

# Pratiche Curatoriali Innovative

William Kentridge / Jannis Kounellis

a cura di **Luciano Marucci**

*La libertà espressiva da sempre rivendicata dagli artisti – mai pienamente raggiunta soprattutto a causa delle tendenze polarizzanti e dei poteri forti del sistema dell'arte – specialmente dagli anni Ottanta è andata crescendo, se non altro dal lato linguistico, e oggi viene esercitata senza grandi condizionamenti esterni. Così l'attività creativa si è ampliata e ha stabilito sinergie con altre discipline, dall'architettura al teatro, dalla musica alla letteratura... Gli artisti non sono 'usati' soltanto per l'allestimento di eventi organizzati da altri, ma hanno assunto un ruolo critico, dal momento che spesso, grazie alle capacità inventive, vengono chiamati a curare importanti esposizioni. In tali occasioni, godendo di maggiore autonomia, sono incoraggiati a rappresentare visioni relazionali e più competitive. E riescono a dare ulteriore spazio all'immaginario mettendolo al servizio della collettività. Attraverso format originali affrontano temi culturali connessi anche alla realtà socio-politica, senza limiti geografici o temporali. Il che aumenta la loro visibilità nello scenario generale e conferisce un plus valore ai loro artefatti. Nel contempo ci sono operatori visuali che restano legati alla loro produzione dalla forte identità e preferiscono essere curatori delle proprie mostre monografiche. Non a caso ho voluto estendere questo dibattito sulle pratiche curatoriali innovative a una campionatura di artisti,*

*chiamati a esplicitare i personali punti di vista sull'argomento.*

*William Kentridge nel periodo in cui era occupato a Roma nell'attuazione di "Triumphs and Laments" e in altri lavori all'estero non aveva potuto rispondere, via email, alle mie domande. Successivamente l'ho ricontattato e mi ha inviato un file audio di cui riporto la traduzione. Nell'ottobre scorso, durante la Frieze Week di Londra, alla Whitechapel Gallery ho avuto il piacere di visitare la sua straordinaria esposizione "Thick Time" con sei lavori realizzati tra il 2003 e il 2016, incluse due immersive installazioni audio-visuali.*

William Kentridge, "Notes Towards a Model Opera", 2014-2015 videoproiezione a 3 canali, colore, suono, durata 11' 14", installazione a Johannesburg, Londra, New York, Pechino 2015, riproposta in "Unlimited" di Art Basel 2016 (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg)

*Notes Towards a Model Opera* è incentrata sulla storia intellettuale, politica e sociale della Cina moderna ed esplora le dinamiche di diffusione culturale e di metamorfosi della Rivoluzione culturale cinese. L'opera prende in esame i balletti didattici, sia come fenomeno culturale a sé stante sia come parte di una storia della danza che attraversa continenti e secoli. Kentridge sovrappone giocosamente le trasformazioni estetiche e ideologiche del balletto in tutto il mondo, compresa la nativa Johannesburg.





**Luciano Marucci: Per le tue mostre personali preferisci non coinvolgere curatori esterni? Le tematiche stabilite dai curators limitano o stimolano l'immaginario?**

William Kentridge: Credo che occorra separare le mostre che si fanno in gallerie commerciali da quelle nei musei. Nelle gallerie private non mi aspetto mai che ci sia un curatore, ma la cosa potrebbe essere interessante; di solito provvedo io alla scelta delle opere e al bilanciamento tra loro. Per un museo, dove i lavori esposti vengono presi dai nuovi o da quelli già esistenti, sono costantemente portato al dialogo e spero in un curatore che mostri ciò che non ho ancora previsto in termini di rapporto tra i diversi pezzi o di temi trasversali. Sono felice quando un curatore sceglie le opere e allestisce l'esposizione senza troppi input da parte mia, proprio nella speranza di vedere qualcosa di inedito. Altrimenti, se prendessi io ogni decisione e curassi io stesso ogni mostra, esse potrebbero risultare sempre uguali. Recentemente ho anche iniziato a lavorare con Sabin Threunissen, una scenografia che mi affianca in una produzione teatrale, che fa da intermediaria tra me e le istituzioni in cui il lavoro viene presentato. Non si tratta semplicemente di essere un *exhibition designer* come un architetto, giacché spesso c'è da negoziare con l'allestitore dell'istituzione stessa, ma di un caso di collaborazione con qualcuno che conosce bene la mia produzione e che ha modi di esporla come io non avrei osato fare, o che lo relaziona in maniera nuova e interessante. Il rapporto con un curatore è anche più complesso, perché l'esposizione riesce meglio se

