero la pittura (accantonata nel decennio precedente), altri ancora appoggiarono invece la fotografia.

Questo periodo venne inaugurato con tre eventi fortemente simbolici: a New York emergevano gli artisti della Galleria Metro Pictures, i quali cercavano attraverso la fotografia di far riflettere riguardo al significato e l'influenza delle immagini nella società moderna consumista e capitalista.

Dall'altro lato la pittura riemergeva sotto forma di graffiti, grazie all'ascesa e al successo di Keith Haring e Jean-Michel Basquiat<sup>43</sup>.

Per Kounellis invece gli anni Ottanta furono il periodo di maggior disillusione, testimonianza evidente all'interno delle opere, le quali presentarono delle modifiche

---

<sup>43</sup> Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017.

di stile attraverso la sostituzione della fuliggine al fuoco e di animali impagliati agli animali vivi.

Dal punto di vista professionale al contrario questo decennio simboleggiò il momento più alto della produzione dell'artista, grazie ad una numerosa serie di mostre personali, presentate all'interno di istituzioni e musei di importanza internazionale.

## **2.6 Gli anni Novanta del Novecento**

Approdati nei Novanta, si entrò in una fase di più sobrio realismo che rese tangibili i problemi collegati alla globalizzazione e alla sovrapproduzione di massa; fu dunque un periodo costellato di qualche instabilità dal punto di vista sociale e politico.

Infatti, dopo la caduta del Muro di Berlino (1989), si verificarono dei cambiamenti notevoli nella società e nel modo di pensare delle persone come l'elezione di Nelson Mandela a vice- presidente dell'African National Congress, (partito maggiore, che lottò contro l'*Apartheid*); a seguire le guerre interne e fratricide scoppiate in Jugoslavia dalle quali nacquero i primi stati indipendenti; la successiva caduta dell'Urss (1991), e l'Unione Europea che si riunì attorno al trattato di Maastricht, mentre nello scenario italiano si assistette a periodi di forte confusione politica, generati dalla nascita della Seconda Repubblica, in sostituzione alla Prima<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Lucio Caracciolo- Adriano Roccucci, *Storia contemporanea, dal mondo europeo al mondo senza centro*, Le Monnier Università, Mondadori, Firenze, 2020.

Nel panorama artistico degli anni Novanta emersero molte tematiche che in qualche modo andarono a influenzare il processo creativo degli artisti, come le questioni razziali, la sessualità, il multiculturalismo e il grande e già citato tema della globalizzazione.

In questo decennio Kounellis continuò ad organizzare esposizioni internazionali e, tra il 1993 e il 2001, si dedicò alla didattica in qualità di professore di pittura presso la Kunstakademie di Düsseldorf<sup>45</sup>.

Sempre nel 1993 egli scrisse e pubblicò un volume dal titolo “*Odissea lagunare*”, all’interno del quale raggruppò tutti i suoi testi e documenti più importanti, per l’evento della mostra tenutasi a Palermo al Real Albergo dei Poveri<sup>46</sup>.

## **2.7 Gli anni Duemila**

Terminiamo citando qualche fatto saliente che caratterizzò gli anni Duemila.

L’inizio del nuovo millennio è ricordato come “gli anni del decennio breve”, questo considerando la velocità e la rapidità con cui si verificarono fatti e innovazioni. Citiamo l’episodio drammatico che inaugurò il 2001 e che scosse le persone dell’intero globo, come il celebre attacco terroristico delle Torri Gemelle accaduto negli Stati Uniti, caso inevitabilmente seguito poi da una profonda crisi economica (la più dura dopo il 1929). Una volta risanata la crisi, un secondo momento diede vita

---

<sup>45</sup> Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it

<sup>46</sup> *Ibidem*.

all'era del boom tecnologico, che cambiò in modo significativo lo stile di vita delle persone.

I drammi e gli squilibri che caratterizzarono l'inizio del duemila colpirono anche l'arte, che si trovò immersa in un periodo di grande spaesamento.

Fu in questo panorama che ogni artista incominciò a sentirsi libero, a sentirsi indipendente e autonomo con la sua arte, rispetto ai decenni precedenti.

Questo orientamento provocò un ampliamento continuo del fare artistico, diede vita ad una sperimentazione e una ricerca, vaste come mai prima<sup>47</sup>.

Nel mentre Kounellis continuò a portare avanti la sua ricerca artistica attraverso la collaborazione con musei e istituzioni culturali.

---

<sup>47</sup> Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017.



## Capitolo terzo

### L'attenzione di Kounellis nei confronti della Performance<sup>48</sup>

#### 3.1 La Performance Art

*“L’atto creativo della performance rappresenta una scelta eminentemente politica e strategica, a prescindere dai presupposti strutturali e dai suoi dati formali, più per le modalità di relazione poste in essere, che per le specificità dell’intenzionalità artistica”<sup>49</sup>.*

La performance art può essere definita come un’azione artistica che viene solitamente presentata ad un pubblico, ricoprendo vari aspetti di interdisciplinarietà.

L’azione o performance può essere programmata, quindi seguire un copione, oppure al contrario essere casuale e spontanea; in entrambi i casi gli spettatori possono essere presenti o assenti; inoltre può essere presentata ed eseguita in un qualsiasi luogo

---

<sup>48</sup> Per la stesura del seguente capitolo ho consultato i seguenti testi:

Pier Giovanni Castagnoli (a cura di), *Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra (Bologna, Galleria d’arte moderna, 1995), Comune di Bologna, Bologna, 1995.

Giovanni Fontana, Nicola Frangione e Roberto Rossini (a cura di), *Italian Performance Art, percorsi e protagonisti della Action Art Italiana*, Sagep editori, Genova, 2015.

Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it  
Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020.

<sup>49</sup> Giovanni Fontana, Nicola Frangione e Roberto Rossini (a cura di), *Italian Performance Art, percorsi e protagonisti della Action Art Italiana*, Sagep editori, Genova, 2015, p. 16.

esterno o interno senza limiti di tempo, può quindi presentare tempistiche anche estese.

Un'opera performativa può essere eseguita dal vivo oppure può essere proposta al pubblico sotto forma di video, trasmesso solitamente attraverso l'uso di un televisore. Il performer può inoltre essere assente o presente all'interno dell'opera; in entrambe le situazioni la performance va a coinvolge i seguenti elementi base: tempo, spazio, corpo e pubblico.

Si tratta dunque di un tipo di arte che abbraccia particolarmente ed esplicitamente l'aspetto politico poiché l'artista ha la responsabilità di indirizzare l'attenzione dell'interlocutore sul rapporto tra tempo e spazio (aspetto che spesso e volentieri si condensa nel movimento del corpo, strumento per eccellenza della performance art).

