

## Conversazione tra Bruno Corà e Jannis Kounellis Mafai, la libertà del pittore, Roma e i ritardi

*B.C.: Kounellis, quando dalla Grecia sei arrivato a Roma, nel 1956, in quale ambiente hai trovato subito inserimento?*

J.K.: Nell'Accademia di Belle Arti.

*B.C.: C'era un esame di ammissione?*

J.K.: Sì, una cosa semplice.

*B.C.: Ti eri iscritto al corso di Scenografia?*

J.K.: No, io no, mai ...

*B.C.: Ma Scialoja non era tuo professore?*

J.K.: Lui aveva un corso che si chiamava "Bianco e nero". Un corso di pittura, parlava di pittura, era un corso molto bello, molto esatto come corso.

*B.C.: E questa dimensione del bianco e nero è ciò che ti ha indirizzato a fare il primo ciclo di lavori cosiddetti di "cifre e lettere"?*

J.K.: Non lo so, io sono entrato nella classe di Gentilini ...

*B.C.: Che era titolare della cattedra di Pittura*

J.K.: Sì, aveva una classe, dove sono entrato e poi ho fatto anche un corso libero del nudo.

*B.C.: Scusami, apriamo una piccola parentesi: leggendo ogni tanto le biografie degli artisti, si apprende che molti hanno frequentato a Roma il corso libero del nudo; ma come mai tutti andavano al corso libero del nudo?*

J.K.: Quando c'ero io erano tutti arabi...!

*B.C.: Te lo chiedo perché risulta che molti artisti che non hanno frequentato l'Accademia si sono però iscritti al corso libero del nudo ...*

J.K.: Sì, era un corso che offriva un modello e poi c'era gente di diversa generazione e inoltre nelle classi c'era storia dell'arte e altre discipline.

*B.C.: Noi sappiamo però che ancora prima che tu finissi gli studi avevi già iniziato e finito questo ciclo di cifre, lettere, frecce e altri segnali a smalto nero sulla*

*carta o sulla tela bianca.*

J.K.: Sì, ma da subito, io ho cominciato con cifre e lettere nel '58. Non ricordo se ero già al corso di Scialoja o no. Perché la fine degli anni Cinquanta ha creato delle problematiche. Prima c'era interesse per la pittura tonale di cavalletto, io invece mi sono messo subito sull'indirizzo non tonalista.

*B.C.: Ma questa scuola della tonalità aveva avuto la sua grande vicenda a Roma, ed è riconducibile anche alla scuola di via Cavour e quindi anche a Scipione, a Mafai e a Rafhäel*

J.K.: Lui non credo che fosse tonalista, ma in ogni caso c'era nella pittura una visione prospettica ...

*B.C.: Ricordi chi era stato tonalista prima del '50, Capogrossi, Afro...*

J.K.: Non so, io non ero con loro e anche Turcato è venuto dopo. Ma i problemi erano così. Si trattava di individuare l'apertura... si vedevano le prospettive, passando da Sironi, e poi da questi, si individuavano le prospettive, comprese quelle ideologiche, che erano completamente diverse. Ferrazzi, che era uno che faceva l'affresco, ha fatto tutti i mosaici del Foro Italico, ha fatto anche altre cose, ma era in questo clima.

*B.C.: Un altro aspetto interessante è che studiando la vicenda di Mafai, ma anche degli altri artisti di quegli anni, si vede la frequentazione in quella scuola dove tu mi hai detto d'aver imparato a fare l'affresco...*

J.K.: Sì, là si apprendeva a fare l'affresco.

*B.C.: Ma questa scuola che ruolo aveva, non era l'Accademia di Belle Arti...*

J.K.: No, non c'entrava niente l'Accademia, era una scuola a sé.

*B.C.: Perché andavate là, c'erano buoni maestri?*

J.K.: No, perché là offrivano la struttura necessaria per poter realizzare l'affresco secondo le tecniche specifiche e inoltre la scuola offriva tutta la parte tecnica.

*B.C.: La cosa sorprendente è che solo tre-quattro anni dopo il tuo arrivo a Roma tu hai già una mostra alla Galleria La Tartaruga, una galleria molto ambita e tra le altre cose la galleria dove Mafai prima di te aveva già fatto delle mostre ...*

J.K.: A quella Galleria mi aveva indirizzato e presentato Scialoja.

*B.C.: Come giovane allievo che frequentava il suo corso?*

J.K.: Sì, ma bisogna dire che lì avveniva tutto. C'erano passati tutti in quella Galleria. Fu un grandissimo shock passare dalla scuola all'ambiente della galleria

La Tartaruga.

*B.C.: Certo lì c'erano state mostre di Rauscheberg, di Twombly, di Mafai e molti altri.*

J.K.: Tutti, Burri, Fontana e altri ...

*B.C.: Tu hai sentito l'importanza di questa esperienza...*

J.K.: Certo che ho sentito questo urto, e molto forte anche. In un certo modo, poiché ero molto giovane, quella è stata anche la fine dell'età giovanile: la cosa era talmente forte che dopo una ventina di giorni avevamo una mostra allo Stedelijk Museum di Amsterdam insieme io e Capogrossi. Un balzo enorme.

