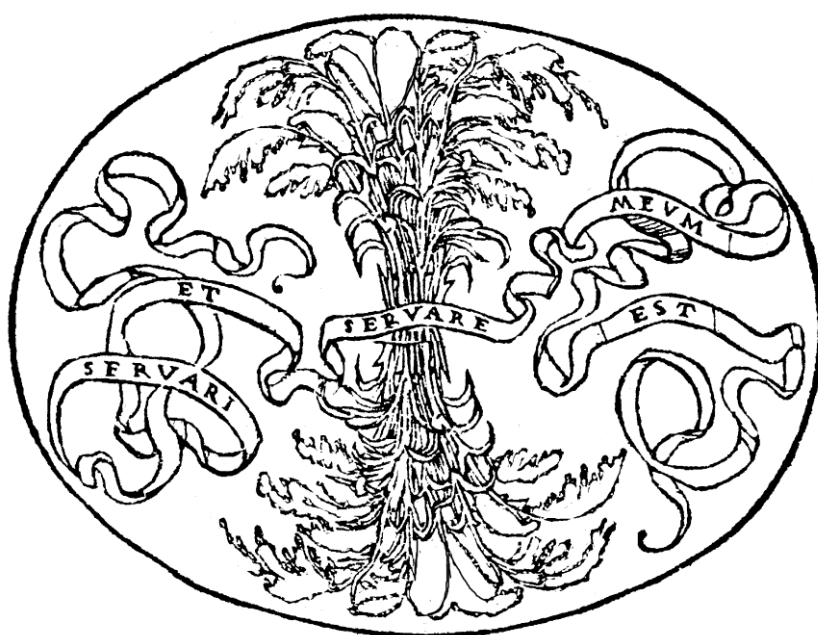


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 21/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Flavio Fergonzi

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

FLAVIO FERGONZI Editoriale	p. 1
FABIO BELLONI <i>Stampo virile</i> . Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970	p. 3
FRANCESCO GUZZETTI «Note sullo spettatore» per Giovanni Anselmo: <i>Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale</i>	p. 42
DENIS VIVA La finzione dell'esordio: Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971	p. 69
GIACOMO BIAGI <i>Senza numero</i> . Alighiero Boetti 1972	p. 103
DUCCIO NOBILI Toninelli 1972: Mauro Staccioli e «il lavoro dello scultore»	p. 128
FILIPPO BOSCO <i>Cambiare l'immagine</i> e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone	p. 147
MARIA ROSSA Luciano Fabro, <i>Iconografie (Bacinelle)</i> : alcune possibilità di lettura	p. 178
GIORGIO DI DOMENICO «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, <i>Tragedia civile</i> , 1975	p. 216



«UNA PARTECIPAZIONE CHE VA TROVATA»:  
JANNIS KOUNELLIS, *TRAGEDIA CIVILE*, 1975

Quello che ho visto era un mondo solo  
e questo mondo era retto solo dall'oro  
ma a possederlo erano pochi assai  
restavan agli altri stracci fame e guai.  
(WEISS 1967, p. 118)

1. *Vicende espositive e collezionistiche*

Il 28 maggio 1975, alle ore otto di sera, Jannis Kounellis avrebbe dovuto inaugurare la sua terza personale presso la Modern Art Agency di Napoli, ribattezzata in quell'occasione Galleria Lucio Amelio<sup>1</sup>. La mostra era stata annunciata da un invito, una cartolina stampata su due lati<sup>2</sup>: sul recto il gesso di una testa femminile montato su un piedistallo metallico con una fiamma fissata all'orecchio (Fig. 1): un *Senza titolo* del 1975, esposto il mese prima allo Studio d'Arte Contemporanea GAP di Roma nell'ambito della rassegna *Apax Legòmena*<sup>3</sup>. Sul verso alcune indicazioni, tra cui il titolo della mostra, *The Black Rose*. Era un titolo per molti versi sorprendente: l'artista, da anni assestatosi su posizioni intellettuali fieramente anti-americane, non aveva mai impiegato la lingua inglese per intitolare opere o mostre e aveva optato quasi esclusivamente per il laconico *Senza titolo*. Sorprendeva, inoltre, il riferimento a una 'rosa nera': con le vicende dell'Arte Povera, l'artista sembrava aver definitivamente abbandonato le iconografie botaniche che erano state al centro di una fortunata serie di dipinti realizzata tra il 1966 e il 1968, per concentrare quasi esclusivamente la sua indagine sulle proprietà intrinseche dei materiali naturali. In realtà, l'espressione «the black rose» compariva in un'opera di poco precedente, il *Manifesto per un teatro utopico*, del 1973<sup>4</sup>: una macchina da cucire, un monocromo quadrato giallo e un collage di fotografie su cui era riportata, appunto, l'espressione «the black rose».

---

L'articolo costituisce la rielaborazione di un seminario svoltosi nel luglio 2018 nell'ambito del corso di *Storia dell'arte contemporanea* tenuto presso la Scuola Normale dal professore Flavio Fergonzi, che ringrazio per l'attenta e preziosa supervisione. Per aver supportato la ricerca ringrazio inoltre Valentina Castronuovo (Fondazione Morra), Giorgio Colombo (Archivio Giorgio Colombo) e Odile Rousseau (Centre Pompidou, Musée national d'art moderne). In merito alle immagini pubblicate in questo articolo si è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti che non sia stato possibile, nonostante i numerosi tentativi, rintracciare.

<sup>1</sup> LUCIO AMELIO 2015, p. 56.

<sup>2</sup> Una copia dell'invito, quella indirizzata a Ferruccio Marchi, è conservata nell'Archivio di Giorgio Colombo.

<sup>3</sup> L'opera, oggi parte della collezione Barbier-Müller di Ginevra, è riprodotta in un trafiletto di segnalazione apparso su «Flash Art» (*APAX LEGÒMENA* 1975).

<sup>4</sup> La datazione dell'opera è quantomeno problematica: fu infatti esposta per la prima volta in occasione della personale di Chicago del 1986-1987, probabilmente modificata e adattata al nuovo contesto industriale dell'esposizione. La comparsa nel 1975 dell'espressione «the black rose» potrebbe servire da *terminus ante quem* se non altro per la prima concezione dell'installazione. L'opera non è riprodotta o menzionata in JANNIS KOUNELLIS 1986, ma ricordata, commentata e riprodotta in SCHEPS 2010, pp. 40-55, cui si deve la registrazione dell'iscrizione sul collage, non riconoscibile in fotografia.



Fig. 1: Galleria Lucio Amelio, invito alla mostra *The Black Rose*, 1975. Archivio Giorgio Colombo, Milano

Il titolo, ad ogni modo, fu disatteso: i visitatori che tra il maggio e il giugno 1975<sup>5</sup> visitarono la mostra si trovarono davanti soltanto un'opera: non un *Senza titolo*, non una *Black rose*, non il *Manifesto per un teatro utopico*, ma *Tragedia civile*<sup>6</sup>, un'intera parete della galleria ricoperta con foglia d'oro, davanti alla quale l'artista aveva collocato un attaccapanni con cappello e cappotto, oltre a una lampada a petrolio accesa.

Un solo recensore commentò sulla stampa l'evento, non un critico militante, ma un illustre medievista già allievo di Toesca: Ferdinando Bologna, che dal marzo 1975 aveva sostituito Filiberto Menna quale firma della rubrica artistica de «Il Mattino»<sup>7</sup>. Bologna si concentrava da subito sul valore tutto concettuale dell'operazione di Kounellis, basata su «una rete di relazioni segrete, non sempre facilmente reperibili, spesso anzi volontariamente

<sup>5</sup> Di fatto non si hanno certezze relative alla data di inaugurazione: la datazione riportata sull'invito, e accettata in *LUCIO AMELIO* 2015, p. 15, non concorda con quella della prima recensione, realizzata apparentemente in presa diretta, e apparsa su «Il Mattino» il 13 giugno (BOLOGNA 1975).

<sup>6</sup> L'opera è tra le più celebri dell'artista, complice la sua peculiare vicenda collezionistica ed espositiva, dalla partecipazione a Documenta 7 all'inclusione nelle raccolte del museo Kolumba di Colonia, dove è stata esposta continuativamente a partire dal 2007. Lo stesso museo, nel 2017, ha dedicato all'opera una monografia a cura di Katharina Winnekes incentrata su questioni di statuto museografico dell'opera e corredata da un'ampia antologia critica basata su un'attenta ricognizione bibliografica. La curatrice ha deciso di non proporre confronti con opere coeve e di non riprodurre nessun'altra opera precedente o successiva dello stesso Kounellis, se non alcuni casi di recupero diretto di elementi dell'installazione. La monografia resta un imprescindibile punto di riferimento per la ricostruzione delle vicende espositive dell'opera e per una prima ricognizione della bibliografia critica (WINNEKES 2017).

<sup>7</sup> GALLO 2015, p. 81. Il volume in cui è raccolto il contributo di Gallo costituisce una preziosa risorsa per la ricostruzione del rapporto di Ferdinando Bologna con le arti contemporanee; si segnala in particolare il contributo di Stefano Causa che, tra l'altro, riporta estensivamente la recensione alla mostra di Kounellis (CAUSA 2015, pp. 29-30).



Fig. 2: Jannis Kounellis, *Tragedia civile*, Napoli, Galleria Lucio Amelio, 1975. Foto Mimmo Jodice

pretestuose e misteriche»<sup>8</sup>; per poi insistere sulla voluta indecifrabilità della produzione dell'artista, spesso carica di «una percentuale molto forte di volontaria indeterminazione sia fantastica che simbolica, a cui corrisponde una carica di intensa suggestione metaforica»<sup>9</sup>. Seguivano una menzione dell'annunciata *Black rose* e una concisa quanto efficace descrizione delle componenti dell'installazione, particolarmente attenta ai valori luminosi:

Una intera parete della galleria è stata ricoperta di foglie d'oro a tasselli, quasi fosse la traduzione gigantografica di un antico fondo d'oro a mosaico. Davanti ad essa un vecchio attaccapanni di tipo viennese, da cui pendono un soprabito scuro e, dal piolo più alto, un cappello grigio a tesa larga. Sulla parete d'angolo, a destra, un piccolo lume a gas, con la fiammella accesa. Il tutto investito dalla luce alienante del neon<sup>10</sup>.

La Modern Art Agency al 1975 rappresentava uno dei più attivi centri di ricerca artistica in Italia: Amelio, partendo dalla situazione artistica napoletana di metà anni Sessanta, quella di una figurazione sospesa tra neosurrealismo e suggestioni oggettuali alla maniera di Lucio Del Pezzo, aveva saputo allargare i suoi orizzonti prima all'intero contesto nazionale, poi a quello internazionale<sup>11</sup>. Kounellis collaborava già da anni con la galleria: la prima mostra si era svolta

---

<sup>8</sup> BOLOGNA 1975.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> La galleria, già nel 1971, aveva ospitato le prime personali di Andy Warhol, Jim Dine e Joseph Beuys, seguiti a stretto giro da figure come quelle di Daniel Buren, Gerhard Richter, Christian Boltanski e Sol LeWitt. Un'ottima ricostruzione dell'attività galleristica di Amelio si ha in *LUCIO AMELIO* 2015.



nel dicembre 1969, l'artista vi aveva esposto un gruppo importante di opere poveriste tra cui una serie di variazioni sul tema della lastra metallica. Due anni dopo, nel 1971, l'artista era tornato a esporre alla Modern Art Agency, presentando la sua *Passione secondo Giovanni*: un violoncellista riproduceva ossessivamente un brano di Bach riportato su una grande tela installata a parete. Nel 1973 infine, in occasione di una mostra collettiva, la persona dell'artista era entrata direttamente a far parte di un *Senza titolo*: Kounellis si era seduto bendato di fronte alla consueta lamiera formato 100×70 cm stringendo tra i denti un bruciatore a gas<sup>12</sup>. Questa serie di esposizioni permette di ricostruire efficacemente l'evoluzione stilistica dell'artista tra la fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta: già in occasione della mostra del 1969, la ricerca poverista su materiali come il carbone e il fuoco aveva iniziato a lasciare spazio a elementi 'culturali', come l'uovo derivato dalla *Pala di Brera* di Piero della Francesca o i nomi di Marat e Robespierre calcati in gesso su una lamiera illuminata da una candela. Attorno al 1970 Kounellis aveva poi avviato una nuova stagione apertamente performativa, che nella *Passione secondo Giovanni* allestita a Napoli vedeva un punto di mediazione tra il *Nabucco* presentato a *Vitalità del negativo* nel 1970 e la *Tarantella* di Igor' Stravinskij messa in scena nel 1972 a documenta 5. Di lì a poco, prima di giungere agli esiti di *Tragedia civile*, l'artista avrebbe optato per un coinvolgimento diretto nelle proprie opere, mediato da un recupero di elementi tipici della sua prima produzione poverista, come i bruciatori a gas.