*“L'arte d'azione vive nel tempo determinando il proprio tempo, richiede l'intervento del corpo come ombra e come materia, come elemento di mediazione e come presenza critica. Il corpo è oggetto d'attenzione e originale soggetto organizzatore del processo creativo, in qualunque forma esso si presenti”<sup>50</sup>.*

Il corpo viene considerato lo strumento principale del performer, inteso come unione di energie tra il mondo e l'individuo.

---

<sup>50</sup> Ivi, p.16.

La performance iniziò ad affermarsi come fenomeno artistico a partire dagli anni Sessanta-Settanta del Novecento, quando - con happening e body-art - diventerà la forma espressiva più innovativa della nuova avanguardia artistica.

*“La performance dipende dalla folgorazione dell’hapax, al pari dell’occasione nella vita”<sup>51</sup>.*

Jean-Luc Lupieri

Infatti, nessun avvenimento può essere vissuto due volte; l’azione non si può ripetere in modo identico, soprattutto nel caso di una performance artistica, eseguita in un luogo specifico e in un determinato momento.

È importante non confondere la performance con il teatro, poiché, nonostante l’opera performativa possa essere rimessa in scena più volte, non vi è il medesimo registro emozionale (suscitato nei confronti dello spettatore), in quanto: il teatro presuppone la messa in scena di una parte vicina o lungi dall’attore, mentre la performance prevede una sincerità inaudita nella trasmissione del messaggio intrinseco dell’opera.

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p.26.

In questo caso l'artista attraverso la mediazione del corpo vive determinate situazioni senza filtri o interpretazioni, lasciando percepire al pubblico una sensazione di profondità ed intimità sicuramente differenti dalle emozioni che scaturiscono da un contesto teatrale<sup>52</sup>.

È importante ricordare che l'arte d'azione si sviluppò in un momento in cui gli oggetti e il loro sistema cominciarono a dilagare nella quotidianità, attraverso quello che venne presto definito come fenomeno del consumismo.

*“I performer rovesciano ironicamente le posizioni di senso comune e superano i limiti imposti dalla sfera razionale da cui procedono le tecnologie”<sup>53</sup>.*

Il lavoro del performer quindi si compone generalmente della dialettica: interno ed esterno, soggetto e oggetto, pensiero e azione, privato e pubblico, locale e globale.

L'energia del corpo viene impiegata per liberarsi da determinati vincoli imposti e per permettere la creazione di situazioni nuove; nella gestualità e nella composizione dell'opera vi è una continua rottura degli equilibri, che favoriscono poi la nascita di nuovi sistemi interlinguistici.

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p.28.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 30.

Nella performance vi è dunque spesso il bisogno di esplorare continuamente, un processo che nella reiterazione finisce spesso per diventare un'azione di trasgressione.

### **3.2 Lo sviluppo della Performance in Kounellis**

Il percorso sperimentale-performativo di Kounellis si può racchiudere tra il 1960 e il 1975<sup>54</sup>, il quale - coerentemente con la sua corrente artistica di appartenenza - farà della performance un uso vitalistico in modo occasionale, mentre altri artisti a lui contemporanei inizieranno a prediligere performance più costruite, e a sviluppare il loro linguaggio personale.

Uno degli obiettivi principali delle rappresentazioni di Kounellis era quello di tentare di uscire dallo spazio limitante del quadro, concetto che andava in contrasto con le ideologie e tecniche tradizionaliste del “fare arte” a lui antecedente.

Per fare ciò iniziò ad includere oggetti e animali reali attorno o all'interno delle sue opere, i quali venivano scelti in base alla potenziale espressività che potevano trasmettere al pubblico: dovevano essere portatori di un messaggio, pur rimanendo collegati con i principi dell'arte povera.

---

<sup>54</sup> Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020.

Gli elementi in questione potevano essere: carboniere, pali con lana, oppure cavalli vivi, contenitori vari, cactus o piante<sup>55</sup>.

Uscire dai limiti della rappresentazione e occupare fisicamente uno spazio reale era per Kounellis l'affermazione della centralità dell'uomo nell'opera d'arte.

Come disse Giuliano Briganti: *“Pochi artisti hanno saputo e sanno come lui, dare valore di immagine, cioè conferire l'ordine e la disciplina della forma significativa, al dinamismo che è nel cuore stesso della materia, come: dare il sentimento tangibile della tensione del peso, della proporzione, del rapporto tra le forme come ritmo e come numero, della sensibilità della superficie, della trasparenza del confine tra vuoto e piena concretezza delle cose”*<sup>56</sup>.

Prima di giungere ad un parziale elenco delle opere performative vere e proprie dell'artista, non possiamo non concentrare la nostra attenzione su di un momento di passaggio nella ricerca, talvolta basato sul principio della contraddizione.

Questo momento iniziò con l'accostamento da parte dell'artista di materie inerti con materie viventi, seguito dalla relativa sostituzione del supporto tradizionale pittorico della tela con quello di una lastra di ferro. Questi cambiamenti, in particolar modo

---

<sup>55</sup> Pier Giovanni Castagnoli (a cura di), *Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, 1995), Comune di Bologna, Bologna, 1995.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

l'inserimento di animali vivi nell'opera, avevano lo scopo di creare un effetto-sensazione di movimento e veridicità. Kounellis sperimentò sempre più questa modalità di rappresentazione poiché rifiutava l'idea di usare il pittorico come raffigurazione dello scenario reale-quotidiano.

Ad esempio, i Cavalli di Kounellis indicavano non solo un confine fisico (rappresentato dal perimetro interno della galleria), ma al tempo stesso divennero anche l'emblema di una trasformazione e di una consapevolezza dei mezzi stessi del fare arte, nonché del contesto sociale e culturale entro cui l'opera e l'artista agiscono. Con questa performance Kounellis voleva rappresentare il conflitto tra cultura e natura, dove i cavalli mettono in discussione la percezione artistica dell'opera tramite il contrasto tra lo spazio della galleria e la loro energia<sup>57</sup>.

Durante gli anni di ricerca nell'ambito performativo, Kounellis decise anche di inserirvi in un secondo momento l'elemento della sonorità.

I rumori erano inizialmente emessi da animali o da processi industriali e, poi gradualmente furono sostituiti da componenti di musica classica, talvolta eseguiti dal vivo da musicisti: pianisti, flautisti e violoncellisti.

Kounellis pensò di dare un valore aggiunto all'opera visiva attraverso lo spirito della musica, che da sempre nelle sue produzioni è connesso al tema della tragicità, (influenza derivata dalle sue origini greche e alla relativa cultura classica).

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p.21.

Situazione ravvisabile, ad esempio, nelle opere *Nabucco* (1970) e *Apollo* (1973), dove l'energia degli elementi in azione, vennero accompagnati da sonorità che ne aumentarono il grado di completezza<sup>58</sup>.

L'impostazione di queste azioni prevedeva di conseguenza un maggior coinvolgimento del pubblico, (mentre le scelte musicali costituivano dei chiari rimandi alla cultura europea)<sup>59</sup>.