*B.C.: Hai incontrato Mafai nella circostanza della tua mostra alla Tartaruga ?*

J.K.: La Galleria era frequentata da tutti, anche dai letterati, perché la moglie del gallerista, Plinio De Martiis, era la nipote di Luigi Pirandello, e venivano tutti; in quell'occasione era venuto anche Mafai che, ricordo, mi prese da parte e mi disse che ero un pittore e che non dovevo dimenticarmene. Bastò questo, allora, per spingermi oggi a fare una mostra particolare con lui.

*B.C.: E quella presso la Tartaruga era anche la mostra in cui ti sei incontrato con Mario Diacono?*

J.K.: Non ricordo precisamente come l'ho incontrato. In quell'epoca abitava al Pantheon; ci siamo incontrati e mi ha scritto la presentazione critica nella rivista che pubblicava La Tartaruga.

*B.C.: Era la pubblicazione che preparava Plinio De Martiis?*

J.K.: Sì. In ogni caso quel lavoro delle "cifre e lettere" era un passaggio perché non esisteva qualcosa che avesse una prospettiva. Non c'era nessuna prospettiva, La tela veniva dipinta a casa, dove in tutte le stanze c'era una tela che io dipingevo e su cui poi stampavo questi ritmi, a mio avviso ermetici. In quel periodo poi c'erano per me anche delle scoperte letterarie, da Kafka a Ungaretti, l'ermetismo della poesia di Ungaretti mi ha interessato e mi è piaciuto molto.

*B.C.: Da qui forse anche l'incontro con Diacono, che in quel momento era segretario di Ungaretti, poeta molto amato anche da Mafai. Se questo ambiente è quello che ti ha accolto per primo, c'è una domanda che riguarda ogni precedente: perché hai scelto Roma e non Milano o Firenze?*

J.K.: Potevo andare in America, ma non l'ho fatto... Sono andato in America, ma sono tornato. E sono tornato perché la mia non era un'emigrazione, era un viaggio antico. Sono arrivato a Roma, ho fatto delle cose e sono rimasto a Roma. Nessuno rimaneva a Roma; uno andava in America o a Parigi, ma io pensavo che il mio posto, il mio primo posto per maturare fosse Roma. Non perché andassi alla ricerca delle antichità, come gli anglosassoni; dove sono nato io le antichità c'erano, eccome!

*B.C.: C'era un passaggio tra mondi ...*

J.K.: Un passaggio veramente significativo, perché tutto è quasi uguale e tutto è esattamente diverso tra la Grecia e l'Italia, anche la religione, il cattolicesimo, la latinità... e mi è piaciuta molto questa ombrosità che non c'è nel paese in cui sono nato. In Atene dove sono nato io non c'è ombrosità e il disegno è molto lineare, logico, mentre qui è ombroso e ha delle caratteristiche completamente diverse...

*B.C.: Quali erano in quell'ambiente romano le tensioni che tu hai percepito tra i vari protagonisti in quel momento? Si possono fare dei nomi oltre Mafai, Afro, Burri, Scialoja, Turcato, Consagra, ma anche Guttuso, c'erano delle tensioni?*

J.K.: È chiaro, c'erano delle tensioni, diversità ideologiche e questo ti forma anche emotivamente e ti fa partecipe di una dialettica

*B.C.: Ti induce a schierarti da una parte o dall'altra.*

J.K.: Per questo motivo ho finito per diventare italiano. Perché era ovvio, i giochi erano fatti, ma sin dalla prima mostra da Plinio i giochi erano fatti ...

*B.C.: In che senso, puoi chiarirlo meglio?*

J.K.: Perché per un attimo hai una maturità pubblica... E poi ero bravo anche a fare delle strategie e sai che la strategia non consente ritorno...

*B.C.: Taglia i ponti alle spalle...*

J.K.: Sì, taglia i ponti.

*B.C.: Qual era la percezione che tu e i tuoi compagni di strada in quel momento avevate rispetto a questo pittore con cui oggi ci troviamo a meditare insieme, cioè Mafai. Qual era la percezione che aveva la tua generazione, lo consideravate un pittore demodé, lo consideravate 'fuori gioco' o avevate rispetto di lui.*

J.K.: Io credo che in realtà tutti avessero rispetto per tutta la Scuola romana; non vuol dire che formalmente non ci fossero delle diversità, ma erano ovvie diversità... generazionali... però c'era molto rispetto.

*B.C.: Cioè Mafai era riconosciuto come un pittore autorevole...*

J.K.: Certo, faceva delle mostre dappertutto, alla Tartaruga e all'Attico. È uno che ti fa vedere un periodo della pittura italiana, romana per eccellenza, che cosa era la 'scuola romana', il dopoguerra, il fascismo, l'impossibilità di comunicare... Lui poi, come sappiamo, aveva la moglie ebrea, Antonietta Raphaël e tutto questo è origine di vitalità intellettuale per un giovane; io, in quell'epoca lì, facevo le 'lettere', che era un'argomentazione completamente diversa, però non mi è mancato mai il senso di saper 'vedere' quella qualità di lui, di Scipione, della Raphaël e mi rimane un grande rispetto perché bisogna calcolare le loro difficoltà, pazzesche; noi non possiamo immaginare oggi una cosa così come la loro vita e anche la fede nella pittura e dunque tutto questo crea anche un quadro ammirevole per un giovane di

allora, un pittore amoroso com'ero...