Dopo essere stata fotografata da Mimmo Jodice (Fig. 2)<sup>13</sup>, *Tragedia civile* fu depositata per qualche anno presso Giuseppe Morra, prima di essere ceduta a un collezionista napoletano<sup>14</sup>. Riprodotta sul catalogo della personale di Kounellis tenuta a Essen nel 1979<sup>15</sup> ed esposta nel 1981 alla Galleria Karsten Greve di Colonia<sup>16</sup>, l'opera fu notata da Rudi Fuchs che volle includerla nella settima edizione di *documenta*, da lui curata. Dato il diniego del proprietario al prestito dell'opera<sup>17</sup>, Kounellis decise di realizzare una seconda versione, riconoscibile per la mancanza della lampada. La partecipazione a *documenta 7* (1982) assicurò a *Tragedia civile* un ampio pubblico internazionale che dovette tuttavia confrontarsi con un'opera ben diversa da quella allestita a Napoli sette anni prima. Intanto, l'installazione, seguendo una consuetudine avviatasi con il catalogo della personale di Essen, fu presentata come *Senza titolo*<sup>18</sup>; poi i neon della galleria napoletana furono sostituiti dalla luce naturale che penetrava attraverso le ampie vetrate del Fridericianum; la lampada a gas fu eliminata; infine l'opera fu allestita su una parete

---

<sup>12</sup> Per la ricostruzione di questa serie di esposizioni, e in generale dell'intera attività di Kounellis sino ai primi anni Ottanta, l'insostituibile strumento di riferimento resta il regesto biobibliografico redatto da Ida Giannelli in occasione della mostra riminese del 1983 (GIANNELLI 1983), preceduto dalla *Documentazione critica* raccolta da Pia Vivarelli in occasione del conferimento all'artista del V Premio «Pino Pascali» (1979) (*DOCUMENTAZIONE CRITICA* 1979). Kounellis, anche dopo la mostra del 1975, avrebbe continuato a esporre presso la galleria napoletana, inanellando una serie memorabile di esposizioni che nel 1980 sarebbe stata celebrata con *Jules Verne, Un Capitano di Quindici Anni: I viaggi straordinari*, portfolio di quindici fotolitografie tirato in trecento esemplari che testimoniava, con fotografie di Mimmo Jodice, Claudio Abate e Werner Krüger, le mostre da lui ivi allestite.

<sup>13</sup> Il fotografo aveva documentato le attività della galleria sin dai suoi esordi, e proprio nel 1975 era stata allestita la mostra *Dieci anni alla Modern Art Agency nelle fotografie di Mimmo Jodice* (MIMMO JODICE 2010, p. 308).

<sup>14</sup> Tale circostanza mi è stata comunicata da Valentina Castronuovo (Fondazione Morra) in risposta a una mia richiesta.

<sup>15</sup> JANNIS KOUNELLIS 1979a, p. 57.

<sup>16</sup> WINNEKES 2017, p. 6. La mostra durante la quale l'opera fu presentata fu allestita tra il 29 maggio e l'11 luglio 1981 presso la sede di Wallrafplatz della galleria. Purtroppo, non si conserva documentazione fotografica relativa all'esposizione.

<sup>17</sup> Tale circostanza ugualmente mi è stata comunicata da Valentina Castronuovo (Fondazione Morra), sempre in risposta a una mia richiesta.

<sup>18</sup> Così è indicata nel catalogo della rassegna e così viene recepita dalla stampa sia nazionale che internazionale (POHLEN 1982; POLITI 1982). Merita una segnalazione la fotografia a colori riprodotta a doppia pagina su «Artforum» a corredo dell'articolo di Annelie Pohlen, segno della centralità di *Tragedia civile* nel sistema *documenta 7* (POHLEN 1982, pp. 58-59).



priva di porte<sup>19</sup>. La rimozione del titolo, oltre a modificare in profondità lo statuto dell'installazione, si inseriva in un preciso sistema teorico che sorreggeva l'assetto complessivo della mostra, un'impostazione teorica cui lo stesso Kounellis aveva offerto il proprio contributo<sup>20</sup>. Documenta 7 si caratterizzava per la volontà di ribadire un'alterità e una dignità superiore dell'arte, un ritorno a una dimensione sacrale della pratica artistica che vedeva proprio in *Tragedia civile*, esposta come *Senza titolo*, l'episodio più significativo della separazione totale dell'artista dal contesto sociale, la «porta serrata della città santa contro i barbari»<sup>21</sup>. Dopo le difficili edizioni di documenta degli anni Settanta l'artista tornava agli strumenti del mestiere, dei quali si riaffermava la dignità, evidenziando di riflesso il valore del fare artistico in sé<sup>22</sup>. *Tragedia civile* finiva per inserirsi in una sorprendente rassegna di opere dove l'oro era protagonista: una colonna dorata di James Lee Byars, una replica della corona di Ivan Il Terribile fatta fondere da Joseph Beuys, *Das goldene Bad* di Rebecca Horn e i *Gioielli* di Luciano Fabro, mentre sul catalogo della rassegna erano riprodotte due immagini dalla performance *Gold found by the artists* di Marina Abramović e Ulay<sup>23</sup>. Lasciata Kassel, *Tragedia civile* fu esposta continuativamente per tutto il decennio, spesso con sostanziali modifiche<sup>24</sup>. La connotazione mistico-trascendente dell'opera, avviata proprio con documenta 7, renderà possibile nel 1994 l'acquisto della versione originale da parte del Museo Diocesano di Colonia, oggi Kolumba, dove *Tragedia civile* è rimasta ininterrottamente esposta a partire dall'inaugurazione del settembre 2007<sup>25</sup>. Questa, in breve, la vicenda espositiva e collezionistica dell'opera.

## 2. Il fondale dorato

Nel tentare di affrontare il significato dell'installazione, può essere utile indagare autonomamente le singole componenti dell'opera, a partire dalla parete dorata, l'elemento di maggior evidenza visiva. L'artista, già da alcuni anni, si era interessato alle potenzialità evocative dell'oro, inteso innanzitutto come simbolo culturale. In un *Senza titolo* del 1972 aveva

<sup>19</sup> Quest'ultimo elemento si è conservato anche nell'attuale allestimento presso il museo Kolumba.

<sup>20</sup> «Chi era l'anima e lo stratega vero di Documenta VII, Rudi Fuchs, Jannis Kounellis o Konrad Fischer? O tutti e tre più qualcun altro?» si chiedeva a ridosso dell'inaugurazione Giancarlo Politi (POLITI 1982, pp. 28-29).

<sup>21</sup> POLITI 1982, p. 30. La definizione sembra rimandare alla poesia di Aleksandr Blok *Gli sciti* inserita da Kounellis nel catalogo della sua personale di Mönchengladbach del 1978, probabilmente suggestionato dalla mostra su *L'oro degli Sciti* allestita a Venezia e a Firenze l'anno precedente (JANNIS KOUNELLIS 1978; *L'ORO DEGLI SCITI* 1977).

<sup>22</sup> «L'artista contemporaneo è visto come un nomade che insegue il grande paradiso, come qualcuno che possiede la speranza. Continua il suo cammino perché crede che oltre la collina, dove l'arcobaleno finisce, ricomincia l'età dell'oro. [...] Fuchs scoprì la figura dell'artista nomade del mondo, errante nella geografia della mente, un ideale che l'arte ufficiale deve rispettare. Se la Germania fu la sua prima scoperta, più tardi vagò per l'Italia e, seguendo l'esempio di Jannis Kounellis, scoprì la Russia e la sua cultura imperscrutabile, ereditata in un certo senso, da Bisanzio, così lontana eppure parte dell'Europa» (GROOT 1982, pp. 20-21). Questa impostazione si rifletteva anche nella copertina del catalogo e nei manifesti della mostra, su cui erano riprodotte le due allegorie della Pittura e della Scultura che ornano la facciata del Fridericianum, l'edificio più antico e storicamente connotato tra quelli che ospitavano la rassegna.

<sup>23</sup> DOCUMENTA 7 1982, II, pp. 2-3.

<sup>24</sup> Si segnalano la mostra alla Städtische Galerie im Lenbachhaus (Galleria Civica nella Lenbachhaus) di Monaco tra il febbraio e l'aprile 1985, la personale realizzata a cavallo tra il 1985 e il 1986 presso il Van Abbemuseum di Eindhoven, la grande retrospettiva inaugurata nell'ottobre 1986 presso il Museum of Contemporary Art di Chicago e la mostra inaugurale del Castello di Rivoli tra il 1988 e il 1989, tutte caratterizzate, ad eccezione della mostra americana, dal diretto coinvolgimento di Rudi Fuchs.

<sup>25</sup> WINNEKES 2017. Il volume offre una completa e imprescindibile ricostruzione di tutte le esposizioni dell'opera. Occorre segnalare la recente inclusione di *Tragedia civile*, nella versione 'statunitense' realizzata per la mostra monografica di Chicago del 1986, nella mostra dedicata all'artista dalla Galleria Gavin Brown's Enterprise tra il novembre e il dicembre 2018.

assemblato un cappello di feltro e una corona dorata di alloro, quasi una ripresa della *Corona di piombo* realizzata da Luciano Fabro nel 1969. Kounellis combinava i simboli e le simbologie, unendo al cappello borghese («un fatto antico, il mio cappello»<sup>26</sup>, lo stesso che sarebbe tornato sull'attaccapanni di *Tragedia civile*?) la corona, simbolo della superiorità del poeta e, dunque, dell'artista, potenziata ulteriormente dalla scelta dell'oro. Apparentemente una celebrazione dello statuto sociale dell'artista, un «attributo della professionalità»<sup>27</sup> avrebbe detto Gian Paolo Prandstraller, in realtà un'operazione farsesca carica di ironia<sup>28</sup>. Sempre nel 1972, Kounellis aveva realizzato un calco in oro delle sue labbra, indossato a Palazzo Taverna nell'ambito degli Incontri Internazionali d'Arte mentre una cantante e un pianista eseguivano un frammento della *Carmen* di Georges Bizet, quasi a rievocare i calchi in oro realizzati pochi mesi prima da Vettor Pisani per la sua performance *Androgino (carne umana e oro)*<sup>29</sup>. Nello stesso anno, in un enigmatico *Senza titolo*, l'artista aveva assemblato la porzione inferiore di una croce in legno grezzo e il calco in oro di due scarpe da bambino. Interrogato da Germano Celant sul significato dell'opera, chiarito il valore simbolico del metallo, «prezioso come il sangue» e segno «di prestigio e di grandezza»<sup>30</sup>, l'artista dichiarò di considerarlo un vero e proprio testamento al figlio, Damiano Rousseau, «figlio della libertà sociale»<sup>31</sup>. A distanza di circa vent'anni, interrogato nuovamente sul significato dell'opera, Kounellis avrebbe insistito sull'esempio di Verrocchio, orefice divenuto scultore e dunque dotato di una particolare attenzione al dettaglio derivatagli dall'esperienza artigianale<sup>32</sup>. Nello stesso 1975 di *Tragedia civile*, infine, l'artista aveva realizzato due scarpe, esposte a terra capovolte, con la suola ricoperta d'oro<sup>33</sup>.

Oltre al caso già menzionato di Vettor Pisani, l'utilizzo dell'oro da parte di Kounellis trovava numerosi riscontri nelle ricerche di artisti coevi: Joseph Beuys, vicinissimo in quegli anni all'ambiente napoletano<sup>34</sup>, aveva utilizzato la foglia d'oro sin dal 1965 con l'azione *Wie*

---

<sup>26</sup> JANNIS KOUNELLIS 1983, p. 93.

<sup>27</sup> PRANDSTRALLER 1974, p. 15.

<sup>28</sup> L'anno precedente Kounellis aveva realizzato *Boogie-Woogie*, serie di disegni in cui alcuni riferimenti colti, da Mondrian a de Chirico, sostenevano un'infilata di teste di asini su carta quadrettata coronate di alloro o con cappelli borghesi: «Adesso capito tutto», come recita l'ultimo disegno (*PÈRSONA* 1971, pp.n.nn.).