William Kentridge, "Triumphs and Laments" 2016, fregio su un muraglione del Tevere a Roma, m 550 x h 10, due processioni-performance, 21 aprile 2016 (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg; ph Marcello Leotta). Partiti da Ponte Mazzini e da Ponte Sisto, per incontrarsi al centro, i performer hanno eseguito un canto Mandinka degli schiavi africani, un'antica canzone dell'Italia meridionale e un grido dei guerrieri Zulu che mescolavano alle parole del poeta Rainer Maria Rilke. Nell'operazione Kentridge ha esplorato le tensioni che hanno dominato la storia della Città Eterna, celebrando le più grandi vittorie e sconfitte dai tempi mitologici ad oggi.

si sviluppa su due linee: sia che provenga da un interesse in atto dell'artista per qualche particolare tema, sia che favorisca l'azione del curatore. C'è uno stimolo, un obiettivo, un suggerimento; la dimostrazione che il curatore riesce a legare tutto a ciò che l'artista sta facendo, che produce qualcosa di diverso da quello a cui sarebbe arrivato se egli (o ella) fosse stato solo nel suo studio. Spesso penso che i temi espressi dai curatori, se non troppo didattici e specifici, possano essere obiettivi raggiungibili, ma devono sempre derivare da un dialogo particolare, da un rapporto duraturo tra curatore e artista. I contesti curatoriali sono più interessanti quando la relazione dura più di una mostra, più di un progetto, permettendo al curatore di conoscere l'artista e viceversa.

**Ogni tua esposizione nasce da un particolare progetto? Ha una dichiarata identità?**

Credo che a volte il lavoro riguardi ciò che accade nello studio durante un periodo, quello svolto, ad esempio, negli ultimi due anni. Per me è significativo vedere che si stabilisce un

collegamento tra i vari progetti. Spesso si determina una migrazione di immagini da un progetto all'altro, così, anche se sto lavorando a due progetti molto differenti, siano essi un'opera o una installazione a Istanbul, avranno immagini e sezioni in comune. Questo ha più probabilità di essere riscontrato in una mostra generica che contiene elementi di entrambi i lavori, fatti per luoghi diversi. Alcune esposizioni o lavori in esse presentati sono molto specifici, come è avvenuto in Cina, all'Ullens Center for Contemporary Art [di Pechino], dove sapevo di voler proporre una nuova *piece* in cui potevano relazionarsi Cina e Sud Africa. L'ho dovuta fare mentre in Cina c'era un'altra mostra di artisti dal Sud Africa ed è venuto fuori *Notes Towards a Model Opera*, che ha riguardato la rivoluzione culturale cinese: tematica da una parte completamente nuova per me, dall'altra continuazione di un'investigazione in atto sulle utopie e i loro fallimenti, che mi ha indotto a guardare ad essi in maniera diversa.

**I curatori che non appartengono alla categoria dei critici d'arte possono promuovere eventi originali?**

Sono sicuro che lo possono; dipende dal singolo curatore, dall'interesse, dall'occhio, dagli agganci immaginativi che essi riescono a fare mettendo insieme lavori differenti nella speranza che il pubblico, osservandoli, stabilisca connessioni non effettuate prima.

**...I più impegnati possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici?**

Non so bene cosa voglia significare "accelerare il processo evolutivo della cultura artistica". Penso che ci siano cose che accadono a margine del mondo dell'arte e il buon critico-curatore sia aperto ad esse e utilizzi la categoria dell'entusiasmo e della difesa del nuovo lavoro per portarlo dalla marginalità verso l'attenzione del pubblico che altrimenti non lo vedrebbe e, come è auspicabile, a quella di altri artisti che – come tu dici – ne possono venire stimolati. Non sono certo se ciò costituisca il processo evolutivo della cultura artistica, ma è più vicino a quello che penso potrebbe essere.

**Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?**

No, non la penso così. Credo che a volte possiamo avere l'innovazione tecnologica per sé stessa. Il mondo dell'arte cerca di mantenere il passo con le rivoluzioni digitali, ma stiamo ancora aspettando che una grande opera venga realizzata con l'uso della realtà virtuale. Vi è la possibilità che l'arte oggi venga fatta dai *games designers* e da altre persone le quali non avrebbero mai pensato a sé stessi come artisti, ma il loro lavoro potrebbe essere esposto nei musei al pari delle opere degli artisti.