Kounellis disse in merito a ciò: *“Tradizione non significa esaltazione del passato, ma invece necessità di riordinare le azioni per avere un presente...”*<sup>60</sup>.

Per l'artista, infatti, l'aver rinunciato al supporto materico della tela, equivale all'abbandono di un archetipo.

Per le sue rappresentazioni performative Kounellis fece spesso riferimento alla figura di Odisseo e a quella dell'Ebreo Errante, citando poi anche Omero e Joyce, senza trascurare il significato moderno attribuito al personaggio mitologico di Ulisse, identificato come eroe simbolo del viaggio, nel quale l'artista spesso si rispecchia<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>59</sup> Saggio di Giorgia Gastaldon- *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), treccani.it

<sup>60</sup> Pier Giovanni Castagnoli (a cura di), *Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, 1995), Comune di Bologna, Bologna, 1995, p.23.

<sup>61</sup> Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020, p.19.

*“Per me il viaggio vuol dire: andare altrove... Ogni viaggio ha un carattere iniziatico, è un’idea di conoscenza attiva, amorosa, espansiva”<sup>62</sup>.*

Jannis Kounellis

Ad esempio, nell’opera *Senza Titolo* del 1989 (*Viaggiando*), consistente in una lastra di ferro sopra la quale l’artista ha dipinto, in nero e in corsivo la parola “viaggiando”, vi è l’intenzione di visualizzare un’azione in corso. Le lettere che compongono la parola sono iscritte in un’aureola di plastica. L’opera proposta cerca di far immaginare al fruitore incontri e scoperte, alludendo inizialmente al viaggio compiuto dall’artista fino a quel momento.

Kounellis invita il pubblico a immaginare una geografia di luoghi, eventi e storie, lasciando ad ognuno il compito di continuare la narrazione di tale parola in chiave artistica. In questo modo si attiva un tentativo di ricerca e coinvolgimento della coscienza e sensibilità dello spettatore<sup>63</sup>.

Secondo Katerina Koskina, Kounellis con i suoi continui viaggi riuscì a dare una propria interpretazione dell’artista eroe; le sue opere furono spesso delle rappresentazioni oscillanti tra memoria e realtà, egli talvolta utilizza elementi precisi

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p.20.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

con lo scopo di scavare nella memoria umana, ravvivando il mito e riprendendo gli archetipi della cultura europea<sup>64</sup>.

Altro tratto distintivo di Kounellis riguardo alla performance sta nella sua idea di “conservazione” dell’opera; dal momento che si tratta di un qualcosa di effimero, l’artista ricorre all’utilizzo di fotografie che servono da documentazione e, da *statement*, usate quindi nelle varie pubblicazioni come dichiarazioni della sua poetica.

Gli scatti raccolti dicono tutto della performance rappresentata, nonostante la singola immagine non possa rendere conto dell’intera opera realizzata dal vivo.

In queste immagini, prese durante l’esecuzione della performance, Kounellis viene spesso immortalato in una situazione reale.

La documentazione della performance diventa quindi per lui una dichiarazione di autenticità che rimane fissata a sua volta nel tempo<sup>65</sup>.

In quegli anni di sperimentazione (dal 1960 al 1975) Kounellis condivise il pensiero di Allan Kaprow in merito alla ricerca artistica, come la fiducia nell’effimero, nel mutevole e nella continua sorpresa, con anche un relativo riferimento al mondo del teatro (contaminazioni non insolite negli anni Sessanta).

---

<sup>64</sup> *Ivi*, p.21.

<sup>65</sup> *Ivi*, p.28.

Questa influenza teatrale porterà l'artista ad amalgamare nelle sue performance l'architettura e lo spazio pubblico, fenomeno già visibile nei già citati anni Sessanta e Settanta, durante i quali presero vita opere performative con l'intento di cambiare la percezione o la valutazione del contesto culturale o architettonico (ad esempio con l'installazione dei Cavalli eseguita all'Attico di Roma nel 1969, piuttosto che la performance eseguita alla Sonnabend Gallery di New York nel 1971, dove Kounellis si presentò al pubblico all'interno di un box metallico, con il volto coperto da una maschera evocante una statua greca)<sup>66</sup>.

Nei lavori dell'artista vi è quindi sempre un riferimento e un interesse sottile per il mondo della teatralità.

In conclusione, è bene ricordare il rapporto che Kounellis intrattenne con il suo pubblico: coinvolgimento che avveniva entro un certo limite.

Il pubblico a volte poteva essere "tenuto a distanza" attraverso l'uso di un costume straniante indossato dall'artista-artefice, oppure attraverso l'assunzione da parte del performer di posizioni innaturali.

Altre volte, infine, il rapporto con lo spettatore poteva risultare provocatorio-aggressivo, l'artista poteva infatti "aggreire" il pubblico facendo leva sul senso del mistero che avvolgeva le sue performance; in questo modo egli andava a ricreare una

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p.32.

sensazione di spaesamento-spiazzamento, che accendeva l'attenzione e la curiosità degli spettatori a distanza di anni<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p.54.

## Capitolo quarto<sup>68</sup>

### Analisi di quattro opere performative realizzate da Kounellis

Il quarto ed ultimo capitolo del seguente elaborato si focalizza infine sull'analisi di quattro opere dal carattere performativo realizzate dall'artista durante il suo percorso sperimentale, in un periodo compreso tra il 1960 al 1975<sup>69</sup>.

#### 4.1 Jannis Kounellis, *Untitled (Cavalli)*, Galleria L'Attico, Roma, 1969. (Fig.3)

Ritengo opportuno prendere in considerazione una delle opere performative che per eccellenza fecero parlare la critica in merito alle nuove sperimentazioni di Kounellis alla fine degli anni Sessanta del Novecento.

Ricordiamo che in quel periodo l'obiettivo dell'artista era quello di creare opere che uscissero dalla superficie del quadro; valicando così i limiti imposti dalla pittura, Kounellis giocava sulla sorpresa e sullo spiazzamento che l'opera stessa poteva creare, ricorrendo infine agli elementi di natura attraverso l'utilizzo di animali, fuoco e piante per rendere viva la rappresentazione.

---

<sup>68</sup> Per la stesura del seguente capitolo ho consultato i seguenti testi:

Articolo di "Art Fairs – Art Basel", [luxembourgco.com/art-fairs](http://luxembourgco.com/art-fairs)

Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019.

Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020.

<sup>69</sup> Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020.

Fu così che nel 1969 a Roma presso la Galleria L'Attico, l'artista presentò l'opera *Senza Titolo*, facendo entrare dodici cavalli all'interno della galleria e dislocandoli lungo il perimetro dello spazio espositivo.

Il numero dei cavalli non è casuale, in quanto dodici è la cifra che rappresenta la totalità e la perfezione delle dimensioni spazio – temporali, è quindi inteso come il numero dell'insieme<sup>70</sup>.