<sup>29</sup> Il confronto, apparentemente epiteliale, si inserisce in una fase di forte attenzione verso Pisani da parte di Kounellis, impegnato in un'operazione di rinnovamento del proprio linguaggio artistico che gli permettesse di uscire dalle pastoie del tardo poverismo: nel 1971, ad esempio, Kounellis aveva realizzato il *Monumento al borghese coraggioso*, progetto di multiplo per la galleria pescarese di Mario Pieroni, esposto nel 2015 a Mechelen in occasione della settima edizione di Contour, in cui, nello spazio di un barattolo, era riprodotto esattamente il meccanismo dello *Scorrevole* (1970) di Pisani.

<sup>30</sup> JANNIS KOUNELLIS 1983, p. 93, ma l'intervista è del 1974.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> «Il Verrocchio era un orefice, per cui presenta una grandissima attenzione ai particolari; non era solo uno scultore ma anche un orefice. Facendo le scarpette ho pensato proprio a Verrocchio e alla sua capacità di resa del particolare e alla sua fede artigianale» (CELANT 1992, p. 28).

<sup>33</sup> L'opera, scarsamente documentata, fu esposta a Mönchengladbach nel 1978, quindi riprodotta sia nella cartella già menzionata dedicata a Jules Verne, sia in BANN 2003, p. 120. È interessante notare come, in occasione della grande retrospettiva di Chicago del 1986, l'artista avrebbe deciso di affiancare a un rifacimento di *Tragedia civile* sia le labbra dorate, sia la corona d'oro, sia le scarpe capovolte: un efficace resoconto delle interazioni tra le quattro opere si ha in SCHEPS 2010, pp. 42, 75.

<sup>34</sup> Già nel 1969 l'artista era stato incluso nel volume celantiano *Arte Povera* e Mazzotta aveva edito il multiplo *Ja ja ja ja nee nee nee nee*; nel 1971 si era svolto a Heidelberg un meeting cui avevano preso parte Mario Merz, Gianni Colombo, Germano Celant, Jannis Kounellis e Lucio Amelio. Quest'ultimo, nel settembre dello stesso anno, avrebbe invitato Beuys a Capri e, a novembre, allestito presso la Modern Art Agency la prima personale dell'artista. Questi l'anno successivo avrebbe preso parte agli Incontri Internazionali d'Arte di Roma con una memorabile discussione su *La rivoluzione siamo noi-Freier Demokratischer Sozialismus*, cui prese parte anche Renato Guttuso. Nel giugno 1972 l'artista allestiva la sua seconda personale napoletana con *Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente*, costituito da quattrocento immagini fotografiche raccolte in cento contenitori. Nello stesso

*man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Come spiegare i quadri a una lepre morta) presso la Galleria Schmela, insistendo tuttavia su valori alchemici ben distanti dall'orizzonte culturale di Kounellis. Similmente, la foglia d'oro impiegata nei *Monogolds* da Yves Klein, artista spesso menzionato da Kounellis<sup>35</sup>, pur evocando direttamente la dimensione di una foglia d'oro tassellata applicata sull'intera superficie dell'opera, manteneva nelle intenzioni di Klein un valore puramente materiale, apparentemente distante da connotazioni simboliche e culturali<sup>36</sup>. Quando, nel 1980, Bruno Corà interrogò Kounellis riguardo ai suoi rapporti con Klein, l'artista, con la consueta ermeticità, si trincerò dietro a rimandi a Delacroix e ancora a Verrocchio, ammettendo però la sua ammirazione per Klimt<sup>37</sup>. Un altro artista che in quel giro di anni aveva fatto dell'oro una delle sue cifre caratterizzanti era James Lee Byars. Nel corso della sua prima mostra italiana, un happening allestito nell'ottobre 1975 alla Villa Volpicelli di Posillipo in occasione del decimo anniversario della Galleria Amelio, i due ebbero modo di studiarsi reciprocamente. Kounellis prese parte all'evento durante il quale Byars, avvolto in un costume dorato con cappello nero, sparse palline di carta velina negli ambienti monumentali della villa<sup>38</sup>.

Kounellis, tuttavia, non ha mai fatto riferimento retrospettivamente a possibili confronti contemporanei, preferendo rimandare a precedenti lontani. In particolare, Kounellis aveva spesso rimandato al fondo oro delle icone ortodosse, in quel periodo oggetto di una rinata attenzione fuori dal ristretto ambito degli specialisti grazie al film biografico dedicato, da Andrej Tarkovskij, al pittore quattrocentesco Andrej Rublëv, completato già nel 1966, ma distribuito in Italia soltanto nel corso del 1975<sup>39</sup>. Non è difficile immaginare l'effetto che le sequenze finali a colori con le riprese ravvicinate di icone dipinte da Rublëv nel corso della sua vita poterono avere su Kounellis. Nel 1981, «malgrado le contraddizioni di stile e non volendo per nessun motivo creare confusione critica»<sup>40</sup>, Kounellis, probabilmente imboccato da

---

anno prendeva parte alla Biennale con *Filz-TV*, e *Arena* veniva riallestito a Roma all'Attico, per poi essere presentato l'anno successivo prima allo Studio Marconi, poi nel garage di Villa Borghese in occasione di Contemporanea del 1973. Nel 1974 l'artista presentava una serie di multipli alla Modern Art Agency, soggiornava nuovamente a Capri e in ottobre teneva una conferenza sulla *Democrazia diretta* presso la Galleria di Lucrezia De Domizio. Nel 1975, infine, teneva mostre presso la romana Galleria del Cortile e la torinese Galleria Guido Rota, prima di essere oggetto di un numero monografico di «Lotta Poetica». Per una ricognizione completa sui rapporti tra Beuys e l'Italia nel corso degli anni Settanta, cfr. CELANT 1978, pp. 5-97.

<sup>35</sup> È citato, ad esempio, in uno dei racconti pubblicati nel 1976 su «La Città di Riga»: «Il blu di Klein è un colore oppure la rappresentazione della totalità? Pre o post impressionista è il blu di Klein? Ma Klein usava anche l'oro. Il portabottiglie di Duchamp è senz'altro molto più vicino all'oro-blu di Klein che al *Déjeuner sur l'herbe* di Manet» (KOUNELLIS 1976, p. 44).

<sup>36</sup> «La feuille que l'on pose délicatement sur la surface à dorer, enduite au préalable d'une assiette et mouillée à l'eau gélatineuse chaque fois. Quelle matière! Quelle meilleure école du respect de la matière picturale! Enfin venait le polissage à la pierre d'agate, etc. L'illumination de la matière dans sa qualité physique profonde» (KLEIN 2003, p. 243). Ciononostante, l'oro 'rosacrociano' di Klein costituisce l'unica immagine di confronto proposta da Marc Scheeps per *Tragedia civile* (SCHEEPS 2010, p. 327).

<sup>37</sup> CORÀ 1980.

<sup>38</sup> Kounellis è riconoscibile in una fotografia scattata da Mimmo Jodice durante la performance e pubblicata in LUCIO AMELIO 2015, p. 141. L'artista statunitense, probabilmente, ebbe modo di visionare qualche fotografia di *Tragedia civile*: nel corso degli anni Ottanta, infatti, dopo essersi confrontato nuovamente con *Tragedia civile* durante documenta 7, Byars avrebbe fatto della foglia d'oro applicata a parete una delle cifre caratterizzanti delle sue ricerche, rendendola protagonista di alcuni dei suoi lavori più noti, come *The Philosophical Nail* (1986) o *The Death of James Lee Byars* (1982/1994).

<sup>39</sup> FREZZATO 1977(1978), p. 99. Sul rapporto tra Kounellis e Tarkovskij, e in particolare tra *Tragedia civile* e *Andrej Rublëv*, ha particolarmente insistito Philip Larratt-Smith nella recente monografia dedicata all'artista greco (LARRATT-SMITH 2018, pp. 42-45, 85).

<sup>40</sup> JANNIS KOUNELLIS 1981, p. 3.

Fuchs<sup>41</sup>, avrebbe dedicato la sua personale di Eindhoven «al leggendario pittore russo, Andrei Rublov, e al suo bellissimo paese»<sup>42</sup>; già Ferdinando Bologna, come si è in precedenza notato, aveva registrato nell'opera la memoria di un «antico fondo d'oro a mosaico»<sup>43</sup>. Come sottolineato in più occasioni da Stephen Bann<sup>44</sup>, Kounellis, desideroso di rimarcare una sua specificità mediterranea, ha più volte evocato in interviste e dichiarazioni mosaici bizantini, tavole senesi<sup>45</sup>, crocifissi di Giunta Pisano e crocifissioni di Masaccio<sup>46</sup>.

Il muro dorato, tuttavia, non può essere esclusivamente liquidato quale dotta evocazione di illustri precedenti storico-artistici: Kounellis, in sintonia con numerose esperienze coeve italiane e non solo, stava già da anni esplorando le potenzialità della pittura murale, optando in più occasioni per un'intensa campitura gialla omogenea. *L'Egg-yolk yellow*<sup>47</sup> di Kounellis era comparso per la prima volta nel 1972 sulle pareti dell'Attico, dove aveva fatto da sfondo allo stesso artista che, seduto a cavallo, si copriva il volto con una maschera ricavata dal calco in gesso di un volto classico. Nel 1975, pochi mesi dopo *Tragedia civile*, l'installazione sarebbe stata riproposta dalla Galleria Sonnabend di New York, in contemporanea con una personale di Dan Flavin. In quell'occasione, Roberta Smith insistette sul valore simbolico delle qualità ottiche del giallo scelto dall'artista: apparentemente un riferimento alla luce del sole, una luce tuttavia smaccatamente artificiale che, nella lettura di Smith, finiva per caricarsi di valori umbratili: un rimando, subito annullato dall'artificialità del pigmento, alla luce dell'acropoli di Atene, cui sembrava rimandare il volto classico<sup>48</sup>. In tal senso, il giallo di Kounellis, e di riflesso l'oro, si caricava di precisi valori ottico-compositivi: un fondale dalla cromia dichiaratamente artificiale, dunque disturbante, un evento inatteso all'interno della galleria capace di alterare la percezione fisica dello spazio, complice un'illuminazione attentamente studiata. Il giallo tornava anche in altri interventi ambientali di Kounellis, su tutti quello all'Attico nel 1974<sup>49</sup>, e anche in opere meno impegnative, sotto forma di pannello monocromo, come nel caso del già menzionato *Manifesto per un teatro utopico*<sup>50</sup>.

---

<sup>41</sup> Nel testo presentato in catalogo Fuchs avrebbe particolarmente insistito sull'importanza dell'esempio storico di Rublëv per Kounellis, considerando il «golden wall: so opulent, so mystical, *mediaeval*. An encounter, it must be, between two histories. A tempting enigma. Maybe it is Pushkin paying a visit to Andrej Rublov» (*ivi*, p. 58).

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>43</sup> BOLOGNA 1975.

<sup>44</sup> ALLEN-BANN 1991, pp. 50-54; BANN 2003, pp. 128-129.

<sup>45</sup> Stephen Bann, sulla scorta dell'intervista celantiana del 1992, avrebbe particolarmente insistito su questo punto: «It represents the historical point at which, in the Sieneese art of the late medieval period, Italian painters began to draw away from the Byzantine influence. Kounellis wants the hat and coat to evoke 'plasticity', in the same way as the painted figures of artists like Duccio and Simone Martini began to acquire solidity and mass by contrast with the hieratic flatness of their Byzantine predecessor» (BANN 2003, pp. 128-129).

<sup>46</sup> «*Tragedia civile* arose while thinking about paintings. Point of departure was Giunta Pisano. His Christ is a 'Christus patiens', while the Christ of Masaccio is a 'Christus in gloria'. There is an enormous difference between the 'Christus patiens' on its gold background and the painting by Masaccio. I thought I understood the meaning of this, this plastic Madonna with its volumes in the foreground [...] Here two different spheres meet up: there we have Pisano, or one could say the Byzantine; the other is the plastic, the perspectival, with a lot more movement» (conversazione dell'ottobre 2014 tra l'artista e Katharina Winnekes, in WINNEKES 2017, pp. 85-86).

<sup>47</sup> SMITH 1975.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> L'artista, probabilmente ispirato dalla personale di Sol LeWitt ospitata nelle stesse stanze nel 1973, aveva dipinto le cinque stanze della galleria in giallo, blu, rosso, verde e viola. Una sesta stanza, con l'ingresso occupato da una statua cinese, era occupata da una ballerina seduta a un tavolo. All'esterno della galleria, una lampada a petrolio bruciava appesa a un'asta in metallo. L'invito alla mostra era costituito da alcune pagine strappate da un testo di Jean-Jacques Rousseau su cui l'artista aveva scritto a mano i nomi dei colori impiegati nell'intervento (CELANT 1983, pp. 9-11; GIANNELLI 1983, p. 186).