**Secondo te, gli artisti più sensibili, intuitivi e creativi, che attraverso le loro opere partecipano al divenire della realtà, possono prefigurare o addirittura progettare nuove prospettive per l'umanità presente e futura?**

È una domanda molto difficile da rispondere. Non credo di avere un punto di vista su questo. Perché una nuova prospettiva per il futuro dell'umanità è un compito arduo. Il nostro lavoro è molto, molto più modesto ed ha a che fare con la comprensione del modo in cui interagiamo con il mondo, in cui costruiamo un significato nel mondo, come costruiamo il mondo che ci circonda. È qualcosa che gli artisti fanno e dimostrano, ma non vorrei dire che riescano a "prefigurare" il futuro dell'umanità.

(Spero che questo ti dia qualche indicazione e sarò certamente felice di aiutarti con le immagini.

Questo è William Kentridge nel suo studio a Johannesburg, alle 12.15 di sabato mattina 24 luglio 2016.)

(Trascrizione e traduzione dalla registrazione audio in inglese di *Ciro Coccozza e Kari Moum*)

[NdR] Testo riportato anche in "Juliet" art magazine online. Chi desiderasse leggerlo pure in inglese e ascoltare le risposte direttamente dal file audio trasmesso dall'artista può farlo attraverso il seguente link:

<http://julietartmagazine.com/it/williamkentridge>



William Kentridge, "Untitled (Bycycle Wheel II)" 2012, acciaio, legname, ottone, alluminio, parte di bicicletta e oggetti trovati, opera esposta nella personale "Thick Time", tuttora visitabile alla Whitechapel Gallery (courtesy l'Artista; Marian Goodman Gallery, New York/Parigi/Londra; Goodman Gallery Johannesburg/Cape Town; Galleria Lia Rumma, Napoli/Milano; ph L. Marucci)

*Il 16 luglio 2016, prima dell'inaugurazione della mostra di Jannis Kounellis presso il Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, dove l'artista ha realizzato due installazioni, ho avuto con lui la conversazione che segue:*

**Luciano Marucci: Anche se in alcune collettive del passato ti sei confrontato con il paesaggio urbano, preferisci le committenze per i luoghi chiusi che hanno una loro connotazione come nel caso del Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro dove ci troviamo?**

Jannis Kounellis: Questo è uno spazio pubblico, non c'è stato alcun committente.

**“Committenze” nel senso che l'Amministrazione Comunale e Ludovico Pratesi ti hanno invitato.**

Mi hanno detto di intervenire all'interno di questo spazio, non all'esterno. Dovevo realizzare una presenza, non una scultura. Prima di tutto ho costruito un immaginario, poi è seguita la sua attuazione.

**Ovviamente ti sei rapportato con l'architettura dell'ambiente...** L'architettura è un diapason, ti dà la misura di dove mettere i lavori, di come fare.

**Queste due installazioni hanno legami con la tua storia personale?**

Non con la mia persona; riguardano il linguaggio, che non è nato adesso... ma da condizioni di un certo tipo, legate alla cultura. Nelle ragioni iniziali del mio lavoro c'è stato un perché, un certo radicalismo che implicava anche l'Italia, dove ho avuto i miei amici generazionali.

**Nel 1969 per l'ideazione della trasgressiva operazione dei cavalli era stato determinante disporre dell'ex garage di via Beccaria di Roma?**

Era la prima volta che si esponeva nel garage, perché L'Attico fino ad allora era stato a Piazza di Spagna. Così ho pensato a un tipo di lavoro che desse all'artista una grande autonomia, fuori del mercato.

**Quindi ti interessava lo spazio alternativo a quello convenzionale.** È stata l'occasione che mi ha permesso di manifestare la diversità, perché l'uscita dal quadro porta anche a una dialettica internazionale.

**Nel tuo percorso è individuabile il momento in cui dall'opera bidimensionale sei approdato a quella installativa intimamente relazionata allo spazio dato?**

Non lo so. Non capisco se c'è stato mai un momento di passaggio. Quando ho cominciato, usavo pezzi di cotone, su per giù come nel lavoro di questa Pescheria. Avevano le dimensioni della mia casa di allora e dentro scrivevo delle poesie ermetiche che poi cantavo. Sono nato così e non ho fatto mai qualcosa per una prospettiva. Ogni lavoro era diretto e rimane diretto.

**Negli allestimenti delle personali eviti pure l'impiego degli architetti?**

Io non capisco il ruolo dell'architetto dentro il lavoro dell'artista.

