

**JANNIS
KOUNELLIS**

I CAPPOTTI THE COATS



**Casa
Testori**

ASSOCIAZIONE CULTURALE

JANNIS KOUNELLIS I CAPPOTTI THE COATS

Casa Testori
Novate Milanese
21. 9 – 10. 11. 2019

Mostra prodotta da
Casa Testori

Allestimento
Studio Cromo

Casa Testori
Presidente
Carlo Maria Pinardi

Ufficio stampa
Maria Grazia Vernuccio

Vicepresidente
Giuseppe Frangi

Assicurazione
Ciaccio Broker

Direttore
Davide Dall'Ombra

In collaborazione con:
Stamperia D'arte Albicocco

Registrar
Alessandro Frangi

Grazie a:
Museo Adriano Bernareggi
Archivio Jannis Kounellis
Fondazione Arnaldo Pomodoro
Corrado e Gianluca Albicocco
Roberto Budassi
Germano Celant
Michelle Coudray
Simone Facchinetti
Giovanni Frangi
Damiano Kounellis
Massimo Recalcati
don Giuliano Zanchi

Assistenza al pubblico
Guglielmo Greco

Servizi educativi
Francesca Ponzini

Servizi amministrativi
Guendalina Foresti

a cura di



in collaborazione con



sponsor





KOUNELLIS A CASA TESTORI

*«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».*

Jannis Kounellis

È una grande emozione accogliere tra le stanze di Casa Testori questo ciclo di incisioni di Jannis Kounellis, quasi un solenne inno d'addio di uno dei maggiori maestri del nostro tempo. Le 12 incisioni, su lastre di ben due metri per uno, che compongono la serie sono state realizzate nel 2014 nello studio dell'artista ad Umbertide, dove Corrado e Gianluca Albicocco, titolari di una delle più prestigiose stamperie d'arte italiane, avevano "traslocato" per l'occasione il loro laboratorio: il racconto appassionato di quell'avventura unica lo troverete nelle prossime pagine, scritto proprio da Gianluca.

Le incisioni hanno un soggetto unico: il cappotto. Sono state realizzate con la tecnica del carborundum su lastre di zinco. Il carborundum è una tecnica calcografica non molto comune, grazie alla quale non si ricorre alla

morsura dell'acido o a strumenti di taglio per incidere la superficie metallica. Si utilizza invece una resina eposidica combinata con polvere di silicio, ma anche con sabbia o limatura di ferro, un'amalgama che essiccando si trasforma in materia ceramica molto dura e resistente: una materia capace di trattenere in gran parte l'impasto oleoso dell'inchiostro e trasferire quindi, con la pressione del torchio, le forme sulla superficie della carta. L'effetto finale, ben visibile in questi lavori di Kounellis, è di una granulosità intensa e drammatica, di una matericità che deflagra sul piano bianco del supporto cartaceo. Come ha scritto Roberto Budassi nel volume dedicato al ciclo di incisioni (a+mbookstore edizioni): «Kounellis sceglie consapevolmente la tecnica calcografica del carborundum perché questa gli permette di agire sull'opera senza la mediazione di alcuno strumento, di alcun altro artificio che non sia di natura fisica, di uno strumento che sia diverso dalle proprie mani, da quella forza lavoro necessaria per la genesi stessa dell'opera, al suo divenire oggetto e testimonianza attraverso l'azione generata dalla forza creativa».

Testimonianza è la parola chiave che racchiude il valore di questo ciclo del maestro greco: sulla carta troviamo impronte che condensano fisicamente non solo l'oggetto-cappotto, ma il vissuto di cui quell'oggetto è carico, di cui è portatore. Sono immagini "sindoniche", che nella loro frammentazione, nel loro apparire e insieme lacerarsi, diventano testimonianza quasi tattile,

oltre che visibile, del dolore di una stagione storica. Una testimonianza che nella dilatazione delle misure e nella libertà con cui occupa lo spazio bianco, assume una dimensione ascensionale e "gloriosa". Una dimensione che non sarebbe certo sfuggita a Giovanni Testori. Di qui la scommessa di questa mostra: provare a tessere un dialogo postumo tra due grandi protagonisti che a diverso titolo hanno lasciato un segno profondo nella cultura e nella vita italiana del secondo '900. Un dialogo che avviene tra immagini e parole.