<sup>50</sup> Mary Jane Jacob già nel 1990 notava i numerosi punti di contatto tra il *Manifesto* e *Tragedia civile*: la sintassi orizzontale, la presenza di un titolo e l'essere dedicati al «common, modern man» (JACOB 1990, p. 171). Marc

Il fondale dorato di *Tragedia civile* oscilla dunque tra diversi livelli di significato: in esso è evidente il desiderio di recuperare un'operatività artistica originaria forte di un valore sociale e sacrale ormai perduto; allo stesso tempo esso dialoga con ricerche artistiche coeve che indagavano da un lato le potenzialità simboliche dell'oro, dall'altro le risorse visive della pittura murale. Il muro dorato, infatti, costituiva un efficace dispositivo ottico, una parete semiriflettente capace di registrare solo sommariamente la presenza dello spettatore, animandosi nelle sue irregolarità grazie alla presenza della lampada a petrolio. Il fondo oro permetteva inoltre di indagare il rapporto irrisolto tra l'indefinitezza costitutiva dei fondali dorati e la costruzione di una struttura prospettica: «Cos'era lo spazio nelle opere trecentesche, con le figure plastiche e il fondo oro? L'infinito. Ma infinito non significa spazio. Infatti si dava allo spazio una dimensione astratta, un non-luogo, mentre invece nella realtà, qualcuno arriva, posa un oggetto, appende una giacca e fa, agisce»<sup>51</sup>. Un elemento di memoria storica, dunque, che si faceva portatore di evidenti istanze formali, contribuendo al funzionamento dell'installazione. Proprio il muro dorato, del resto, sarebbe stato l'elemento di maggior fortuna dell'opera, come rivelano i recuperi operati da Byars e le numerose letture critiche datene nel 1982, quando in occasione di documenta 7 *Tragedia civile* costituì una sorta di sintesi visiva dell'impostazione teorica elaborata da Rudi Fuchs per l'intera rassegna.

### 3. Attaccapanni e lampada

Altrettanto complessa appare l'indagine sulla presenza dell'attaccapanni. Stephen Bann, già in un breve saggio del 1991<sup>52</sup> e poi nella monografia dedicata all'artista nel 2003<sup>53</sup>, ha insistito sulla derivazione dell'oggetto da *Tu m'*, il dipinto realizzato nel 1918 per la biblioteca di Katherine Dreier da Marcel Duchamp: un artista che sicuramente fu tra i modelli di riferimento di tutti gli artisti italiani attivi nella prima metà degli anni Settanta<sup>54</sup>. Se la memoria di Duchamp nell'attaccapanni sembra convincente, non appare così cogente la necessità del tramite di *Tu m'*: Kounellis poté infatti misurarsi direttamente con il ready-made *Porte-chapeau*, raffigurato nel dipinto, riproposto in un'edizione di otto esemplari da Schwarz nel 1964 e riprodotto pochi anni prima a corredo di un articolo di Alberto Boatto apparso su «DATA»<sup>55</sup>.

È forse possibile rintracciare un ulteriore termine di confronto per l'attaccapanni di *Tragedia civile* nella ricerca artistica di George Brecht, artista che già nel 1960 aveva realizzato *Clothes Tree*, un semplice attaccapanni con tre cappelli, un impermeabile e due ombrelli. Nel 1973, a ridosso di *Tragedia civile*, il Musée National d'Art Moderne di Parigi acquistò<sup>56</sup> *Three arrangements* (Fig. 3), traduzione concreta di un *event score*: un enunciato concettuale, «Three

---

Scheps legge nel monocromo quadrato un riferimento formale a Malevič unito a una memoria di van Gogh e dell'oro bizantino, sottolineando come il giallo rappresenti il colore della malattia e della sofferenza, arrivando forse forzatamente a scorgervi un riferimento alle sofferenze dei migranti (SCHEPS 2010, p. 41).

<sup>51</sup> ARTE POVERA 2011, p. 91.

<sup>52</sup> ALLEN-BANN 1991, p. 47.

<sup>53</sup> BANN 2003, p. 129.

<sup>54</sup> Il catalogo generale appena pubblicato da Arturo Schwarz (SCHWARZ 1970) aveva infatti permesso un generale aggiornamento sulla produzione di Duchamp, di cui è forse possibile registrare una traccia già nel *Motivo africano* realizzato da Kounellis nel 1970, in cui l'artista sembra tradire una memoria del piede coperto di mosche di *Torture-Morte* (1959).

<sup>55</sup> BOATTO 1973, p. 49.

<sup>56</sup> COLLECTION ART CONTEMPORAIN 2007, p. 79; acquisto dello Stato, 1973; attribuzione, 1976; AM 1976-934. L'opera, prima del maggio 1975, fu esposta in due occasioni: alla presentazione delle collezioni permanenti del Musée National d'Art Moderne presso il Palais de Tokyo a partire dal gennaio 1974 e alla mostra *Siège-Poème* allestita presso la Maison des Arts di Créteil tra il gennaio e il marzo 1975. Devo a Odile Rousseau, responsabile della documentazione delle opere del Centre Pompidou-Musée National d'Art Moderne, queste indicazioni.



arrangements: - on the shelf - on a clothes three - black object white chair»<sup>57</sup>, riportato su una delle carte di *Water Yam*, il celebre libro d'artista pubblicato da Brecht nel 1963. L'opera era costituita da una mensola, una sedia e un attaccapanni Thonet, simile a quello scelto da Kounellis, cui erano appesi un cappotto e un cappello. Particolarmente significativa, soprattutto in contrapposizione al modello di Duchamp, era l'organizzazione spaziale dell'installazione, con i tre elementi allineati lungo una parete che finiva per servire da fondale all'opera.



Fig. 3: George Brecht, *Three arrangements*, 1973, Parigi, Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne - Centre de Création Industrielle, © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian

A distinguere i *Three arrangements* da *Tragedia civile* intervenivano soprattutto fattori cromatici, peraltro non leggibili col tramite delle fotografie in bianco e nero: l'attaccapanni di Brecht era infatti dipinto di bianco e al posto del cappotto di lana scura vi era un impermeabile in vinile rosso. Brecht, del resto, era ben noto in Italia e già nel 1966 Mario Diacono aveva dedicato un lungo articolo ai rapporti tra lui, Kounellis e Joe Tilson<sup>58</sup>. Concentrandocisi esclusivamente sugli abiti appesi, ancora una volta è possibile individuare un precedente in Joseph Beuys: l'artista tedesco aveva infatti realizzato nel 1970 un'edizione di *Filzanzug* (*Abito*

---

<sup>57</sup> BRECHT [1963], pp. n. n..

<sup>58</sup> DIACONO 1966.

di feltro), di cui un esemplare fu esposto nel 1971 alla Modern Art Agency<sup>59</sup>. Per il cappello di fattura tedesca<sup>60</sup> è inoltre necessario richiamare il precedente del cappello laureato realizzato nel 1972: a Napoli la corona d'alloro dorato, attributo del poeta-artista, finiva per svincolarsi dal cappello, e dunque dal soggetto, invadendo la parete di sfondo. Il modello di attaccapanni scelto da Kounellis, *im Thonet-Look*<sup>61</sup>, sospeso tra le possibili suggestioni di Duchamp e Brecht, finiva per assumere un evidente valore decorativo: si trattava di un oggetto di inizio secolo, perfettamente rispondente a quello scenario mitteleuropeo da Vienna *fin-de-siècle* più volte evocato dall'artista<sup>62</sup>. L'oggetto assolveva una chiara funzione teatrale, rimandando a un personaggio che era stato presente, ma che ormai era uscito di scena. Allo stesso tempo, esso rappresentava un irrinunciabile dispositivo ottico: tangibile e fisicamente presente, l'attaccapanni misurava la distanza tra lo spettatore e l'impalpabile fondo oro. Il rimando cui già abbiamo fatto riferimento ai mosaici bizantini e alla pittura senese, indagato da Stephen Bann<sup>63</sup> e Anne Schloen<sup>64</sup>, si arricchisce così di una riflessione sul rapporto fondo-figura, più volte segnalato dall'artista come paradigma del superamento del modello bizantino da parte dei pittori italiani. In occasione dell'esposizione dell'opera a documenta 7, Annelie Pohlen, criticando apertamente l'impostazione critica della rassegna, avrebbe letto nell'attaccapanni un simbolo di sobrietà contrapposto all'opulenza dell'oro caro a Fuchs: «I love gold. But I love it more when Kounellis' miserable coatrack with its forgotten black hat, in front of his golden wall, reminds me that gold can be dangerous»<sup>65</sup>. Muovendosi su binari non troppo distanti, Andrea Viliani, commentando la mostra personale dell'artista tenuta al Castello di Rivoli nel 1988, avrebbe insistito sul valore normalizzante dell'attaccapanni: esso servirebbe a decontestualizzare il fondo oro, trasformando lo spazio mistico e alto da esso evocato in un «normale luogo di transito e di attesa»<sup>66</sup>, una lettura che probabilmente risentiva della caratterizzazione ambientale del castello.

Come l'attaccapanni, anche la lampada a petrolio appesa a destra della parete dorata sembra oscillare continuamente tra significato simbolico e presenza oggettuale. Essa costituisce innanzitutto un dispositivo luminoso: su questo suo valore aveva giustamente insistito Bologna<sup>67</sup> e sarebbe tornato a riflettere lo stesso Kounellis concentrandosi sulle possibilità espressive della fiamma libera<sup>68</sup>. Già tra il 1967 e il 1968, quando per la prima volta aveva impiegato una lampada, Kounellis aveva optato per un modello ad acetilene<sup>69</sup>, una

<sup>59</sup> CELANT 1978, p. 16. Il *Filzanzug* è posto in relazione con *Tragedia civile* anche in LARRATT-SMITH 2018, p. 86, nota 135.

<sup>60</sup> L'etichetta del cappello rimanda a una ditta di Wolfsburg.

<sup>61</sup> FUCHS 1982, p. 38.

<sup>62</sup> «Quel lavoro non crea antitesi, è fatto da un occidentale, può riferirsi a Vienna, anzi è probabile che si riferisca a Vienna» (POLITI 1985, p. 21), e ancora «A coat stand made of wood with a hat and coat, as you might find in a Viennese coffee house» (WINNEKES 2017, p. 85).

<sup>63</sup> BANN 2003, pp. 125-131.

<sup>64</sup> SCHLOEN 2006, pp. 137-147.

<sup>65</sup> POHLEN 1982, p. 59.

<sup>66</sup> La scheda di presentazione della mostra è pubblicata sul sito del museo: <https://www.castellodirivoli.org/mostra/jannis-kounellis/> <12 novembre 2018>; il relativo catalogo, invece, è JANNIS KOUNELLIS 1989.

<sup>67</sup> BOLOGNA 1975.

<sup>68</sup> «It is important that it is not a neon tube, but rather a lively, flickering light. Where possible I use the oil lamp, because I like the steady motion of the flame [...] The oil lamp in *Tragedia civile* is not part of the picture; it's more about the light. I don't always use it, but I like to do so because I like the atmospheric feel of the light» (WINNEKES 2017, p. 86).