**Di solito si esibisce lui...**

Sono ammiratore di un certo tipo di architettura, però non penso che l'architetto debba occuparsi di come si mette un quadro.

**Dagli organizzatori delle tue mostre accogli qualche suggerimento operativo?**

No, no. Ho la mia autonomia intellettuale e la mia autonomia operativa.

**Ora la tua produzione, in continua espansione fisica e concettuale, è limitata solo dal tempo di esecuzione, visto che il tempo viene a mancare...?**

Mi riconosco una certa rapidità nel fare. Questo lavoro alla Pescheria è stato terminato in cinque giorni e sono stato sempre così rapido. Anche i quadri con le lettere degli anni Sessanta li

finivo in una mezz'ora. Mi è rimasta ancora la stessa velocità.

**Di conseguenza non ami l'esasperata manualità.**

Certe cose le faccio io di getto, per altre dico: “Prendi questo..., mettilo così...”. La manualità non vuol dire niente, è legata all'artigianato. Molte volte mi piace fare un quadro, ma non ho il culto della manualità.

**L'obiettivo principale di oggi è quello di ottenere la massima concentrazione di significato in funzione del maggiore coinvolgimento emozionale dei fruitori?**

Bisogna sempre tornare al teatro. Nel teatro cosa c'è? C'è il palcoscenico e ci sono le persone in platea. Ma il teatro si fa per sé stesso, per dire una cosa al di là del pubblico. Il pubblico ha una sua importanza capillare, però non esiste un 'reattivo' tra pubblico e artista. L'artista è l'artista, il pubblico è il pubblico. **Indubbiamente sei stato tra i primi a realizzare lavori site-specific anche di grandi dimensioni. Ricordo l'intervento per l'inaugurazione di “Halle Kalk”, l'enorme ex fabbrica di Colonia, espansione del Museum Ludwig. Quell'impresa aveva messo alla prova la capacità di gestire alla tua maniera lo spazio architettonico preesistente?**

Una volta fatta la mostra dei cavalli, quella di Colonia è stata uno scherzo... È evidente che gestisco bene lo spazio pubblico. Anche per le opere con il carbone non ho mai sperato che qualcuno le comprasse per metterle nella camera da letto. No! Non era questa la mia idea. Sono rimasto legato a un discorso pubblico.

**Li avevi dovuto affrontare particolari problemi per dare centralità all'immagine giacché lo spazio era molto dispersivo?**

Questo non mi preoccupa. Riesco sempre a polarizzare lo spazio. È uno dei miei primi obiettivi. Io non divido lo spazio, lo polarizzo. **Pensi che i curatori di mostre più impegnati possano stimolare nuova creatività e influire sul processo evolutivo della cultura artistica?**

Bisogna vedere dove si fanno le mostre, dove le cose nascono. Io sono internazionalista in ogni caso; non sono stato mai globalizzato perché voglio che l'altro rimanga con le sue differenze,



Opera di Jannis Kounellis “carbone”, che vidi nel 1968 nella sua abitazione romana e che riprodussi nel catalogo dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto “Al di là della pittura” (1969). Il 16 luglio 2016, in occasione della mostra al Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, l'artista ha dichiarato: “Ho usato il carbone per la prima volta nel 1966-'67. Avevo immaginato un quintale di carbone in un luogo pubblico e mi sono sorpreso nel vedere che polarizzava lo spazio non in senso decorativo del termine. Non ho messo il carbone in senso biologico; nasce forse dai romanzi dell'Ottocento di Victor Hugo, e anche da *I mangiatori di patate* di Van Gogh, che riguarda lo sforzo delle persone. Mostra un tessuto vitale; un'iconografia laica e umana. Per l'ennesima volta accompagna un umanesimo. L'impiego del carbone mi ha liberato dalla rappresentazione del quadro e mi ha permesso di essere dappertutto dialettico”. (Im)

diventi un punto di attrazione, quindi mi spinga ad andare a trovarlo. Se è uguale a me, sto a casa mia.

**Le mostre a tema possono aprire nuovi orizzonti immaginari?**  
“A tema” significa già che si parla di un’arte rappresentativa. Io presento, non rappresento!

**Condividi la tendenza in espansione di affidare agli artisti la curatela delle collettive di una certa importanza?**

Si va da un fallimento all’altro. L’artista è l’artista naturalmente. La prima mostra degli impressionisti si fece nello studio del fotografo Nadar. Non si ricorda che c’era un critico, ma la grande diversità rispetto ai Salon.