Il numero Dodici nasce dalla moltiplicazione del quadrato per il triangolo, considerato come la cifra della perfezione e della compiutezza, dell'insieme della sfera naturale (identificata nel quadrato) e di quella celeste (racchiusa nel triangolo)<sup>71</sup>.

Il dodici può essere anche considerato come numero eletto, in riferimento all'ambito religioso, come gli apostoli di Cristo, piuttosto che i figli di Giacobbe.

Il cavallo invece è associabile a molteplici significati, esso rappresenta l'istinto incontrollabile, la bellezza delle forme e delle energie e può essere anche considerato come mezzo di trasporto. Esso galoppa e corre con il suo cavaliere, al tempo stesso nella cultura asiatica è considerato un animale chiaroveggente perché secondo la tradizione poteva prevedere il cammino e i viaggi pericolosi che l'uomo era destinato ad affrontare.<sup>72</sup>

La corrispondenza tra questi e il linguaggio dell'arte è creata dalla collocazione dei dodici cavalli in una galleria.

---

<sup>70</sup> Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 498.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

Nella storia dell'arte infatti gli esempi e i riferimenti figurativi in merito alla rappresentazione del cavallo sono numerosi.

La galleria di Fabio Sargentini veniva paragonata da Kounellis a un ventre dove lo spettatore vi poteva riscoprire l'animalità, la sensibilità e infine la fisicità dell'arte.

Un dettaglio che non abbiamo ancora menzionato è che i cavalli non sono liberi di muoversi nello spazio della galleria ma sono "bloccati" da briglie, fissate al muro; possiamo leggere in questo un significato sottile che rimanda alla volontà di Kounellis di dare vita ad una nuova sensibilità che al tempo stesso viene controllata dalle briglie della società<sup>73</sup>.

Tuttavia, analizzando con attenzione l'opera si può notare che la disposizione dei cavalli, con le loro singolarità ed energie distinte, prende quasi il posto delle lettere dei primi anni Sessanta, dipinte da Kounellis sulla tela.

Dal punto di vista performativo l'opera suscitò stupore tra il pubblico e fece parlare la critica per questa nuova proposta artistica. Lo spettatore infatti percepì immediatamente il contrasto tra lo spazio della galleria e la presenza al suo interno di animali vivi, i cavalli vennero infatti disposti in quel luogo come una vera e propria opera d'arte visiva. Con questa performance Kounellis voleva far entrare la vita all'interno dello spazio espositivo, poiché secondo il suo pensiero l'arte non era altro che una rappresentazione della realtà. In questo modo l'artefice separa in maniera

---

<sup>73</sup> *Ibidem.*

talvolta concettuale i cavalli dal contesto in cui siamo soliti incontrarli, per disporli in un luogo a loro anomalo (come una galleria d'arte).

Quest'opera è la rappresentazione perfetta del concetto di “uscire fuori dai limiti del quadro” spesso ricercato da Kounellis nella sua proposta artistica.

In conclusione, a differenza di una tradizionale mostra d'arte, la presenza insolita degli animali in galleria diede un surplus di autenticità alla mostra, attraverso il calore emanato dai cavalli, l'odore, i movimenti, il rumore.

L'obiettivo principale, oltre a quello provocatorio era di ridurre al minimo la distanza che separa l'arte dalla realtà.

#### **4.2 Jannis Kounellis, *Da inventare sul posto (To Invent on the Spot)*, Documenta V, Kassel, 1972. (Fig.11)**

La seconda opera che analizzeremo riguarda un ibrido tra pittura e performance, presentata per la prima volta a Documenta V nel 1972 a Kassel.

L'opera *Da inventare sul posto (To Invent on the Spot)* era composta da un dipinto dal fondo rosa con al di sopra riportate le battute musicali di uno spartito, per la precisione vi era un passaggio della partitura di Igor Stravinsky per: *Pulcinella* (1920). Completavano l'opera la presenza di un violinista e di una ballerina<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019.

Il violinista, in piedi a lato del dipinto, eseguiva la breve sequenza musicale riportata sulla tela mentre una ballerina improvvisava una danza di fronte all'opera. Sia la ballerina che il violinista ripeterono la coreografia e la partitura più volte, innescando una sorta di loop.

*Pulcinella* di Stravinsky, che comprendeva una raccolta variegata di frammenti di musica di altri compositori, venne commissionato per i Balletti Russi di Sergei Diaghilev dall'Opera di Parigi<sup>75</sup>.

Con l'opera *Da inventare sul posto*, Kounellis fece riferimento a questa storia, anche lui come Stravinsky unì tra loro più elementi distinti, proponendosi come autore di un'opera d'arte che prevedeva una collaborazione con l'elemento coreografico e con quello musicale.

Pur riferendosi ad una coreografia predeterminata, l'opera si propose al pubblico, per quanto riguarda la danza, sotto forma di improvvisazione. La ripetitività continua della frase musicale e l'esecuzione libera dei movimenti caratterizzarono questa azione performativa che coinvolse il pubblico presente.

L'unicità dell'opera stava nel fatto che ogni riproduzione - iterazione del lavoro era diversa, in questo modo ogni volta venne percepita in modo differente dal pubblico.

*Da inventare sul posto* incarnava quindi le principali preoccupazioni dell'intera ricerca dell'artista come il continuo desiderio di esplorazione e ricerca attraverso il corpo e il desiderio di condensare insieme storia e vita contemporanea.

---

<sup>75</sup> Articolo di "Art Fairs – Art Basel", [luxembourgco.com/art-fairs](http://luxembourgco.com/art-fairs)

L'opera racchiudeva un momento di passaggio, in quanto da qui la componente musicale (già presente nei lavori degli anni Sessanta) diventò il “motivo” delle sue coreografie, prima corali e poi private.

Infine, è importante ricordare che dopo la prima presentazione a Documenta V, la performance venne poi riproposta in occasione della prima mostra personale di Kounellis negli Stati Uniti, tenutasi alla Sonnabend Gallery di New York nel 1972<sup>76</sup>. L'opera era particolarmente cara all'artista tant'è che venne più volte proposta in altre mostre personali.

#### **4.3 Jannis Kounellis, *Untitled* (Apollo), Galleria La Salita, Roma, 1973. (Fig.12)**

L'opera *Untitled* (Apollo) viene documentata tramite una riproduzione fotografica di Claudio Abate<sup>77</sup>, il quale immortalò Kounellis durante l'azione in questione, sospesa tra mito e realtà.

La performance si svolse all'interno della galleria romana La Salita e vedeva l'artista, seduto al tavolo mentre sorreggeva una maschera di gesso con la quale si copriva il viso. La maschera usata era apollinea e richiamava un contesto di scena tragica; Sergio Risaliti dice che “... *la maschera ha il potere di scardinare il tempo facendo saltare la dimensione del presente, come strumento teatrale, inoltre è capace di aprire lo spazio a dimensioni ulteriori. La persona che indossa una maschera di*

---

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020.