<sup>69</sup> L'opera è documentata da una fotografia di studio di Claudio Abate pubblicata, con didascalia «Untitled, 1967/68. Wood structure, cloth, and lamp with acetylene torch; approx. 400 × 480 cm. No longer extant. Installed in the artist's studio. Rome, 1968», in MCEVILLEY 1986, p. 47.



lampada da miniera che inequivocabilmente rimandava all'uso trasversale del carbone fatto dall'artista, caricandosi di connotazioni storiche e simboliche; valore analogo avrebbero avuto le lampade allineate con cura sul caminetto dello studio, mentre nel 1969 il pavimento si animava di fiamme libere<sup>70</sup>. Negli anni seguenti, le lampade avrebbero assunto due funzioni nettamente distinte: in complesse installazioni ambientali, come quella più volte menzionata del 1972 o quella realizzata alla Salita nel 1973<sup>71</sup>, l'artista fissava la lampada al muro, lateralmente, come pura fonte luminosa. Un caso particolarmente interessante è costituito dal complesso intervento ambientale realizzato all'Attico nel 1974: oltre a dipingere le stanze e disporvi una ballerina, l'artista aveva infatti deciso di appendere a un'asta di metallo proiettata all'esterno della galleria una lampada a petrolio accesa<sup>72</sup>: un tentativo dichiarato di ampliare il campo d'azione dell'intervento artistico oltre le pareti della galleria, proiettandolo nello spazio cittadino, senza alcun intento sociale o di coinvolgimento urbano, ma con l'urgenza di inserire un gesto artistico nello stratificato tessuto culturale di Roma. Parallelamente, la lampada era stata inserita dall'artista in opere di minore respiro quale puro simbolo culturale privato di funzioni luminose e spesso associato, per contrasto, a elementi di memoria classica: esemplare, in questo senso, il videotape realizzato nel 1973 con la *Art/Tapes/22*<sup>73</sup> in cui l'artista stringeva in mano una lampada a petrolio accesa coprendosi il volto con il calco in gesso di un volto antico, riunendo in piccolo due elementi comparsi già nell'azione del 1972. Negli stessi mesi l'artista aveva inserito lampade a petrolio anche in piccole installazioni: avveniva in un *Senza titolo* del 1973 costituito da un telaio quadrato in legno parzialmente celato da una tenda alla Magritte cui si affiancava la solita lampada a petrolio; e in un *Senza titolo* del 1974, assemblato estemporaneamente in studio e costituito da una tela bianca quadrata, dagli evidenti echi suprematisti, accompagnata da un violoncello e da una lampada a petrolio fissata alla parete<sup>74</sup>. Stando alle dichiarazioni dell'artista, la lampada a petrolio si inserirebbe in una precisa tradizione pittorica che, partendo da Caravaggio e Georges de La Tour, e passando per Vincent van Gogh e Georges Braque<sup>75</sup>, troverebbe il suo momento apicale in *Guernica*<sup>76</sup>. Nel grande dipinto Kounellis riscontrava infatti una chiara caratterizzazione simbolica e culturale della lampada a petrolio: affiancata a un'innovativa lampadina elettrica, essa costituirebbe il residuo di un passato artigianale, forte di valori ormai perduti<sup>77</sup>. Spostandoci sul piano puramente simbolico e concentrandoci sul video del 1973, il rimando più prossimo, anche cronologicamente, sembra essere quello a *Étant donnés*, la complessa installazione di Marcel Duchamp in cui *le gaz d'éclairage* svolgeva un ruolo centrale nella sintassi sia compositiva sia simbolica dell'opera.

Il Kounellis di *Tragedia civile* impiega dunque la lampada a petrolio ben conscio della lunga tradizione di questo tema visivo e del suo straordinario portato connotativo; essa resta

---

<sup>70</sup> L'installazione, a carattere evidentemente effimero, è documentata esclusivamente da una fotografia di Claudio Abate riprodotta in *JANNIS KOUNELLIS* 1983, p. 101.

<sup>71</sup> Le fotografie dell'installazione scattate da Abate, con Kounellis seduto a un tavolo occupato da frammenti classici e da un corvo impagliato, con il calco in gesso di una maschera classica a coprire il volto, sono solitamente pubblicate scontornate: una fotografia integrale permette di riconoscere chiaramente, sulla parete di destra, una fonte luminosa (*JANNIS KOUNELLIS* 1983, p. 105).

<sup>72</sup> CELANT 1983, pp. 9-11.

<sup>73</sup> *AMERICANS IN FLORENCE* 1974, p.n.n.

<sup>74</sup> Le due opere menzionate, fotografate da Abate, sono riprodotte in *JANNIS KOUNELLIS* 1983, pp. 114, 120.

<sup>75</sup> «J'ai vu dans ce musée une photo de Braque jeune dans son atelier; sur cette photo il y avait tout: de la lampe à pétrole aux pipes rangées contre le mur, le mandoline, le broc d'eau blanc etc...» (CORÀ 1980, pp.n.nn.).

<sup>76</sup> CELANT 1992, pp. 26-27.

<sup>77</sup> «L'importante di un'immagine è da quale epoca la recuperi, perché tutti abbiamo avuto un'infanzia ed una maturità. In "Guernica" di Picasso c'era la lampada a petrolio, per quanto alla sua epoca esistesse già la luce elettrica» (*ibidem*).

comunque innanzitutto un dispositivo luminoso: Kounellis si avvale della fiamma libera in contrasto con i neon di galleria per porre in vibrazione la parete dorata, evocando indirettamente l'illuminazione flebile e discontinua degli spazi sacri. In quello stesso 1975, presso la Galleria Pieroni di Pescara, l'artista aveva replicato in piccolo la regia luminosa di *Tragedia civile* affiancando una lampada a petrolio a un rilievo in piombo, riprodotto il porto di Anversa, utilizzato per sbarrare una delle finestre della galleria<sup>78</sup>. Ancora una volta, ma con minore intensità, la lampada dialogava col metallo ponendosi in uno spazio altro, laterale, funzionale a un'illuminazione radente che evidenziasse il rilievo. La lampada, dunque, manteneva uno statuto ambiguo, sospeso tra l'appartenenza simbolica all'installazione e la funzionalità formale esterna ad essa. Non sorprende, ritornando a *Tragedia civile*, la scelta dell'artista di rimuoverla del tutto in occasione di documenta 7: già pochi mesi prima, gli autori di *Identité italienne* avevano considerato la lampada un'opera separata e indipendente rispetto al «Mur d'or, avec un portemanteau avec pardessus et chapeau»<sup>79</sup>.

#### 4. Il titolo

Affrontati i tre elementi materiali che costituiscono l'installazione, resta da risolvere la questione decisiva del titolo, *Tragedia civile*, che Kounellis ha attribuito all'opera. Fino a quel momento, ricorrendo al *Senza titolo*, l'artista aveva cercato di preservare l'opera da possibili interpretazioni letterali, assicurandone al contempo la permanenza in una dimensione indefinita; con *Tragedia civile*, al contrario, l'artista sceglieva di caratterizzare fortemente l'installazione con un sorprendente titolo tematico. La tentazione più immediata sarebbe quella di liquidare il titolo, e di conseguenza l'opera, collegandolo alle tensioni politiche e sociali del decennio: l'inaugurazione della mostra era prevista per il 28 maggio 1975, primo anniversario della strage di piazza della Loggia, una settimana dopo l'approvazione della legge Reale sull'ordine pubblico, nella Napoli dove era attiva la presenza del gruppo terroristico dei Nuclei Armati Proletari: «qualcuno mi avvicinò domandandomi quali simboli e presagi oscuri contenesse secondo me quell'allegoria, quasi che l'evidenza degli spintoni sui marciapiedi, in quelle giornate, non fosse bastata per farsene un'idea!»<sup>80</sup> avrebbe affermato Bruno Corà in relazione a un'opera di poco successiva<sup>81</sup>. Sicuramente Kounellis, già nel 1975, caricava intenzionalmente il titolo di allusioni sociali e politiche<sup>82</sup>; nei testi coevi, tuttavia, l'artista non sembra mai fare riferimento a contingenze politiche o cronachistiche, scegliendo piuttosto di confinarsi in un indefinito storico e geografico. Rileggendo le poche dichiarazioni dell'artista precedenti il 1975, assume particolare significato un passaggio di un'intervista rilasciata a Germano Celant nel 1974, ma pubblicata soltanto nove anni dopo. Interrogato sul valore di un *Senza titolo* del 1972 costituito da due grandi casse di ferro, una contenente l'artista con una

<sup>78</sup> CORÀ 1975.

<sup>79</sup> IDENTITÉ ITALIENNE 1981, p. 477.

<sup>80</sup> CORÀ 1979, p. 11.

<sup>81</sup> Il riferimento è a un *Senza titolo* del 1977 costituito da un modellino ferroviario che si inerpicava lungo un binario avvolto a spirale attorno a una colonna, esposto nel novembre dello stesso anno a Torino presso lo Studio Tucci Russo, le cui finestre erano state piombate per l'occasione (*ibidem*).

<sup>82</sup> Non sorprende notare come gli artisti dell'epoca potessero scorgervi un riferimento alle vicende della guerra civile greca. Nell'aprile 1978 Marco Bagnoli avrebbe inaugurato nelle stesse sale della Galleria Lucio Amelio la mostra personale *Marina di Massa*, *Ź ag: èè*; tra le opere esposte vi era *Bonjour Monsieur Cézanne*, installazione costituita da un cappello in feltro e da una luce elettrica allestiti su un tetto visibile dalla galleria, nelle intenzioni dell'artista l'insieme costituiva un sorprendente omaggio a *Tragedia civile*: «Per me si trattava di un dialogo a distanza con Kounellis e la sua opera che si riferisce alla guerra civile greca» (Marco Bagnoli 2018, p. 82).

maschera in gesso a coprire il volto, l'altra occupata da un flautista impegnato a riprodurre un frammento mozartiano<sup>83</sup>, Kounellis si lanciava in una riflessione piuttosto articolata:

Le maschere del teatro, anche orientale, come quello giapponese: sono una condizione, infatti non si cambia maschera da una situazione all'altra, è la maschera che ti identifica ed è plasmata sul tuo ruolo. Tutto il teatro epico è così [...] Ma la citazione della maschera non è aulica. Tutto quello che è aulico è ciò che di disgustoso si trova nel classicismo francese, perché è usato per scopi di stato. C'è una lettera bellissima di Goya a David in cui critica il modo classico di raffigurare l'andata alla ghigliottina di Maria Antonietta: lì si capisce che Goya è liberale e David aulico. A me interessa affermare la libertà della tragedia, perché il dramma rappresenta una condizione borghese, mentre la tragedia ha ragioni divine e motivazioni storiche immense<sup>84</sup>.

L'ultima frase della dichiarazione può servire a chiarire il significato controverso del titolo, mettendo subito in evidenza un punto nodale: nella concezione dell'artista, il termine «tragedia» assume primariamente l'accezione teatrale. Per Kounellis, la tragedia costituisce lo spazio artistico, e di riflesso esistenziale, in cui l'individuo-artista può esprimersi liberamente, forte di una solida tradizione storica e, soprattutto, di profonde motivazioni, siano esse divine o 'civili'. Affrontando il valore teatrale da attribuire al termine «tragedia», una preziosa indicazione è offerta dal riferimento iniziale al «teatro epico», concetto elaborato da Bertolt Brecht nel corso degli anni Quaranta<sup>85</sup> e tornato proprio nel 1975 di stretta attualità<sup>86</sup>. Il riferimento a Brecht trova effettivo riscontro in alcune dichiarazioni retrospettive di Kounellis relative a *Tragedia civile*: «Quel lavoro non crea antitesi, è fatto da un occidentale, può riferirsi a Vienna, anzi è probabile che si riferisca a Vienna, o può essere il fondale di un'opera di Brecht, nasce con questo tipo di presupposto»<sup>87</sup>; e ancora, a distanza di qualche anno, «Nel lavoro da Lucio Amelio a Napoli, 1975 con il muro dorato e davanti il cappotto e il cappello, l'oro funziona quale panorama Brechtiano»<sup>88</sup>. L'installazione sfruttava effettivamente vari espedienti tipici della teoria scenotecnica brechtiana: l'allestimento di un fondale neutro e costante, l'inserimento di elementi quotidiani in un contesto inconsueto con esiti stranianti, la presenza di fonti di illuminazione dichiarate. Lo spazio di *Tragedia civile* poteva dunque essere interpretato e vissuto come un vero e proprio spazio scenico, un luogo della «teatralità»<sup>89</sup>. Tale lettura trova riscontro in uno dei più incisivi passi critici di Rudi Fuchs, in cui l'intervento tipico di Kounellis veniva letto come la creazione di uno spazio teatrale definito «by what takes place in it», uno spazio in cui «the mystery play must be read from object to object, from

---

<sup>83</sup> L'opera, presentata alla galleria di Ileana Sonnabend nel 1972, costituiva una concretizzazione letterale del principio oppositivo sensibilità-struttura.

<sup>84</sup> JANNIS KOUNELLIS 1983, p. 105.

<sup>85</sup> Il concetto è affrontato esplicitamente, ad esempio, nel testo *Teatro epico, straniamento* incluso in BRECHT 1975, I, pp. 19-191.

<sup>86</sup> Nel gennaio 1975 Einaudi aveva ripubblicato in tre volumi gli *Scritti teatrali*, inoltre era uscito per le Edizioni Dedalo *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico* di Franco Mancini, importante repertorio critico e fotografico di sicuro interesse per il Kounellis scenografo (BRECHT 1975; MANCINI 1975). Per un regesto delle produzioni scenografiche di Kounellis, cfr. MOURE 1990, p. 297.

<sup>87</sup> POLITI 1985, p. 21. Nella stessa intervista, particolarmente interessante l'affermazione «Io penso che anche Von Kleist oppure Brecht hanno degli elementi della tragedia greca» (POLITI 1985, p. 18).

<sup>88</sup> CELANT 1992, p. 28. Il *Verfremdungseffekt* (effetto di straniamento) originato dal fondale dorato è sottolineato anche in LARRATT-SMITH 2018, p. 85.