**Insisto: gli artisti con il ruolo di curatori possono offrire scenari inediti, più apprezzabili di quelli ideati dai critici professionisti?**

A me dispiace che il critico sia un professionista. Io, come artista curatore, potrei fare una mostra con tre-quattro persone, studiata al tavolo di una trattoria tra amici. Se è una cosa grande, come Documenta o la Biennale di Venezia, sarebbe diminutivo per un artista organizzare una mostra così. A mio avviso dovrebbe rimanere lontano dalle grandi collettive.

**Se incaricassero te, accetteresti? Potrebbe essere l’occasione per estendere le tue motivazioni in senso interdisciplinare e affermare la funzione poetica, culturale e sociale che attribuisce all’arte visuale. Del resto non sarebbe la prima volta che opere di altri autori vengono inglobate in una tua mostra personale.**  
L’artista deve rimanere tale anche in questo; non può isolarsi nel suo castello; bisogna che entri nel dibattito attraverso il suo lavoro.

Jannis Kounellis, “12 cavalli”, gennaio 1969, Galleria L’Attico, Roma (courtesy Archivio L’Attico; ph Claudio Abate)

**A proposito della tua partecipazione a grandi mostre, c’è una speciale consequenzialità tra l’installazione del 2014 presentata da Sprovieri in *Unlimited* dell’ultima Art Basel e quella del Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 2015? Nelle opere di questi due momenti si può intravedere lo sviluppo di una intensa visione drammatica della realtà esistenziale?**

Come si sa, per la Biennale anche nel Padiglione Italia c’è un curatore e la responsabilità delle scelte è tutta sua. Con Vincenzo Trione non abbiamo avuto alcun dibattito. Mi ha solo comunicato che ero stato invitato.

**Ma c’è una particolare affinità tra le due realizzazioni.**

Certo che c’è. È il mio lavoro. Avevo esposto l’opera di *Unlimited* prima in Italia, poi a Londra nella Galleria di Sprovieri che l’ha portata a Basilea. Io non sono mai stato a una fiera.

**La precaria situazione geopolitica con l’invasivo fenomeno migratorio, che coinvolge anche il tuo Paese di origine, si riflette in qualche modo nei tuoi lavori recenti?**

Io, come tutti, leggo i giornali. È evidente che se un giorno affondano delle barche e muoiono mille persone, sarebbe terrificante non capire che qualcosa è accaduto. Non è possibile! Eppoi in Italia, che è un ponte per l’Africa, a quattro passi ci sono coinvolgimenti molto forti e si capisce anche il cambiamento della realtà. **Indirettamente tutto questo entra nell’opera.**

Certamente, se uno non è come Mondrian che fa certe cose indipendentemente da ciò che capita. Io, per la mia sensibilità e per la mia cultura umanistica, non posso chiudere gli occhi. Se c’è la guerra, sono coinvolto per forza.

**Sia pure ripartendo dalla classicità, cerchi di provocare una riflessione sugli accadimenti del quotidiano?**

Non capisco la definizione di “quotidiano”. Io, come tutti i pittori, ho il problema del linguaggio, di come si fa una cosa. I cambiamenti



linguistici ti mantengono un interlocutore dialettico. In Italia dobbiamo essere così, perché non ci sono strutture come in altri paesi. E questo non è tutto. Il Paese dà delle spinte, ma non c'è una classe borghese a cui puoi affidarti, né ci sono strutture espositive pubbliche di rilievo. Molti dei miei lavori sono fatti per piccole gallerie d'avanguardia che sono private. Ma c'è privato e privato. Un tipo di privato che, appunto, investe sulla lingua, sulla possibilità di rinnovare la forma, e un altro che si occupa solo di economia. Io, anche per un fatto generazionale, sono legato a quel privato che pensa in senso pubblico.

**Ma dov'è la vera modernità del tuo lavoro?**

Non so in cosa consista la modernità. Senza dubbio ho in me un'antichità certa, quella che si dice Rinascimento. Non la nascita, ma la ri-nascita. E noi siamo umanisti anche per questo motivo. Non possiamo abbandonare l'indicazione di estremo passato. **Secondo te gli artisti più sensibili, intuitivi e creativi, che attraverso le loro opere partecipano al divenire della realtà, possono prefigurare o addirittura progettare nuovi scenari per l'umanità presente e futura?**

Bisogna vedere che cosa vuole significare *Les Demoiselles d'Avignon* nel contesto culturale generale. Alla sua epoca il quadro è stato il tentativo di rivoluzionare la realtà, la prerogativa del fare arte in Occidente.