All'origine dei cappotti

Il 28 maggio 1975 presso la Modern Art Agency di Napoli, ribattezzata in quell'occasione Galleria Lucio Amelio, Jannis Kounellis inaugurava la sua terza mostra personale. A dispetto di quanto evocato nell'invito (il titolo richiamava quello di un precedente lavoro dell'artista, *The Black Rose*) il pubblico si trovò davanti un'opera non prevista e non annunciata: *Tragedia civile*. Quel 28 maggio correva un anno dalla strage di Piazza della Loggia a Brescia e il titolo ricordava la drammatica coincidenza. Della mostra, destinata a diventare un punto fermo nella storia di Kounellis, non si accorsero in molti. Tra i pochi ci fu Ferdinando Bologna, allievo di Roberto Longhi e autorevole storico dell'arte, che sul quotidiano di Napoli *Il Mattino* scrisse una puntuale recensione, descrivendo l'installazione dell'artista greco: «Una intera parete della galleria è stata ricoperta di foglie d'oro a tasselli, quasi fosse la traduzione gigantografica di un antico fondo



Jannis Kounellis davanti a *Tragedia civile*. Foto di Mimmo Iodice

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».

Quell'opera, come scriveva Bologna, presentava «una rete di relazioni segrete, non sempre facilmente reperibili» ed era carica di «una percentuale molto forte di volontaria indeterminazione sia fantastica che simbolica, a cui corrisponde una carica di intensa suggestione metaforica». Il dispositivo immaginato da Kounellis obbediva evidentemente a una natura teatrale che è sempre stata centrale nell'opera dell'artista. Il centro della scena era occupato da un elemento che sarebbe assunto a elemento iconico nel successivo percorso di Kounellis: il cappotto, appeso con il cappello al vecchio attaccapanni in vago stile Thonet. In una foto scattata da Mimmo Iodice si vede l'artista di spalle guardare silenzioso quell'opera e quel cappotto, reliquia di una tragedia accaduta. Ha scritto Massimo Recalcati: «In *Tragedia civile* il contrasto tra l'assoluto dell'oro e l'assenza evocata dalla presenza del nero degli abiti appare ancora più lacerante: l'uomo – ecco forse la tragedia – ha deposto i propri abiti, di lui non resta nulla: solo la sua mancanza, la sua assenza». Lo sfondo oro («prezioso come il sangue», lo definì Kounellis stesso) inevitabilmente porta dentro l'opera il richiamo a una rappresentazione sacra, come pure la luce della lampada a petrolio, elemento

ripreso da un'altra opera emblema della *tragedia civile* del secolo scorso: *Guernica* di Picasso. Non è un caso che quell'opera, dopo una lunga e fortunata vicenda espositiva (Rudi Fuchs la portò a *documenta 7* nel 1982), sia approdata in via definitiva nel 2007 al Museo Diocesano di Colonia, il Kolumba Museum. E oggi, in una variante, è presente alla grande mostra su Kounellis che Germano Celant ha curato per Fondazione Prada a Venezia.

Il nero e l'oro

Il cappotto, dunque. Immagine che è immediato collegare agli incubi del secolo: cappotti muti, cappotti vuoti, i cui corpi sono stati stritolati dai totalitarismi del '900 (il 1975 è anche l'anno della prima rappresentazione della *Classe Morta* di Kantor, il cui dispositivo scenico presentava tante affinità con l'immaginario visivo di Kounellis). Sull'artista greco preme una dimensione di tragedia presente, che, come il titolo suggerisce, riguarda un collasso in atto, sociale, umano e appunto "civile". Era lo stesso collasso messo in scena sul set da Pasolini, proprio in quel 1975, con l'ultimo suo cupo, disperato film, *Salò e le 120 giornate di Sodoma*. Alla fine dell'anno lo stesso Pasolini, avrebbe testimoniato, con il suo stesso corpo martoriato, come la tragedia civile non aveva certo lasciato al riparo la cultura. Kounellis però continua ostinatamente a credere che il linguaggio dell'arte possa innescare una catarsi: l'energia intellettuale che mette in atto la rappresentazione senza nulla edulcorare, si dispone a un'attesa. «Cos'era lo spazio nelle opere trecentesche, con le figure plastiche

e il fondo oro? L'infinito», dice l'artista in un'intervista a Germano Celant. «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».