<sup>89</sup> «Nel teatrale, ciò che affascina è il chiaro-scuro con cui l'artista dimostra una volontà di comunicare. Il purismo insegna l'opposto, per questa ragione l'abitudine al piatto è risultata responsabile, in pittura, di un'inversione all'interno. Per me è importante invece l'azione all'esterno, per cui nel mio lavoro c'è interesse per la teatralità. Non per il teatro, a cui ho collaborato, ma è tutta un'altra storia» (CELANT 1992, pp. 11-12).

sign to sign: quietly like a litany»<sup>90</sup>. Nel 1976 Kounellis sembrò quasi approdare alla redazione di un canovaccio, un episodio narrativo pronto per essere allestito nello spazio scenico di *Tragedia civile*, apparso sul primo numero di «La Città di Riga», periodico uscito in due numeri tra il 1976 e il 1977, la cui cura redazionale ricadeva in massima parte sullo stesso Kounellis<sup>91</sup>:

La Nike che si scioglie un sandalo sulla balaustra del tempio di Atene aveva una benda nera sugli occhi. Era seduta accanto a me, quella drammatica sera, in una trattoria turca di Berlino. Un bel poeta polacco gli parlava di una montagna in primavera, di un ruscello, di un platano, di una rosa, di un trenino, di una guardia di frontiera, dei confini meridionali del paese. Improvvisamente, la porta vetrata del locale si aprì con furore. Entrò un uomo con impermeabile e cappello. La scena diventò gialla come il quadro con i corvi di Van Gogh. Scrutò con attenzione i visi dei clienti, s'indirizzò verso l'amico poeta, tirò fuori un coltello dalla tasca e gli tagliò la gola.  
«AIUTOOO!»<sup>92</sup>.

Il brano costituisce un vero e proprio coacervo di rimandi e citazioni, spesso interni alla produzione dell'artista, apparentemente assemblati con l'unico intento di redigere un testo ermetico e logicamente non congruente. Bruno Corà sembrava avere in mente proprio questo testo farsesco quando nel 1979 precisava: «Tragedia, dramma, opera, melodramma, operetta, farsa? A Napoli l'episodio si precisò: tra dramma e beffa»<sup>93</sup>.

Tornando all'altro tema affrontato nell'intervista del 1974, l'esecuzione di Maria Antonietta, non si hanno notizie di scambi epistolari intercorsi tra Francisco Goya e Jacques-Louis David<sup>94</sup>; esiste tuttavia un disegno di Maria Antonietta condotta al patibolo realizzato da David ed evocato direttamente da Kounellis in un passo non riportato del testo del 1976<sup>95</sup>. Il disegno si trova oggi al Louvre e nel 1970 era stato inserito ne *L'arte moderna* di Giulio Carlo Argan<sup>96</sup>. Proprio nelle otto pagine dedicate da Argan al confronto canonico tra *3 maggio 1808* e *La morte di Marat*<sup>97</sup>, si rintracciano i fondamenti teorici su cui si basa la lettura di Kounellis dell'arte settecentesca: analizzando il dipinto di David, l'autore evoca infatti sia «la identità pre-

<sup>90</sup> JANNIS KOUNELLIS 1981, p. 32. La lettura di Fuchs avrebbe avviato una consuetudine interpretativa poi recuperata da Anne Schloen in un paragrafo della sua dissertazione dedicato agli elementi della *bürgerliche Tragödie* in relazione a *Tragedia civile* (SCHLOEN 2006, pp. 139-143). Sull'inopportunità della traduzione *bürgerliche*, «borghese», per l'italiano *civile*, cfr. WINNEKES 2017, pp. 28-31.

<sup>91</sup> Nel comitato di redazione sedevano Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Jannis Kounellis, Fabio Mauri e Umberto Silva; tuttavia Sandro Chia intitolava senza problemi il suo intervento *Per la rivista di Jannis Kounellis da Sandro Chia* (CHIA 1976, p. 215).

<sup>92</sup> KOUNELLIS 1976, p. 46. Il taglio della gola appare come una variazione sul tema dell'automutilazione auricolare, *mutilation sacrificielle*, come l'aveva definita Francesco Bartoli riprendendo Georges Bataille in un lungo articolo apparso su «DATA», utile a comprendere i meccanismi attraverso i quali van Gogh poteva reinserirsi nell'immaginario artistico degli anni Settanta (BARTOLI 1974). L'opposizione tra van Gogh e cultura turca, unita a una lunga descrizione del *Campo di grano con volo di corvi*, si ha nel testo dedicato da Antonin Artaud a *Van Gogh. Le suicide de la société* (ARTAUD 1974, pp. 9-64).

<sup>93</sup> CORÀ 1979, p. 11. Proprio nel 1975 Kounellis aveva allestito una delle sue azioni più sorprendenti, incomprensibile se non attraverso la categoria, appunto, della farsa: due elementi che avevano plasmato la sua identità artistica, come il caffè e la fiamma a gas, erano combinati alla Galleria Area di Firenze in un teatrino sospeso tra il comico e l'inquietante, in cui la protesi fiammeggiante dell'artista serviva a scaldare una moka. Una fotografia dell'azione, altrimenti non documentata, è inclusa in MCEVILLEY 1986, p. 76.

<sup>94</sup> GOYA 2004.

<sup>95</sup> «Goya si trovava a Parigi all'epoca della rivoluzione francese, scrisse in una sua lettera che aveva visto passare il carro che portava Marie Antoniette alla ghigliottina. Quello che lo sorprese poi, era che, mentre David l'aveva disegnato alla maniera neoclassica, con un viso ovale e gli occhi a mandorla, lui, di quel carro drammatico, aveva soltanto avvertito quella veloce smorfia di paura sul suo viso» (KOUNELLIS 1976, p. 48).

<sup>96</sup> ARGAN 1970, p. 42.

<sup>97</sup> *Ivi*, pp. 35-42.

romantica di tragico e sublime»<sup>98</sup>, sia «l'etica civile»<sup>99</sup>. Su temi affini si era concentrato da alcuni anni l'interesse di Alberto Boatto: dopo un articolo apparso sulle colonne di «DATA» nel 1973<sup>100</sup>, il tema dell'esecuzione di Maria Antonietta sarebbe ritornato nel 1976 in un lungo testo pubblicato proprio sul primo numero de «La Città di Riga»<sup>101</sup>. Boatto si lanciava in un lungo rendiconto apparentemente svincolato da qualsiasi contingenza artistica, relativo alle vicende dell'esecuzione della regina, a seguito delle quali Napoleone non poteva che constatare che «La tragedia oggi è la politica»<sup>102</sup>. Proprio nell'esecuzione della regina Boatto individuava «l'interruzione del cerimoniale», a partire dalla quale l'immaginario moderno aveva dovuto «orientarsi attorno ad un'assenza» rendendo «una delle grandi tendenze dell'immaginario, quello di commemorazione, dal racconto mitologico alla rappresentazione tragica, dal rito religioso all'epos narrativo, [...] improvvisamente inutilizzabile»<sup>103</sup>. Le tematiche rivoluzionarie, giacobiniste in particolare, erano da tempo oggetto dell'attenzione di Kounellis: si è già menzionata la lapide laica a Marat e Robespierre del 1969<sup>104</sup>; nel 1973, presentando il videotape realizzato con la *Art/Tapes/22*, l'artista aveva ammesso i suoi trascorsi giacobini<sup>105</sup>, pur riconoscendo il valore della «libertà libera»<sup>106</sup>. Nel 1974, interrogato sempre da Germano Celant sul valore delle citazioni dalla Rivoluzione francese nelle sue opere, Kounellis avrebbe evocato di nuovo la lapide del 1969: «La candela che brucia sotto i loro nomi [quelli di Marat e Robespierre, n.d.a.] risplende in senso moderato. È segno di pathos, di una partecipazione che va trovata, come l'oro»<sup>107</sup>. Le attenzioni di Kounellis si inserivano in un clima di generale riscoperta dell'esperienza giacobinista da parte di alcuni ambienti della sinistra radicale italiana: nell'aprile 1975, ad esempio, al Teatro Comunale di Bologna era andata in scena per la prima volta *Per Massimiliano Robespierre*, opera musicale di Giacomo Manzoni la cui scelta di campo era basata sulla convinzione che «il grande leader giacobino continui ad avere, almeno per molti

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>99</sup> *Ibidem*. Non sorprende che nel catalogo della mostra di Eindhoven del 1981 Rudi Fuchs, forse su suggerimento dello stesso Kounellis, avesse deciso di includere un passo del *Discours 28 Nivôse l'An II* di David e una riproduzione dell'acquaforte *El sueño de la razón produce monstruos* di Goya (JANNIS KOUNELLIS 1981, pp. 2, 10). Il passo del *Discours* era prelevato dichiaratamente dal volume dedicato da Katharina Scheinfuß all'arte degli anni della convenzione nazionale, forse noto a Kounellis, in cui era riprodotto anche il disegno di Maria Antonietta condotta al patibolo (*VON BRUTUS ZU MARAT* 1973, p. 155, tav. 13).

<sup>100</sup> BOATTO 1973. Già in questa occasione Boatto annunciava il volume *Cerimoniale di messa a morte interrotta*, che avrebbe visto la luce soltanto quattro anni dopo (BOATTO 1977).

<sup>101</sup> BOATTO 1976.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>104</sup> Con l'opera, sia detto per inciso, l'artista sembra rifunzionalizzare *Dear God* (1965) di Walter De Maria, aggiungendo alla fredda struttura metallica minimalista il motto rivoluzionario greco unito alle invocazioni a Marat e Robespierre prelevate dal finale del *Marat/Sade* di Peter Weiss (cfr. WEISS 1967, p. 93).

<sup>105</sup> «I myself however, have no wish to hide from you my jacobean past, despite the fact that today, after extensive travel and knowledge, I have understood the significance of that which Rimbaud intended for free liberty. The revolutionary vitality of an imaginary image» (scheda sciolta dedicata all'artista in *AMERICANS IN FLORENCE* 1974, pp.n.nn.).

<sup>106</sup> Il riferimento è alla *liberté libre* evocata da Rimbaud in una lettera a Georges Izambard del 2 novembre 1870 (RIMBAUD 1975, pp. 445-446); «La stella di Rimbaud, come la luna, si riflette in tutti i laghi dell'Europa» avrebbe affermato Kounellis nel già menzionato testo poetico del 1976; effettivamente Rimbaud è continuamente evocato nei testi critici dell'epoca: Bruno Corà nel catalogo della personale di Essen del 1979 cita estensivamente il sonetto *Voyelles* (CORÀ 1979, p. 12), lo stesso che l'anno successivo sarebbe servito da titolo per la rivista «AEIUO»; nel catalogo della personale di Eindhoven, invece, Rudi Fuchs decide di includere una citazione da *Une Saison en Enfer* e un brano da una lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871, oltre a definire Kounellis «un artista simbolista... un fratello di Arthur Rimbaud» (JANNIS KOUNELLIS 1981, pp. 4, 13, 40).

<sup>107</sup> JANNIS KOUNELLIS 1983, p. 93.



aspetti, una sua straordinaria attualità di rivoluzionario»<sup>108</sup> e sulla volontà di «trasferire in teatro un impegno civile»<sup>109</sup>. La costruzione drammatica si svolgeva sullo sfondo delle scene realizzate da Giuseppe Spagnulo, costituite da grandi cubi in acciaio e, soprattutto, da «una grande parete formata da lamiere sottili di acciaio per una lunghezza di venti metri e per un'altezza di dodici metri che è lo sfondo a tutta la visione scenica»<sup>110</sup>.

*Tragedia civile*, insomma, sembrava voler coniugare due sfere concettuali distinte, ma centrali nella riflessione dell'artista: da un lato, con «tragedia», la dimensione teatrale e in particolare brechtiana, dall'altro, con «civile», un generale rimando alla dignità politica figlia della Rivoluzione francese, capace di restituire all'opera un respiro e un pathos solenni attraverso un andamento formale moderato, fatto di pause, assenze e preziosità dei materiali. L'artista era ovviamente ben conscio delle ambiguità insite nei due termini impiegati, ambiguità che decideva di sfruttare per suggerire un rimando sotterraneo e mai esplicitato alla contingenza storica e sociale.