*Apollo fa realmente posto al dio della poesia e della musica, delle arti e della profezia*<sup>78</sup>.

Il tavolo sopra il quale si svolse la performance era di legno e ricoperto da frammenti di una statua antica (kouros); il “quadro” complessivo ricordava sostanzialmente una “cena sacrificale”<sup>79</sup>.

Ad un lato del tavolo si trovava un flautista che, indossando abiti scuri, suonava brani di Mozart; sul lato opposto si può notare un corvo impagliato appollaiato sopra al torace del kouros<sup>80</sup>.

Il corvo è un uccello dai molteplici significati: solitamente è profetico e può simboleggiare la cattiva sorte, in questo contesto contrastava particolarmente con il candore della statua frammentata.

Il contrasto presentatoci dai colori bianco e nero serviva ad evidenziare l’atmosfera malinconica che pervase la scena, oltre a creare una contrapposizione diretta tra la vitalità dell’arte e la morte (rappresentata dal corvo impagliato).

Attorno alla scena si percepiva un’atmosfera vuota, priva della presenza di elementi esterni o stranianti; per quanto riguarda l’illuminazione invece si può notare che la

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

luce proveniva da un solo lato: alla sinistra del tavolo, il fascio luminoso proposto ricorda le atmosfere che caratterizzano le opere di Caravaggio<sup>81</sup>.

Per quanto riguarda l'aspetto musicale della performance, Kounellis decise di far eseguire dal flautista brani mozartiani, volti a sdrammatizzare l'opera e a creare un'atmosfera più distesa.

Durante la performance si percepirono inevitabilmente dei momenti di staticità, dati dalla presenza fissa del personaggio centrale, dai frammenti del kouros, e dall'animale impagliato; l'unico elemento che rimase dinamico e vivo era la musica.

Con questa performance Kounellis univa in maniera consapevole elementi rituali e simboli sacri, che acquisirono poi un ruolo centrale all'interno dell'opera.

Con tali azioni l'artista “... *evoca un teatro sacro, lo sparagmos, il tragico come contrasto di Apollo e Dioniso. Kounellis agisce poi con coscienza storica, conosce la natura antropologica dei simboli e dei riti, le ragioni culturali e storiche delle antiche credenze*”<sup>82</sup>.

È opportuno ricordare che l'opera venne riproposta più volte, ad esempio nel 1973 (presso i Musei Comunali di Rimini), con la stessa impostazione dell'originale ma con alcune modifiche: infatti i materiali disposti sul tavolo vennero dorati e colorati

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Ibidem.*

di giallo. A seguire in una sala del Museo di Lucerna nel 1977 venne ripresentata con l'aggiunta di fiamme, per suscitare stupore nello spettatore. La presenza del colore giallo ritornava spesso in questi rifacimenti, perché rimandava agli sfondi oro medievali cari a Kounellis<sup>83</sup>.

In conclusione, per dirlo con le parole di Germano Celant “...la ragione del reinsediamento, quanto dell’alterazione minima, di opere già eseguite in situazioni diverse, quali [...] il tavolo con frammenti, dipende dal mutare della geografia, dei luoghi, del contesto, e ogni nuova situazione obbliga a riformulare le proprie convinzioni, quindi il lavoro, perché è cambiato il mondo circostante che le ispira”<sup>84</sup>.

#### **4.4 Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, Galleria Area, Firenze, 1975. (Fig.13)**

Anche la seguente opera giunge a noi a distanza di anni documentata da una fotografia (scattata anche questa volta da Claudio Abate).

La performance *Senza Titolo* si svolse a Firenze nel 1975 presso la Galleria Area, diretta a quel tempo da Bruno Corà.

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p.128.

<sup>84</sup> *Ivi*, p.129.

L'azione presentata è una tipica “cerimonia mediterranea”, composta dall'artefice – artista che si presenta mentre prepara il caffè per gli ospiti utilizzando una caffettiera (probabilmente di marca Bialetti), collocata su di uno sgabello traballante<sup>85</sup>.

Durante la performance si andava ad attivare il senso olfattivo del pubblico, grazie al profumo del caffè che, una volta raggiunta l'ebollizione, si diffuse per la stanza circostante. Kounellis partecipa all'azione indossando un *trench* mentre è disteso a terra; il viso rivolto verso il basso è nascosto dalle braccia e dal pavimento: l'artefice simulava una posizione da persona addormentata – spossata.

La scena presentata al pubblico era caratterizzata da un forte contrasto, si passava da un gesto quotidiano come fare il caffè, all'immediata presenza di un corpo accasciato a terra<sup>86</sup>.

La performance iniziava con la presenza del piede destro dell'artista appoggiato sul legno, alla suola della sua scarpa venne fissato poi il becco di una fiamma ossidrica, (con lo scopo di scaldare il fondo della caffettiera per fare il caffè)<sup>87</sup>; la composizione fu poi caratterizzata anche dalla presenza di rumori (come quello della fiamma e il borbottio della caffettiera).

In merito a questa scena Sergio Risaliti dichiara che “*l'aroma gradevole diffuso nell'ambiente, porta a ridimensionare l'impatto drammatico della figura, tutta la*

---

<sup>85</sup> Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020, p. 137.

<sup>86</sup> *Ivi*, p.137.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

*scena doveva apparire molto semplice, diretta, coinvolgente, tutto doveva risultare assolutamente reale*<sup>88</sup>.

Prosegue dichiarando che *“Quando l’aroma del caffè si sprigiona nel chiuso dell’ambiente, la tensione degli spettatori cala di colpo, la fragranza tostata della bevanda ha un sicuro effetto rassicurante. Il contrasto tra costrizione ambientale ed energia vitale si consuma in modo dionisiaco, senza concludersi con il sacrificio o smembramento come in altre occasioni...”*<sup>89</sup>.

Il caffè evocava la storia dell’artista, dai viaggi via mare, ai luoghi esotici; grazie a questa rappresentazione l’artefice si presentava al mondo internazionale evocando un’atmosfera mediterranea.

Altro elemento ricorrente nelle opere di Kounellis è la presenza del fuoco, che per lui era sia luce che calore; l’elemento primario misterioso che alimentava di continuo la sua ispirazione brucia, aggredisce e riscalda. Il fuoco interessava particolarmente l’artista anche per il significato relativo alla purificazione che gli venne attribuito nelle leggende medievali. A questo proposito Kounellis dichiarò:

*“Il problema del fuoco è un problema molto particolare. Il mio interesse per questo elemento non è solo un interesse per il problema che presenta, ma anche per i*

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>89</sup> *Ivi*, p.146.