I cappotti, vuoti di corpi ma ciascuno impregnato dal corpo che l'ha abitato, a partire da quel 1975 si inseguono in modo potente e drammatico nell'immaginario di Kounellis, con situazioni che ogni volta rinnovano il copione dell'azione tragica. Nell'installazione per la mostra da Anthony d'Offay a Londra nel 1990 stavano stretti a tenaglia, dentro una sequenza aggressiva di lastre di ferro. Nel 1994 il cappotto aspira a farsi quasi segno pittorico, stando appeso davanti a due carte dipinte con un segno alla Cy Twombly (installazione alla Galerie Konrad Fischer di Düsseldorf). Nel 1997 alla Ace Gallery di Los Angeles in un ambiente anonimo simile ad uno spogliatoio, una lunga processione di cappotti neri se ne stavano appesi a ganci da macelleria. Del 2009 è la straordinaria installazione nella chiesa bergamasca di San Lupo, con i cappotti distesi che occupavano l'intero pavimento, sotto il quale un tempo venivano sepolti i defunti; mentre una imponente croce in ferro occupava in bilico lo spazio interno dell'edificio, con una inclinazione che rimandava alla rappresentazione di Cristo portacroce. L'associazione tra il cappotto e la croce aveva trovato la sua formulazione più esplicita in un'opera presentata in occasione della mostra alla Donald Young Gallery di Chicago del 1989: un



Jannis Kounellis, *Untitled*, 1989

trittico con una base di lastre di ferro; a destra e a sinistra una giacca e un pantalone sono “braccate” da sbarre che le imprigionano; al centro, l’atto tragico trova la sua espressione più solenne nel cappotto nero che “veste” altre sbarre disposte a croce.

Da Kounellis a Testori via Bacon

Davanti ad un’immagine come questa diventa immediato riandare ai trittici che un altro protagonista del secondo ‘900, Francis Bacon, ha dedicato proprio al tema della Crocifissione. Ed è proprio Francis Bacon a funzionare da tramite, in questo nostro contesto, tra Testori e Kounellis. Nel 1965 Testori aveva avviato il cantiere per una raccolta di poesie dedicate al grande artista inglese di cui, per altro, a quell’epoca possedeva anche un importante quadro. La raccolta, che non venne mai pubblicata e che è conservata in dattiloscritto negli archivi custoditi alla Fondazione Mondadori, ha una doppia versione, *Suite per Francis Bacon I* e *Suite per Francis Bacon II*. Nella prima il riferimento alle opere è dichiarato, nella seconda invece è tenuto sotto traccia. Ma è proprio in questa seconda raccolta (che avrebbe dovuto confluire nel poemetto *Crocifissione* e che invece ne restò esclusa) che ci si imbatte con un sorprendente punto di contatto con il ciclo di Kounellis. «Aderisce il cappotto ai bracci della croce»: è l’inizio della poesia XVI, che sembra far memoria di uno dei capolavori degli anni ‘40 dell’artista, *Figure in Study 1*, del 1946, conservato ad Edimburgo (un’altra versione è in collezione inglese).

La figura umana è completamente sepolta dentro il suo cappotto spigato, come sotto un pesante sudario. È un motivo che ricorre quasi ossessivo in quegli anni in Bacon. Anche *Painting 1946*, il celebre capolavoro sul quale si era tempestivamente fiondato Alfred Barr per assicurarla alle raccolte del MoMA, vede al centro un uomo ingabbiato dentro un abito scuro. Nei dialoghi con David Sylvester, Bacon aveva raccontato la tecnica a cui aveva fatto ricorso nel caso di un'altra opera analoga dell'anno prima, *Figure in a Landscape*: «In realtà sul completo non c'è colore a parte una sottilissima pennellata grigia su cui ho steso della polvere del pavimento... Ho pensato come faccio a ricreare la lieve pelosità dell'abito di flanella? E poi all'improvviso mi sono detto: be' userò la polvere. E si vede, assomiglia ad un dignitoso abito di flanella grigio». È interessante notare il parallelismo tra questa ricerca di identità materica da parte di Bacon, e la matericità di «pece e di bitume», come la definisce Roberto Budassi, ostinatamente cercata da Kounellis con le grandi incisioni: in tutti e due prevale una dimensione fatale dell'arte, che rinnega ogni vocazione a rappresentare e cerca di farsi impronta. «Metti il cappotto sulla croce» recita un altro verso di Testori, che suona come un imperativo e che s'addentra nel meccanismo intimo di quella serie di opere di Bacon. Ma è un verso che potrebbe benissimo aderire anche alla scelta di Kounellis di vestire la croce con un cappotto, come pure di fissarne l'impronta sacrificale sulla grande superficie bianca della carta. E c'è da scommettere che Testori

avrebbe spinto perché opere come queste potessero trovare una loro collocazione in una chiesa, per rompere l'inerzia che connota le chiese di oggi.