##### 5. *Cerimonia interrotta: alcune conclusioni*

Affrontati i riferimenti formali e teorici sottesi all'installazione, sciolta la complessità del titolo, è necessario riordinare gli elementi raccolti in una lettura complessiva che tenga conto del panorama critico del tempo. Il 29 novembre 1974, pochi mesi prima della comparsa di *Tragedia civile*, gli Incontri Internazionali d'Arte avevano ospitato una presentazione del volume *Arte come professione* di Gian Paolo Prandstraller<sup>111</sup>, cui, oltre all'autore, presero parte Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Fabio Sargentini e Jannis Kounellis, tutti intervistati nel libro. Prandstraller insistette su alcuni punti che furono di sicuro interesse per Kounellis:

Mi sembra che si sia creata una tendenza sostanziale che marcia in questo senso, cioè la negazione della personalità dell'artista [...] Lo spirito di élite, quel certo superomismo della generazione, secondo me, si è estinto in questi artisti che si ritengono in generale persone comuni o almeno a parole dicono di essere delle persone comuni e che, quindi, non hanno la pretesa della differenziazione così netta come i Maestri di un tempo [...] Cioè da quegli artisti che ricordano sempre i tempi in cui la loro attività era un'attività a carattere pubblico, si svolgeva per esempio secoli fa nel presentare le storie sacre alla collettività nelle chiese e in altri edifici pubblici; in questo senso mi pare che l'artista fosse a diretto contatto con la collettività. Oggi francamente mi sembra esista una grossa crisi su questo punto, un grosso dubbio, che il fare artistico possa essere ridotto, come è di fatto, alla confezione degli oggetti i quali poi finiscono nei salotti dei ricchi e dei collezionisti, cioè di una piccola élite<sup>112</sup>.

Gli faceva eco Filiberto Menna, che insisteva su una dimensione nostalgica insita nell'attività artistica; la parola era poi lasciata a Jannis Kounellis, il cui intervento, purtroppo, non si è conservato<sup>113</sup>. Pur non potendo contare sulla registrazione della risposta di Kounellis,

<sup>108</sup> MANZONI-PESTALOZZA-PUECHER 1975, p. 5. La rappresentazione, un susseguirsi di dichiarazioni e citazioni arricchite da proiezioni di evidente ascendenza brechtiana, era accompagnata da un volume De Donato dedicato alle note di regia, affiancate da un'antologia di brani di Robespierre (MANZONI-PESTALOZZA-PUECHER 1975).

<sup>109</sup> PESTALOZZA 1975, p. 85.

<sup>110</sup> SPAGNULO 1975, p. 67.

<sup>111</sup> PRANDSTRALLER 1974.

<sup>112</sup> La discussione, registrata, sarebbe stata pubblicata soltanto alcuni anni dopo (BONITO OLIVA-CALVESI ET ALII 1980, pp. 10-13).

<sup>113</sup> «Ecco, io in questo tavolo sono l'unico artista perciò devo dire in una certa maniera le cose. Volevo dire che, a proposito del mercato del talento ho saputo che è una parola ebraica che significa inventare una cosa per

i temi di questo intervento si possono forse ipotizzare sulla base delle opere dell'artista, *Tragedia civile* innanzitutto. Kounellis usciva da una fase, avviatasi in realtà negli anni Sessanta<sup>114</sup>, di diretto e profondo coinvolgimento del proprio corpo nell'opera d'arte: esso, al pari del gesso antico o del cavallo, manteneva lo statuto di puro elemento simbolico, privo di rimandi all'esperienza corporale. Kounellis, insomma, inseriva il proprio corpo nell'opera per indicare, il più semplicemente e direttamente possibile, il valore della sua esperienza umana in quanto artista. Con *Tragedia civile* qualcosa sembrò rompersi: l'artista decise di abbandonare lo spazio dell'opera, spazio in cui non avrebbe fatto ritorno ancora per molti anni, escludendo i riallestimenti di azioni precedenti. Constatata la crisi della figura dell'artista, misurata la distanza dai «Maestri di un tempo», poco conta che si tratti di Rublëv, Goya o van Gogh, a Kounellis non restava che innalzare un memoriale all'artista che fu: eliminando, per questo, il proprio diretto coinvolgimento, ma lasciando comunque una memoria di sé: il cappotto e il cappello che fu laureato, sullo sfondo di una quinta brechtiana mediata dall'esempio settecentesco.

La constatazione della crisi non prendeva le mosse esclusivamente dall'intervento di Prandstraller, ma trovava le sue radici in una tendenza di pensiero avviatasi di fatto nell'immediato periodo postsessantottesco. Boatto, che di quella linea di pensiero era stato uno dei protagonisti attraverso un recupero sistematico di immaginari settecenteschi, avrebbe letto in *Tragedia civile*, senza esplicitarlo, un esempio paradigmatico di applicazione del modello «patetico»<sup>115</sup>, una delle possibili reazioni alla sospensione del cerimoniale:

All'interno della sua economia, il ruolo belligerante che ha acquistato la metafora consiste nell'offrirsi come una guida della mira attraverso la quale l'occhio possa inquadrare il bersaglio effettivo della lotta. È una linea che, collocandosi dal punto di vista del lettore-spettatore, e dunque in uno spazio posto all'esterno dell'opera, si è cominciata a delineare, sommando tra loro personaggi tanto diversi quanto possono esserlo Sade, il Duchamp dei ready-mades «impiccati»<sup>116</sup> ed infine Brecht. Nondimeno il primo lettore-spettatore dell'opera resta pur sempre l'autore medesimo<sup>117</sup>.

Non sorprende notare, dunque, come dopo documenta 7, nei mesi di massima affermazione internazionale della Transavanguardia, Germano Celant avrebbe individuato nell'opera un vero e proprio sacrario al ruolo sociale dell'artista che andava scomparendo:

L'epoca del riflusso artistico è vicina, tanto che alla scomparsa, vera tragedia civile, dell'antico eroe, rivoluzionario e guerriero, nel 1975 Kounellis rende omaggio con un muro d'oro, la cui forza bizantina fa pensare al sacrificio dell'essere sacro<sup>118</sup>.

L'installazione non si esauriva comunque in un monumento al caduto, una triste commemorazione dell'artista che fu, ma si faceva veicolo di una proposta positiva e di una speranza nel futuro. Su questa doppia valenza di *Tragedia civile* ha particolarmente insistito

---

guadagnare dei soldi, e allora non è strano che da allora gli ebrei vanno d'accordo con gli americani. Lo dico perché (interruzione della registrazione)» (BONITO OLIVA—CALVESI ET ALII 1980, pp. 16-17).

<sup>114</sup> Il riferimento è alla foto realizzata da Claudio Abate nei primissimi anni Sessanta in cui l'artista è ritratto mentre realizza un *Alfabeto* avvolto in una sua stessa tela, a rievocare la celebre fotografia di Hugo Ball apparsa sull'*Almanacco Letterario Bompiani 1960* (*ALMANACCO* 1959, p. 44; LANCIONI 2014, p. 47).

<sup>115</sup> BOATTO 1977, p. 26. Un'elaborazione compiuta del concetto di «cerimoniale patetico», e dunque 'masochistico', in opposizione al «cerimoniale cinico», e dunque 'sadico', si ha nel testo *Cinico, patetico, interrotto*, in *Ini*, pp. 22-31.

<sup>116</sup> Il rimando è al *Porte-chapeau*, appeso al soffitto nelle fotografie di studio dell'artista.

<sup>117</sup> BOATTO 1975, p. 56.

<sup>118</sup> CELANT 1983, p. 13.



Anne Schloen nella sua dissertazione dedicata all'utilizzo dell'oro nell'arte del ventesimo secolo<sup>119</sup>, in cui l'opera è affiancata al *Palazzo regale* di Joseph Beuys<sup>120</sup>, in un capitolo dedicato



Fig. 4: Jannis Kounellis con *Tragedia civile*, Napoli, Galleria Lucio Amelio, 1975. Foto Mimmo Jodice

alla *goldene Zeitalter* (età dell'oro)<sup>121</sup>. Il *goldene Wand* (muro d'oro), al pari del mito dell'età dell'oro, sospeso tra passato idealizzato e speranza in un futuro migliore, sarebbe interamente giocato su un dualismo temporale: Kounellis da un lato evocherebbe un passato grandioso, quello di Simone Martini e Andrej Rublëv, dall'altro concretizzerebbe la speranza in un futuro utopico capace di mettere nuovamente al centro la spiritualità e l'ideologia. Indubbiamente, la dimensione positiva di *Tragedia civile* trovava la sua forza propulsiva nella riflessione di Kounellis sulla storia, formulata compiutamente già nei primi anni Settanta:

Non che io voglia scavare nel passato per puro piacere d'archeologo – anche se può essere successo –, ma perché il passato possiede una realtà che ci condiziona ancora profondamente. E se lo riporti lentamente alla superficie, ti vengono offerte molte possibilità [...] Nel medioevo c'è stata una frattura culturale, che è avvenuta con il passaggio dal “Christus patiens” al “Christus in gloria”. Senza questo cambiamento non ci sarebbe stato né il rinascimento, né l'illuminismo. E questi sono fatti precisi, legami storici esplicativi. [...] Io, come artista, devo dare una spiegazione a questa storia. Forse potrai chiederti perché gli altri dovrebbero occuparsi di

---

<sup>119</sup> SCHLOEN 2006.

<sup>120</sup> Installazione costituita da due grandi vetrine e da sette pannelli in ottone, presentata da Joseph Beuys a Capodimonte nel dicembre 1985; dal 1991 installata permanentemente presso la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf.

<sup>121</sup> SCHLOEN 2006, pp. 137-161.

qualcosa che interessa me. Ma perché è un atto di coscienza, e un atto di coscienza riguarda tutti. Perché non è solo un dramma italiano, ma è un dramma che coinvolge tutto il mondo occidentale<sup>122</sup>.

La storia, insomma, diveniva per Kounellis mezzo con cui riflettere sull'attualità dal punto di vista sociale e coscienziale: le azioni dell'artista non potevano svincolarsi da ciò che le aveva precedute: si trattava di uno sterminato fardello culturale che, secondo il Celant reduce dalla Biennale del 1976, stava alla base dell'efficacia delle operazioni di Kounellis:

La coesistenza di immagini significative e naturali della cultura europea dichiarano infine la visione lineare e dialettica di Kounellis: non una forza singola è destinata a prevalere, ma tutto è reso equivalente e conseguente, cosicché l'epico convive con il lirico<sup>123</sup>.

Proprio nella convivenza tra l'elemento epico (brechtiano) e quello lirico-poetico sta la chiave della *Tragedia*, una riflessione sulla vicenda storica del ruolo dell'artista in quanto classe e sul suo destino futuro. Nel muro dorato si sovrapponevano così esperienze distanti, accomunate dal rimando a una fase di coinvolgimento diretto dell'artista nella società. Il Kounellis uomo e artista del 1975 era costretto ad abbandonare la scena, lasciando tuttavia una traccia di sé, a ricordare che l'assenza era soltanto momentanea, o almeno così ci si auspicava. Doveva trattarsi, insomma, di un'altra «interruzione del cerimoniale»: ricomposti attraverso la storia il divario tra artista e collettività, Kounellis sarebbe potuto tornare a indossare il suo abito borghese confrontandosi direttamente con gli onori e le responsabilità del muro dorato.

---

<sup>122</sup> SHARP 1972, p. 24 (trad. it. in *JANNIS KOUNELLIS* 1983, pp. 96-98).

<sup>123</sup> CELANT 1977, p. 131.

## BIBLIOGRAFIA

ALLEN–BANN 1991

W. ALLEN, S. BANN, *Jannis Kounellis and the Question of High Art*, in *Interpreting Contemporary Art*, a cura di W. Allen, S. Bann, Londra 1991, pp. 47-66.

ALMANACCO 1959

*Almanacco Letterario Bompiani 1960*, Milano 1959.

AMERICANS IN FLORENCE 1974

*Americans in Florence: Europeans in Florence. Videotapes produced by Art/Tapes/22*, Catalogo della mostra, con un testo di D.A. Ross, Firenze 1974.

APAX LEGÒMENA 1975

*Apax Legòmena*, «Flash Art», 54-55, 1975, p. 11.

ARGAN 1970

G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970.

ARTAUD 1974

A. ARTAUD, XIII. *Van Gogh le suicidé de la société; Pour en finir avec le jugement de dieu; suivi de Le théâtre de la cruauté; Lettres a propos de pour en finir avec le jugement de dieu*, Parigi 1974, in A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, Parigi 1970-1994, I-XXVI (edizione originale *Van Gogh. Le suicidé de la société*, Parigi 1947).

ARTE POVERA 2011

*Arte Povera. Interviste*, a cura di G. Lista, Milano 2011.

BANN 2003

S. BANN, *Jannis Kounellis*, Londra 2003.

BARTOLI 1974

F. BARTOLI, *L'autoimputatore e l'assassino. Van Gogh, l'orecchio ombellicale*, «DATA», 13, autunno 1974, pp. 67-69 (consultabile online [www.capti.it](http://www.capti.it)).