*riferimenti alle leggende medievali. Il fuoco nelle leggende medievali concerne la punizione e la purificazione”<sup>90</sup>.*

Nonostante la volontà di voler creare una scena quotidiana, l’opera venne recepita dal pubblico come una rappresentazione dai tratti spigolosi, risultando la posizione dall’artefice piuttosto innaturale.

Tralasciando l’aroma quotidiano del caffè, la performance venne descritta come aggressiva, probabilmente per rispecchiare lo stato d’animo dell’artista che in quegli anni percepiva i cambiamenti della società riguardo al sistema dell’arte<sup>91</sup>.

Osservando con attenzione la scena si può affermare che Kounellis realizzò la performance pensando alla sua impostazione come se fosse un dipinto, questo perché egli studiò con precisione come disporre tutti gli elementi come se dovessero essere dipinti<sup>92</sup>.

Questo, ad esempio, è riscontrabile osservando la linea orizzontale creata dal corpo addormentato, piuttosto che dalla diagonale immaginaria rappresentata dalla gamba destra.

Venendo alle caratteristiche emozionali suscitate dall’opera, anche in questo caso, per goderla a pieno, lo spettatore doveva liberarsi da un modello troppo rigido e idealistico dell’arte, per aprirsi a nuove prospettive e chiavi di lettura.

---

<sup>90</sup> *Ivi*, p.148.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

Secondo Sergio Risaliti in questa performance “*lo shock e l’effetto perturbante procedono di pari passo: grazie al primo si risveglia una curiosità intellettuale per il linguaggio artistico; con l’altro un’attrazione antropologica per l’arte. In entrambi i casi lo spettatore sarà indotto a superare i pregiudizi estetici. [...] Il perturbante provoca infatti uno stato di agitazione nello spettatore, al quale viene proposta un’esperienza di simboli*”<sup>93</sup>.

Siamo giunti alla conclusione, consapevoli del fatto che la nascita di azioni come quelle proposte da Kounellis (fig.14) risalgono ai primi anni del Novecento, dai futuristi ai dadaisti che trasformarono gesti, provocazioni, lettere, manifesti e performance teatrali in opere d’arte<sup>94</sup>.

Condensando il modo di fare arte di Kounellis si può affermare che egli proiettava il suo fare artistico su due piani: quello della società e quello dell’arte, unendo etica ed estetica tramite l’influenza della poesia. Tramite le sue opere, l’artista cercava di raccontare sé stesso: grazie alla gestualità e ad elementi semplici, contemporaneamente egli voleva stimolare curiosità e sorpresa nei confronti del pubblico che spesso veniva coinvolto emotivamente e psicologicamente attraverso le varie chiavi di lettura e le molteplici simbologie attribuibili alle sue opere.

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> *Ivi*, p.154.



**Appendice iconografica**

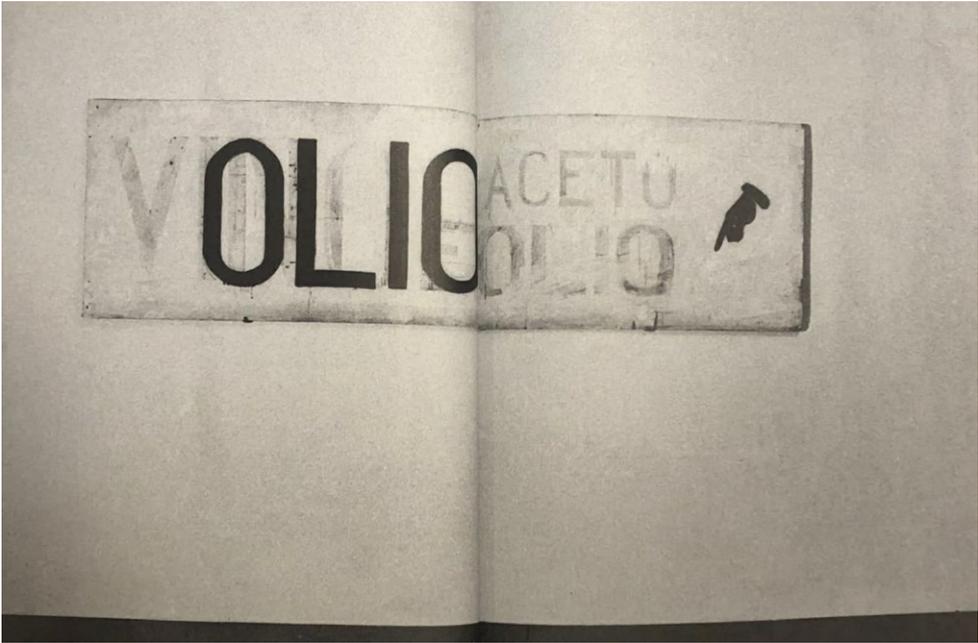
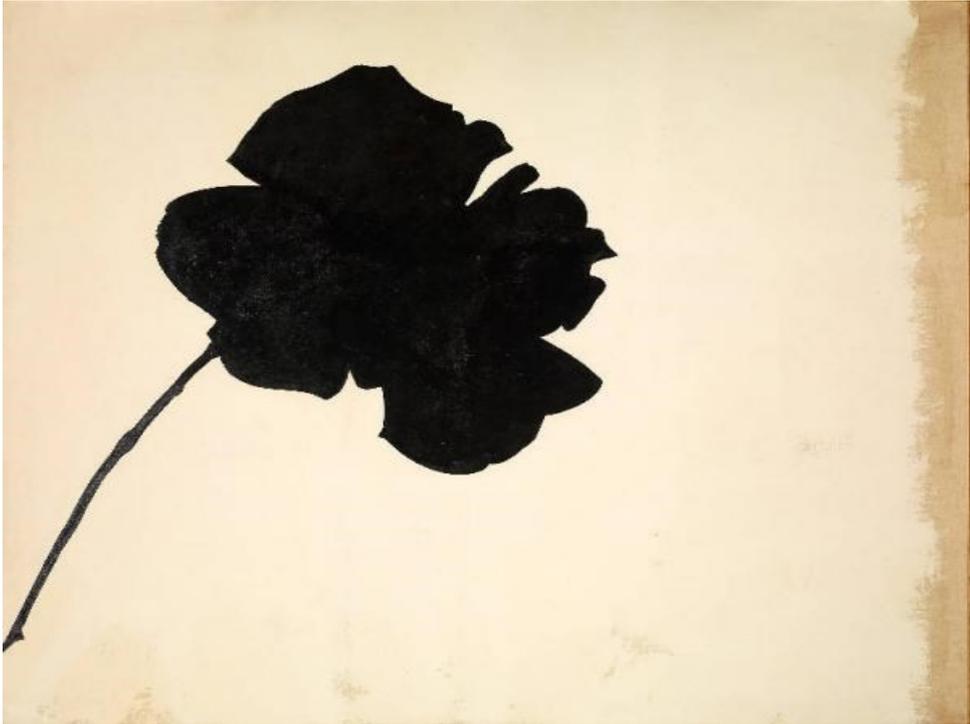


FIG. 1 Jannis Kounellis, *Aceto Olio*, 1958, Studio dell'artista, Roma.