È un punto di convergenza inatteso, perché scaturisce da due artisti di natura profondamente diversa: sulla scena di Kounellis il peso tragico dei corpi rimbomba come assenza, come pressione della memoria; sulla scena di Testori invece l'evento è al suo acme sanguinante («sul lino l'effigie/ s'imprime / sanguinante») e la parola si palesa nella sua nuda e lancinante corporalità. C'è una lucidità e una compostezza etica in Kounellis; in Testori invece il materiale poetico sembra generarsi dentro la progressiva cecità della storia.

Farli "abitare" negli stessi spazi per il periodo di questa mostra non è un tentativo di stabilire o scovare improbabili affinità. È piuttosto una scommessa aperta: perché il dialogo tra di loro è destinato a scattare su quel territorio da cui non si sono mai ritirati, che è il territorio della libertà. La libertà non certo in senso borghese, ma libertà inquieta e radicale che trova la sua garanzia solo dalla coscienza della tragedia, come ha sempre ricordato Jannis Kounellis.

Giuseppe Frangi



Jannis Kounellis e Corrado Albicocco, Umbertide 2014



“HA CHIAMATO IL MAESTRO”

«Mi ha chiamato il Maestro, dice che possiamo andare da lui martedì prossimo, a lavorare».

Mio padre, fino a quel momento, aveva chiamato Maestro solamente due artisti, due grandi artisti: Giuseppe Zigaina ed Emilio Vedova. Figure paterne, per lui. Rimasi attonito: Jannis Kounellis aveva accettato la nostra proposta, realizzare un nuovo lavoro grafico in collaborazione con la nostra Stamperia. Eravamo felici, quella felicità quasi infantile, pura, fine a se stessa. Ci guardammo negli occhi.

«E adesso?» dissì. Corrado mi guarda con un sorriso che da tanto non gli vedevo fare.

«Adesso noleggiamo un furgone, lo carichiamo con tutto quello che ci viene in mente e partiamo per Umbertide». Il problema più grande stava nel fatto che non avevamo la minima idea di che cosa il Maestro avrebbe voluto realizzare.

«Portiamo le lastre, tante, di vario formato, anche quelle grandi da due metri per uno. Qualcuna la prepariamo già con l'acquatinta, qualcuna con la vernicetta per l'acquaforte, qualcuna levigata a specchio, qualcuna grezza, rovinata; e poi... tutto il necessario per incidere, punte, chiodi, carte vetrate. Portiamo anche quei matitoni ad olio, potrebbe usarli sulla lastra preparata per l'acquatinta. Tutto il necessario per la maniera a

zucchero, vasche, bacinelle, inchiostri di ogni tipo, pennelli grandi, piccoli, vecchi e nuovi. Portiamo anche la resina, il catalizzatore per fissarla e la polvere di ferro potrebbe fare un carborundum. Acetone, stracci, garze usate, indurite, tarlatana nuova e vecchia, puzzolente di inchiostro. Portiamo tutto».

Così partimmo, con il furgone carico di qualunque cosa ma soprattutto di sogni. La Stamperia era semivuota. Arrivammo ad Umbertide, nello studio del Maestro, a cavallo tra Umbria e Toscana. Entrammo con le gambe che tremavano. Kounellis stava facendo vedere a sua moglie Michelle l'ultimo lavoro realizzato, le chiedeva un'opinione. Ci accolsero con gentilezza. Gli assistenti del Maestro si resero subito disponibili ad aiutarci, capivano che eravamo emozionati, tesi.

«Vi serve una mano a scaricare il materiale dal furgone?» ci chiese uno di loro. «Prima», disse Corrado, «cerchiamo di capire che intenzioni ha il Maestro».

«Voglio riportare su lastra i cappotti».

Silenzio. «E adesso come facciamo?» pensai tra me.