**Vuoi dire che l'artista può essere inventivo in senso linguistico ma anche reale?**

I quadri fanno parte della realtà, compresa la *Gioconda*. Masaccio fa un disegno rivoluzionario e ridisegna il protagonismo dell'uomo, quindi, per quelli che osservano, incide sulla realtà. Il futuro è questa visione.

**Nell'evoluzione della prolifica attività creativa non tradisci mai la tua dichiarata intenzionalità pittorica?**

Io sono un pittore come cultura e come disponibilità. Riesco a fare ciò che voglio nello spazio, a utilizzarlo come indicazione. Non lo spazio in maniera improvvisata, ma lo spazio come volontà, come possibilità di futuri quadri che hanno in loro le potenzialità di esprimere ciò che ho sempre voluto.

**Ad Art Basel 2016, nello stand Luxembourg & Dayan Gallery di New York/Londra, ho assistito alla suggestiva performance con il violinista e la ballerina davanti al raffinato quadro *Da inventare sul posto* che avevi presentato a Documenta nel 1972.**

**Quel lavoro resta una delle tue anticipazioni più significative per l'integrazione dell'opera bidimensionale con la componente teatrale e sonora di cui oggi si fa molto uso?**

Ho fatto quel quadro per la nascita di mio figlio. Sulla tela c'è un frammento della *Tarantella da Pulcinella* di Stravinskij. Il frammento è importante per me. Poteva essere di una statua classica, un occhio o un orecchio, però rimane con tutta la sua drammaticità. Non ha minimamente un aspetto retorico, ma può dare un'indicazione frammentaria. Io ho fatto molte cose sonore per una ragione semplicissima. Quando ero piccolo suonavo il violino, poi ho interrotto. Allora, se trovo l'occasione, metto questo strumento. Non sono riuscito a suonarlo, ma in me è rimasta l'eco del piacere di aver coltivato la musica.

**Successivamente, infatti, c'è stata la tua esposizione con frammenti di calco in gesso, il corvo impagliato e il flautista...**

Sì, era una mostra alla Salita di Liverani. C'era un Apollo frammentato su un tavolo e dietro la maschera stavo io. Il flautista, seduto, anche lì suonava un frammento, quella volta da Mozart, che durava tre minuti: il tempo in cui rimaneva accesa una piccola fiammella che avevo messo nell'opera.

**Il senso della tragedia che spesso emerge da certe tue opere è alleggerito dalla valenza poetica e dalla speranza?**

La tragedia non toglie la speranza; disegna una precisazione, dunque, un futuro. Questa è la vera tragedia. C'è l'idea dello spazio, non per come è scritta, ma per come abitualmente è

rappresentata.

**Consideri la tua arte di impegno morale e civile?**

Non lo so. Come dicevo, appartengo a una certa generazione. Devi ricordare l'impegno morale, civile, politico di quegli anni. Era nell'orizzonte e questo mi ha aiutato a capire l'Italia e a riportarla dentro di me.

**Allora la metafora esalta la realtà...**

La realtà è profonda. Ma cos'è la realtà? È un confine e all'interno c'è un senso. Questo senso si ritrova proprio nei tuoi viaggi dialettici. Non vai oltre. Rimani ancorato a quella realtà che ha disegnato la forma.

**A giudicare dalle più prestigiose fiere di arte contemporanea si può dire che vi sia una crescente considerazione della tua opera in ambito internazionale. Oltre ai riconoscimenti, le mostre che ti chiedono comportano un ulteriore lavoro?**

Tutti dicono che dovrei farne meno. No, non credo. Io lavoro, lavoro, e il lavoro ha i suoi tempi, i suoi sogni e, qualche volta, le sue prospettive. Ho sempre fatto molte mostre fuori. Non una, anche due al mese. Non capisco granché di mercato, in questo settore sono di una ignoranza pazzesca. Non ho mai partecipato alle operazioni mercantili. Sono fuori dalla mia sensibilità, anche da un mio sforzo per il futuro.

**In fondo le diverse esposizioni consentono di addentrarti in nuovi territori, di appartenere alla storia e al presente...**

Mi sono interessato sempre del presente, senza tradire minimamente i confini della mia lingua.

**6a puntata, continua**

Jannis Kounellis, installazione nel Loggiato dell'ex Pescheria di Pesaro (courtesy Centro Arti Visive Pescheria, Pesaro; ph L. Marucci)