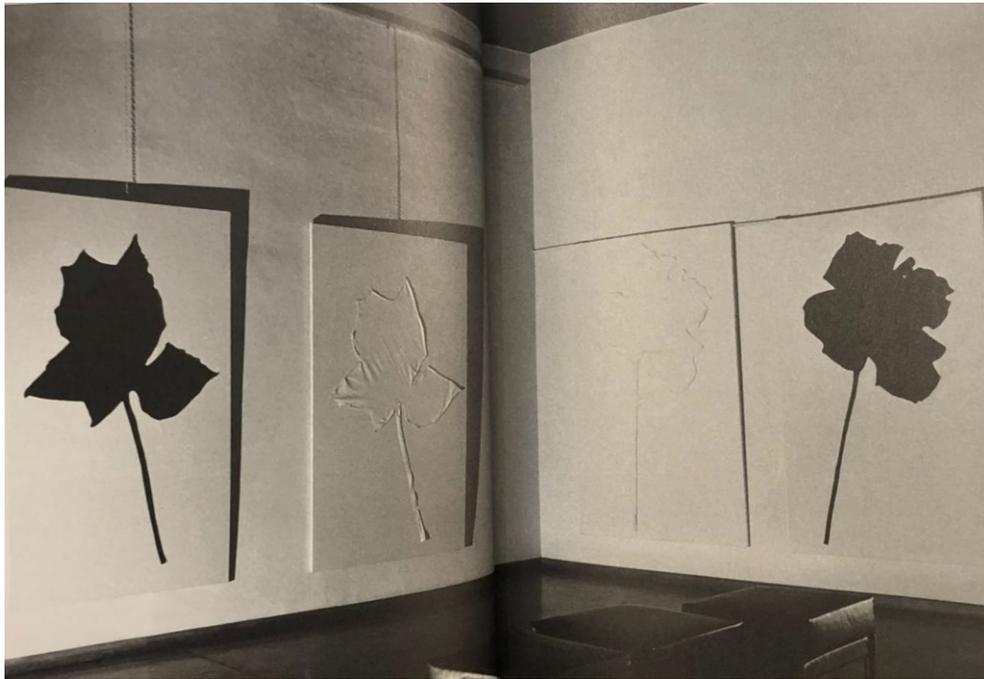


FIG. 2 Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 1967, Galleria L'Attico, Roma.



FIG. 3 Jannis Kounellis, *Senza Titolo (Cavalli)*, 1969, Galleria L'Attico, Roma.



FIG. 4 Jannis Kounellis, *Senza Titolo* (porta chiusa con pietre), 1969, San Benedetto del Tronto.



FIG. 5 Jannis Kounellis, *Resistenza e Liberazione*, 1995, Palazzo Bo, Padova.

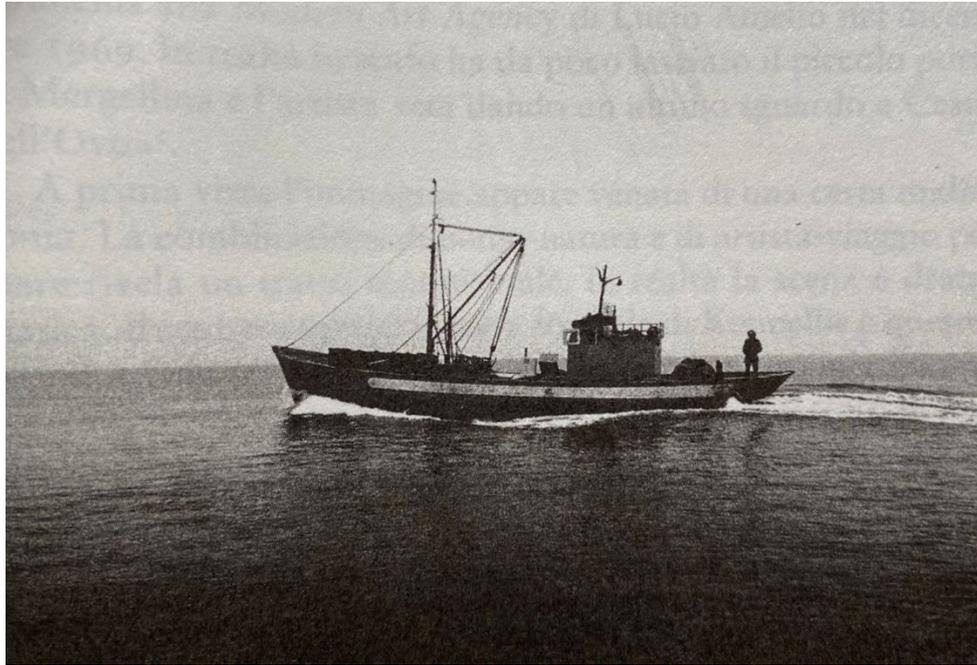


FIG. 6 Jannis Kounellis, Mostra d'arte all'interno del Cargo Ionion, 1994, Porto di Pireo.



FIG. 7 Jannis Kounellis, *site specific*, 1996, Piazza Plebiscito, Napoli.



FIG. 8 Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 2001, Fondazione Pomodoro, Milano.

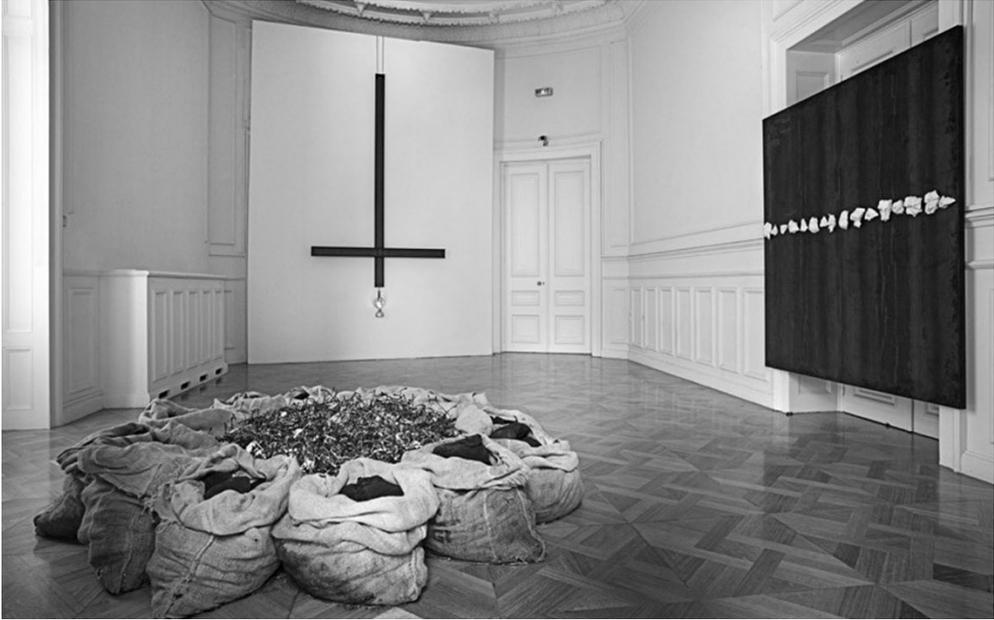


FIG. 9 Jannis Kounellis, 2012, Museum of Cycladic Art, Atene.