L'assistente va nell'altra stanza, torna con un grande sacco pieno di cappotti. I cappotti di Kounellis. Quelli che sono nei musei e nelle gallerie di tutto il mondo. Quelli che avevo visto a Trieste al Salone degli Incanti, al Castello di Rivoli, nei libri di storia dell'arte, nelle riviste, sui giornali e sui tanti cataloghi che gelosamente custodiamo in Stamperia.

Corrado, che quando si tratta del suo lavoro ha la mente più fresca di un quindicenne, vede già stampata l'opera,

la vede. E vede in un batter d'occhio la soluzione.

«Bene, prendiamo un cappotto, imbeviamolo di resina e catalizzatore e riportiamo l'impronta del cappotto sulla lastra» disse.

«Questi sono matti» pensai.

Il Maestro si fidò. Lui sapeva cosa voleva ottenere, nostro era il compito di farglielo realizzare. Prendemmo un grande secchio, lo riempiamo con una tanica di resina epossidica. Quella resina che si utilizza per realizzare le piscine, o le barche. Un odore terribile di resina ed acetone inondò lo studio. Ero davvero molto imbarazzato. Kounellis non si scompose. Ancora non gli era chiaro il procedimento tecnico, ma continuò a fidarsi con grande rispetto per noi e per il nostro lavoro. Fu così che immergemmo il cappotto nel secchio.

Il Maestro lo prese e con un gesto, quasi una performance, lo sbatté sulla lastra, lo schiacciò, lo girò. C'era l'impronta. Ora toccava a me e mio padre: prendemmo i due sacconi di polvere di ferro, il carborundum, e cominciammo a farlo cadere su tutta la lastra. Il carborundum si attaccò là dove c'era l'impronta di resina lasciata dal cappotto. Aspettammo dieci minuti dopodiché togliemmo la polvere in eccesso. Avevamo davanti la prima matrice. Era un capolavoro, non credevo ai miei occhi. Ho pensato: «Ce l'abbiamo fatta, abbiamo trovato la strada giusta!».

Il Maestro era compiaciuto, ma forse si poteva fare qualcosa di più. Il cappotto era forse troppo intriso di resina dunque la matrice troppo "piena". Bellissima, Kounellis era contento, ma dovevamo trovare il modo di

non inzuppare troppo il cappotto.

«Bene, andiamo avanti, ne voglio fare dodici».

Così prendemmo un'altra lastra ed un altro cappotto. Dissi: «Per non bagnare troppo il cappotto dobbiamo versare la resina su una lastra, dopodiché intingere il cappotto da lì, senza immergerlo completamente nel secchio. Quindi riversare il cappotto stesso su un'altra lastra dove rimarrà l'impronta. In pratica potremmo usare una lastra come "tavolozza"».

Funzionò. Con mia grandissima soddisfazione funzionò. Kounellis era ancora più soddisfatto. Andammo avanti, continuammo con questo sistema. L'odore di acetone era terribile ma, essendo l'unico solvente in grado di togliere la resina dalle mani, non potevamo farne a meno.

Man mano che il maestro realizzava le lastre, le portavamo fuori, in giardino, per farle asciugare. A lavoro ultimato, queste dodici lastre, distese sul prato, sembravano dodici sudari.

Ai miei occhi poteva essere un'installazione. Era un Kounellis. Così facemmo pulizia, raccogliemmo nei sacchi il carborundum in eccesso, anche quello caduto sull'erba. Caricammo le lastre sul furgone e dopo aver salutato il Maestro, la signora Michelle ed i preziosissimi assistenti, partimmo per tornare a casa. Eravamo felici, quella felicità quasi infantile, pura, fine a se stessa.

Il giorno dopo, a Udine, nella nostra Stamperia, iniziammo a prepararci per le prime prove di stampa. Tagliammo i fogli dalla bobina di carta Hahnemühle, preparammo l'inchiostro. Quello buono, quello della Charbonnel.

«Ne andranno via più di 300 g per stampa, la tecnica del carborundum richiede l'utilizzo di moltissimo inchiostro, ma non importa. Dobbiamo fare il massimo».