BOATTO 1973

A. BOATTO, *L'immaginario e la messa a morte*, «DATA», 10, inverno 1973, pp. 46-49 (consultabile online [www.capti.it](http://www.capti.it)).

BOATTO 1975

A. BOATTO, *Il ritorno dell'assedio*, «DATA», 19, autunno 1975, pp. 54-56 (consultabile online [www.capti.it](http://www.capti.it)).

BOATTO 1976

A. BOATTO, *Interruzione del cerimoniale*, «La Città di Riga», 1, 1976, pp. 115-127.

BOATTO 1977

A. BOATTO, *Cerimoniale di messa a morte interrotta*, Roma 1977.

BOLOGNA 1975

F. BOLOGNA, *Jannis Kounellis alla Modern Art Agency*, «Il Mattino», 13 giugno 1975, p. 11.

BONITO OLIVA–CALVESI ET ALII 1980

A. BONITO OLIVA, M. CALVESI ET ALII, *Arte come professione?*, in *Incontri 1974-'75*, Atti degli incontri (novembre 1974-giugno 1975), a cura di A. Bonito Oliva, Roma 1980, pp. 7-31.

BRECHT [1963]

G. BRECHT, *Water Yam*, [New York 1963].

BRECHT 1975

B. BRECHT, *Scritti teatrali*, I. *Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*, II. «L'acquisto dell'ottone» «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956, III. *Note ai drammi e alle regie*, Torino 1975 (edizione originale *Schriften zum Theater*, Francoforte, 1963).

CALZOLARI 1976

P.P. CALZOLARI, [senza titolo], «La Città di Riga», 1, 1976, pp. 182-188.

CAUSA 2015

S. CAUSA, *Una fede cocente ed irrimediabile nelle cose. Qualche appunto su Ferdinando Bologna storico e critico del contemporaneo*, in *FERDINANDO BOLOGNA E IL CONTEMPORANEO 2015*, pp. 7-48.

CELANT 1977

G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia 1977.

CELANT 1978

G. CELANT, *Beuys. Tracce in Italia*, Napoli 1978.

CELANT 1983

G. CELANT, *L'urto e l'urlo*, in *JANNIS KOUNELLIS 1983*, pp. 7-23.

CELANT 1992

G. CELANT, *L'epos contemporaneo*, in *KOUNELLIS 1992*, pp. 11-29.

CHIA 1976

S. CHIA, *Per la rivista di Jannis Kounellis da Sandro Chia*, «La Città di Riga», 1, 1976, pp. 50, 215.

COLLECTION ART CONTEMPORAIN 2007

*Collection Art Contemporain. La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, a cura di S. Duplaix, Parigi 2007.

CORÀ 1975

B. CORÀ, *Piombi in carcere*, «Spettacoli e società», 8, 24 ottobre 1975, p. 13, poi in *JANNIS KOUNELLIS 1983*, pp. 106-107.

CORÀ 1979

B. CORÀ, *Jannis Kounellis*, in *JANNIS KOUNELLIS 1979a*, pp. 10-13.

CORÀ 1980

B. CORÀ, *Entretien Kounellis-Corà*, in *Kounellis*, Catalogo della mostra, a cura di S. Pagé, A. Mérie, Parigi 1980, pp.n.nn.

DIACONO 1966

M. DIACONO, *Antimetaphisica. Tilson, Brecht, Kounellis*, «Collage», 6, 1966, pp. 52-57.

DOCUMENTA 7 1982

*documenta 7*, Catalogo della mostra, a cura di R. Fuchs, I-II, Kassel 1982.

DOCUMENTAZIONE CRITICA 1979

*Documentazione critica*, a cura di P. Vivarelli, in *JANNIS KOUNELLIS 1979b*, pp. 51-63.

FERDINANDO BOLOGNA E IL CONTEMPORANEO 2015

*Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, a cura di F. Abbate, Roccagloriosa 2015.

FREZZATO 1977(1978)

A. FREZZATO, *Andrej Tarkovskij*, in *Il Castoro Cinema*, 48, Firenze 1977(1978).

FUCHS 1982

R. FUCHS, *documenta 7: Die Avantgarde ist tot. Ein Grieche gibt den Leuten Rätsel auf*, «Art», 6, 1982, pp. 20-53.

GALLO 2015

S. GALLO, *In attesa della rivoluzione*, in *FERDINANDO BOLOGNA E IL CONTEMPORANEO 2015*, pp. 81-89.

GIANNELLI 1983

I. GIANNELLI, *Catalogo delle opere - Bio-bibliografia*, in *JANNIS KOUNELLIS 1983*, pp. 175-194.

GOYA 2004

*Goya. A Life in Letters*, a cura di S. Symmons, Londra 2004.

GROOT 1982

P. GROOT, *Lo spirito di documenta 7. A colloquio con Rudi Fuchs*, «Flash Art», 109, 1982, pp. 20-25.

IDENTITÉ ITALIENNE 1981

*Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Parigi 1981.

JACOB 1990

M.J. JACOB, *Kounellis*, in *MOURE 1990*, pp. 167-172.

JANNIS KOUNELLIS 1978

*Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra, con un testo poetico di A. Blok (*Die Skyten*, 1918), Mönchengladbach 1978.

JANNIS KOUNELLIS 1979a

*Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra, a cura di Z. Felix, M. Coudray, Essen 1979.

JANNIS KOUNELLIS 1979b

Jannis Kounellis, Catalogo della mostra, con testi di C. Maltese, P. Marino, B. Mantura, Roma 1979.

JANNIS KOUNELLIS 1981

Jannis Kounellis, Catalogo della mostra, a cura di R. Fuchs, Eindhoven 1981.

JANNIS KOUNELLIS 1983

Jannis Kounellis, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 1983.

JANNIS KOUNELLIS 1986

Jannis Kounellis, Catalogo della mostra, a cura di M.J. Jacob, Chicago 1986.

JANNIS KOUNELLIS 1989

Jannis Kounellis, Catalogo della mostra, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang, C. Mundici, Milano 1989.

KLEIN 2003

Y. KLEIN, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Parigi 2003.

KOUNELLIS 1976

J. KOUNELLIS, *s. t.*, «La Città di Riga», 1, 1976, pp. 43-49.

KOUNELLIS 1992

Kounellis, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 1992.

LANCIONI 2014

D. LANCIONI, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 46-59.

LARRATT-SMITH 2018

P. LARRATT-SMITH, *The Loss of Smell*, in LARRATT-SMITH–FUCHS 2018, pp. 41-113.

LARRATT-SMITH–FUCHS 2018

P. LARRATT-SMITH, R. FUCHS, *Jannis Kounellis*, Londra 2018.

L'ORO DEGLI SCITI 1977

*L'oro degli Sciti*, Catalogo della mostra, a cura di L.L. Barkova, Venezia 1977.

LUCIO AMELIO 2015

Lucio Amelio. *Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982). Documenti, opere, una storia...*, Catalogo della mostra, a cura di A. Viliani, Milano 2015.

MANCINI 1975

F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari 1975.

MANZONI–PESTALOZZA–PUECHER 1975

G. MANZONI, L. PESTALOZZA, V. PUECHER, *Per Massimiliano Robespierre. Testo e materiali per le scene musicali*, Bari 1975.

MARCO BAGNOLI 2018

*Marco Bagnoli*, a cura di G. Celant, Milano 2018.

MCEVILLEY 1986

T. MCEVILLEY, *Mute Prophecies: The Art of Jannis Kounellis*, in *JANNIS KOUNELLIS* 1986, pp. 15-174.

MIMMO JODICE 2010

*Mimmo Jodice*, Catalogo della mostra, a cura di I. Gianelli, D. Lancioni, Milano 2010.

MOURE 1990

G. MOURE, *Kounellis*, Barcellona 1990.

PÈRSONA 1971

*Pèrsona*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

PESTALOZZA 1975

L. PESTALOZZA, «*Per Massimiliano Robespierre*»: *un teatro politico*, in MANZONI–PESTALOZZA–PUECHER 1975, pp. 69-88.

POHLEN 1982

A. POHLEN, *The Dignity of the Thorn*, «*Artforum*», 1, 1982, pp. 58-61.

POLITI 1982

G. POLITI, *documenta* 7, «*Flash Art*», 110, 1982, pp. 28-31.

POLITI 1985

G. POLITI, *Jannis Kounellis*, «*Flash Art*», 124, 1985, pp. 14-21.

PRANDSTRALLER 1974

G.P. PRANDSTRALLER, *Arte come professione*, Venezia 1974.

RIMBAUD 1975

A. RIMBAUD, *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, Milano 1975.

SCHEPS 2010

M. SCHEPS, *Jannis Kounellis. XXII Stations on an Odyssey 1969-2010*, Monaco 2010.

SCHLOEN 2006

A. SCHLOEN, *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Tesi di Dottorato, Università di Colonia, 2006 (consultabile on-line <https://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>)(pubblicazione Norimberga 2010).

SCHWARZ 1970

A. SCHWARZ, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York 1970.

SHARP 1972

W. SHARP, *Structure and Sensibility. An Interview with Jannis Kounellis*, «*Avalanche*», 5, 1972, pp. 16-25.



SMITH 1975

R. SMITH, *Exhibition Reviews: Jannis Kounellis*, «Artforum», 1, 1975, pp. 69-74.

SPAGNULO 1975

P. SPAGNULO, *Testimonianza*, in MANZONI–PESTALOZZA–PUECHER 1975, pp. 65-68.

VON BRUTUS ZU MARAT 1973

*Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent 1789-1795*, a cura di K. Scheinfuß, Dresda 1973.

WEISS 1967

P. WEISS, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade*, Torino 1967 (edizione originale *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Francoforte 1964).

WHITE 1979

R. WHITE, *Jannis Kounellis. Interview by Robin White at Crown Point Press*, «View», 10, 1979.

WINNEKES 2017

K. WINNEKES, *Jannis Kounellis. Tragedia civile*, Colonia 2017 (edizione originale Colonia 2016).

## ABSTRACT

L'articolo prende in analisi *Tragedia civile*, complessa installazione presentata da Jannis Kounellis presso la galleria napoletana di Lucio Amelio nel 1975. Inizialmente, si ricostruiscono i rapporti tra l'artista e la galleria stessa; quindi, prendendo in esame i singoli elementi componenti l'installazione, si propongono confronti stilistici con esperienze ad essa contemporanee, sia italiane (Vettor Pisani, Luciano Fabro) sia internazionali (James Lee Byars, Joseph Beuys, George Brecht). Attraverso le numerose dichiarazioni retrospettive dell'artista si cerca di ricostruire, nelle sue componenti storico-artistiche, teatrali, letterarie e cinematografiche, il tessuto culturale che sostiene i riferimenti simbolici interni al meccanismo dell'opera. Infine, attraverso il dibattito critico ad essa contemporaneo, *Tragedia civile* viene nuovamente inserita nel processo di evoluzione stilistica e semantica della produzione anni Settanta dell'artista, un momento di transizione che vide Kounellis impegnato nel superamento degli stilismi dell'Arte povera, alla ricerca di un linguaggio individuale capace di dialogare con il rinnovato contesto internazionale. Si cerca così di rispondere a un atteggiamento critico affermatosi negli anni Ottanta, battezzato da documenta 7, che ha visto in *Tragedia civile* (più volte presentata come *Senza titolo*) il simbolo di un incedere artistico atemporale e fieramente disimpegnato, un'opera elegantemente decorativa estranea al contesto storico e artistico.

The paper analyzes *Tragedia civile (Civil tragedy)*, a complex art installation exhibited by Jannis Kounellis in 1975, in Naples, at Lucio Amelio's Gallery. Firstly, the paper will offer a survey of the relationships between the Gallery and the artist. Secondly, it will propose several comparisons between the manifold formal aspects of this installation and both Italian (Vettor Pisani, Luciano Fabro) and international (James Lee Byars, Joseph Beuys, George Brecht) artistic experiences. By a reevaluation of the artist's retrospective statements and interviews, the symbolic references of the installation are traced back to the cultural background (art-historical, literary, theatrical, cinematographic) on which they are based. Finally, by an analysis of the coeval critical debate, *Tragedia civile* is contextualized into the artist's stylistic evolution during the 70s – an extremely destabilizing decade, that forced Kounellis to free himself from Arte povera's language in order to maintain a dialogue with international researches. By doing so, the paper calls into question a critical attitude, established during the 80s from documenta 7 onwards, which looked at *Tragedia civile* (many times presented as *Untitled*) as a symbol of a timeless and fiercely disengaged art making, a decorative piece detached from its historical and artistic context.