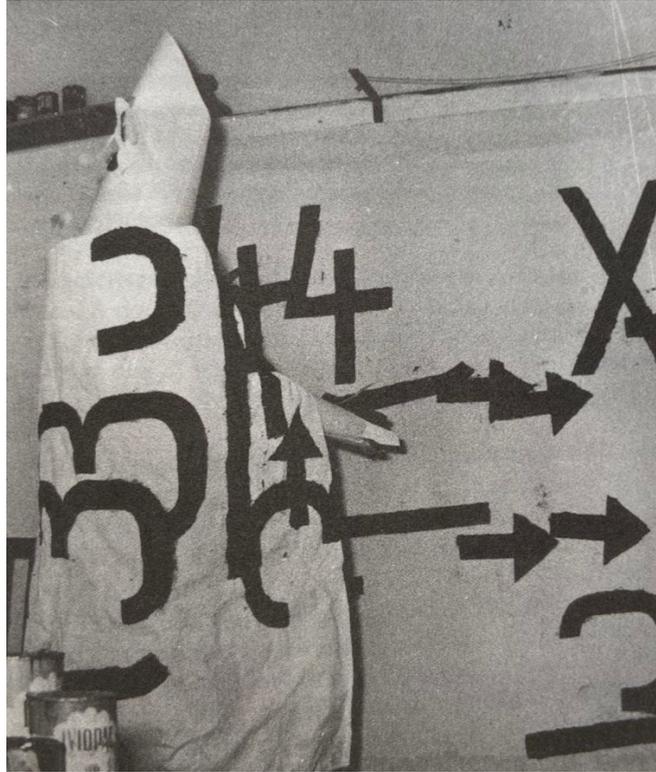


FIG. 10 Jannis Kounellis, *Senza Titolo* (performance), 1960, Galleria La Tartaruga, Roma.





FIG. 11 Jannis Kounellis, *Da inventare sul posto*, (*To Invent on the Spot*), 1972, Documenta V, Kassel.



FIG. 12 Jannis Kounellis, *Untitled (Apollo)*, 1973, Galleria La Salita, Roma.



FIG. 13 Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 1975, Galleria Area, Firenze.

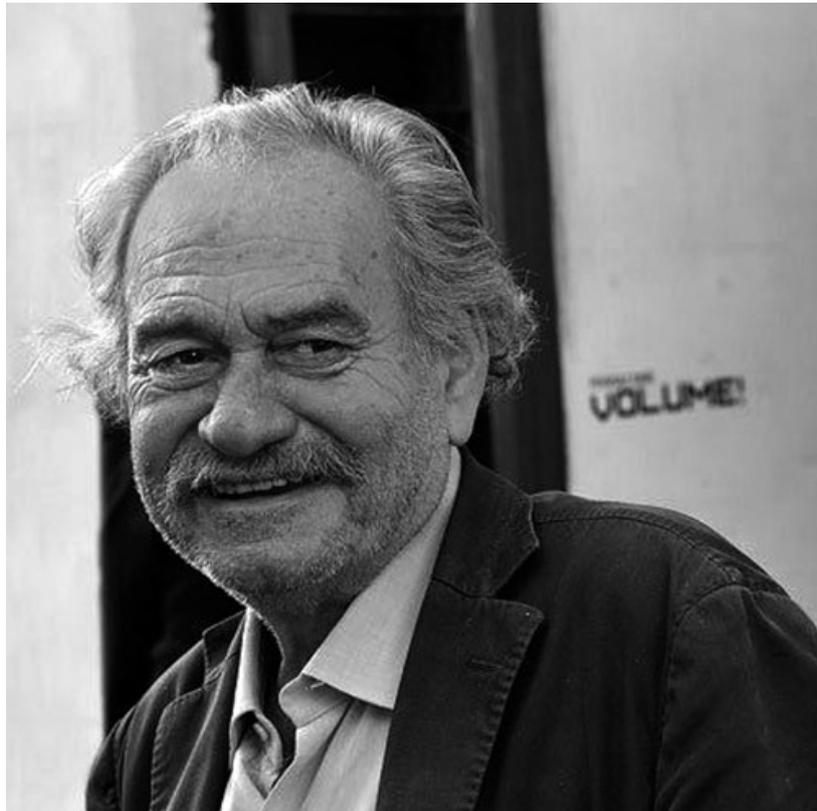


FIG. 14 Jannis Kounellis.



## Bibliografia

Maurizio Calvesi, Paul Ginsborg (a cura di), *Novecento. Arte e storia in Italia*, Skira, 2001.

Lucio Caracciolo - Adriano Roccucci, *Storia contemporanea, dal mondo europeo al mondo senza centro*, Le Monnier Università, Mondadori, Firenze, 2020.

Pier Giovanni Castagnoli (a cura di), *Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, 1995), Comune di Bologna, Bologna, 1995.

Germano Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 2019), Fondazione Prada, Milano 2019.

Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte, Dall'età dei lumi ai giorni nostri*, III ed., Zanichelli, Bologna, 2017.

Giovanni Fontana, Nicola Frangione e Roberto Rossini (a cura di), *Italian Performance Art, percorsi e protagonisti della Action Art Italiana*, Sagep editori, Genova, 2015.

Ludovico Pratesi, *Kounellis*, Arte dossier, Giunti, Firenze - Milano, 2019.

Sergio Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Fondazione Passaré - Quodlibet, Milano - Macerata, 2020.

## **Sitografia**

Biografia a cura di Galleria d'Arte l'Incontro reperita nel sito [galleriaincontro.it](http://galleriaincontro.it)

Articolo di “*Art Fairs – Art Basel*”, reperito nel sito [luxembourgco.com/art-fairs](http://luxembourgco.com/art-fairs)

Articolo biografico della piattaforma online della Direzione di Relazioni Pubbliche Internazionali e dell'Ufficio di Comunicazione digitale Punto Grecia, reperito nel sito [puntogrecia.gr/cultura](http://puntogrecia.gr/cultura)

Saggio di Giorgia Gastaldon – *KOUNELLIS, Jannis*, Dizionario Biografico degli italiani (2020), reperito nel sito [treccani.it](http://treccani.it)