Bagnammo i fogli ed il giorno dopo iniziammo le prove. Già dalla prima prova di stampa capimmo di essere davanti a qualcosa di grandioso. Un grande artista non è mai tale per caso. Kounellis aveva realizzato, ancora una volta, qualcosa di potente, che, senza ombra di dubbio, rimarrà nella storia della grafica. Noi ci prendiamo il merito di averlo supportato tecnicamente. Dopo questo lavoro, sono molti gli artisti che hanno voluto avvicinarsi al carborundum. Un nero così non lo si ottiene con nessun'altra tecnica. Un nero intenso, vellutato, materico. E quando versiamo la polvere sulle matrici degli altri artisti cade ancora qualche filo d'erba del prato di Umbertide. «Guarda, stai realizzando un'opera con i fili d'erba del prato di Kounellis, con il carborundum che ha usato lui».

Lo dico sempre e la reazione è sempre la stessa: uno sguardo compiaciuto ma allo stesso tempo reverenziale, timoroso, di rispetto infinito per un artista immenso.

Gianluca Albicocco



**GIOVANNI TESTORI
SEI POESIE
DA "SUITE PER FRANCIS BACON I"
E DA "SUITE PER FRANCIS BACON II"**

Francis Bacon, *Figure In Study 1*, 1946.



Aderisce il cappotto
ai bracci della croce;
sull'escremento
ultimo di vita
si sfaldano i garofani
petalo per bacio;
la cultura s'impiglia
nell'ingorgo atollico
dei massi.
Vomita la madre
sdraiata nella bara
l'estremo afrore.

Occhi dei vivi
siete spenti!

Atrofizzate
serrano le mani
il sacro emblema;
chiude la fiamma
ossidrica
sul volto
il senso dell'anima,
lo spazio del tempo,
della mente.

Suite per Francis Bacon II, XVI

Deponi i fiori
sulla tua bara;
guarda sotto il cappello
il cranio crivellato
dai sicari.
L'apostolo ha tradito;
l'essere s'è avviluppato
nella sciarpa.
Leva dalla tasca
il fazzoletto gonfio;
l'uovo della formica
ha divorato
il missile impazzito.
Sfila i guanti di daino;
raccogli l'unghia
della madre;
metti il cappotto
sulla croce.
Piangi,
se ancora puoi;
se esisti più,
materia disperata;
non più in te esiste
la ragione.

Suite per Francis Bacon II, XV

Fiori,
assembramenti,
labbra,
tarne avida,
mani.
Impari lotta nel taglio acido
dei fari;
cede la porta
alla punta tragica,
violastra;
crolla il cardine;
la violenza ride
nell'ingranaggio.
Supino accetta l'omega
l'accoppiamento all'alfa.
Balzano zampe,
ventri saettano,
umide spade,
tumide salive.
Il ramarro incestuoso
si scompone;
ingorga le latrine;
stipa l'ultimo spazio.
Fiocchi cadono
nella caverna;
scivola il bacio
sulla pupilla trepida,
marcia.

Suite per Francis Bacon II, XI

La garza si srotola
grigia
sulla piana;
semina la puntura
leucociti e piaghe.

Nella notte
il sangue
ha sussulti di neonato.

L'universo si stacca
dall'essere,
penzola,
marcisce.

Suite per Francis Bacon I,
"Head II" - 1949

Si sconda
l'ombra dell'uomo
sui divani,
stanza penetrata,
lampada accesa ed oscurata,
incrocio di binari,
lingua fusa e riadentata.

Lo scheletro di Dio
precipita
sugli ani.

Cade la difesa;
crollano attorno ai vani
le papille;
muta penzola la lingua.

La piaga annienta l'essere,
slabbra il tessuto,
frana.

Suite per Francis Bacon I,
"Two Figures" - 1953

Offri il ventre
ai massacri;
le cosce vendi
ai tremori metallici,
inumani.
Cerchi gole avida,
assetate;
sui labbri stampi
la luce dei dannati.

Senza respiro
l'asfissia di Cristo
sfonderà i tuoi crani.

Offri l'ultimo bacio;
getti la mano arida
nel vano;
strappi la maglia turgida,
accecata.

Urla il feto;
straripa il seme maledetto
nelle cloache.

Suite per Francis Bacon I,
"Two Figures in a Room" - 1959



Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 2014,
12 carborundum su carta Hahnemüller,
mm 2200x1200, Tiratura: 12, 1 P.A.
Stamperia d'Arte Albicocco, Udine.

Aderisce il cappotto
ai bracci della croce;
sull'escremento
ultimo di vita
si sfaldano i garofani
petalo per bacio;
la cultura s'impiglia
nell'ingorgo atollico
dei massi.

Giovanni Testori