*B.C.: Come consideri tu questa curiosa sottovalutazione, o un certo oblio, o un po' di oscurantismo su artisti come Sironi, e appunto Mafai, Scipione, Raphaël, un po' dimenticati e emarginati rispetto alla valutazione e considerazione che hanno pittori come Grosz, Dix o altri nella realtà europea?*

J.K.: Ma guarda che la Germania prima della seconda guerra mondiale aveva una grande borghesia, e l'Italia no; essere italiano è anche un mestiere; qui non c'è niente, devi fare tutto da solo!

*B.C.: Essere italiano significa pagare un'esclusione?*

J.K.: Paghi uno scotto altissimo, enorme!

*B.C.: E questo non si riesce a ribaltare attraverso una visione nuova dal punto di vista culturale politico e sociale?*

J.K.: Io penso che la dialettica sia l'ultima modernità. Dicono che è antica, ma io penso che sia antica, per i nostri figli. Però è impossibile essere dialettico fuori di qui senza una radicalità, è questo... Bisogna spingere... Avere un istinto diverso prima di tutto e poi anche un'idea diversa della libertà, ecco: l'idea della libertà.

*B.C.: In una recente intervista da rilasciata in Corea, a proposito della libertà hai dichiarato "io penso che l'artista sia l'inventore del nuovo come affermazione di libertà". Su questo nuovo noi sappiamo che il pittore Mafai ha urtato contro un muro perché quando lui ha voluto fare una cosa diversa dai 'fiori secchi', dai paesaggi della città di Roma, dalle 'demolizioni', dai 'ritratti' non lo hanno più seguito, non lo hanno più guardato e, salvo pochi, non hanno più continuato ad acquistare le sue nuove opere. La sua affermazione del nuovo come libertà è stata punita. Allora dobbiamo chiarire cosa significa 'la libertà del pittore'. Perché molti pensano che il pittore debba avere uno 'stile' e continuare a fare quello che ha sempre fatto.*

J.K.: Come Lichtenstein...

*B.C.: Sì, come tutti quelli che ripetono stancamente una medesima forma, cifra linguistica, stilema. Invece Mafai, come credo tu e qualcun altro, avete pensato che si possa cambiare la propria pittura...*

J.K.: Altrimenti se non c'è la possibilità di cambiare il proprio lavoro che libertà è... Mafai è un bravissimo artista che è capitato in un tempo sbagliato, in un tempo di guerra, di sacrifici, di chiusura dei confini e dunque è rimasto intrappolato in questa sua Roma bellissima, e lui lo vede che è bellissima quella Roma lì...

*B.C.: È bellissima, ma è anche una città anaffettiva, dura; sono gli artisti che devono sostenere la città e non la città che sostiene gli artisti.*

J.K.: Questa è una vecchia impostazione... Leggevo tempo fa che quando i garibaldini sono entrati a Porta Pia hanno trovato due o tremila artigiani, i preti e le prostitute... Non c'era nessuno, mentre in Francia c'era l'Illuminismo. Però questa non è una ragione valida per negarla. Purtroppo devi sapere che puoi

essere la prossima vittima...

*B.C.: Spero di no! Ma quando tu parli di 'nuovo' – sempre rifacendomi alla tua intervista coreana – tu parli di 'svolta dovuta a un'intuizione linguistica'.*

J.K.: Certamente!

*B.C.: Quando dici 'io ho messo il pappagallo contro una lamiera', è quella l'intuizione? Bisognerebbe intrattenerci un po' su questo punto. Cosa vuol dire per un pittore l'aspetto linguistico che gli fa cambiare l'apparenza del lavoro, non la concezione, ma proprio l'aspetto. Mafai secondo me è sempre lo stesso pittore. Tu hai richiesto di mettere in mostra anche le opere più vecchie.*

J.K.: Ma certo.

*B.C.: Perché è sempre lo stesso pittore! È come per te aver dipinto le 'cifre e lettere' su tela e poi, cambiando supporto, mettervi sopra un 'pappagallo'. È sempre lo stesso pittore a farlo, ma cambia l'aspetto.*

J.K.: Ma, fino a un certo punto cambia l'aspetto...

*B.C.: Allora bisogna chiarire questo punto. Si può dire: "va bene quello che faceva prima e questo no"?*

J.K.: E chi se ne frega!

*B.C.: Certo, la libertà del pittore è dire "chi se ne frega", ma bisogna chiarire dov'è l'errore...*

J.K.: Bisogna avere una volontà per dire questa cosa: ci sono dei cambiamenti. Se tu prendi il Goya delle pitture nere e il Goya di quando era nel palazzo sono due pittori diversi, anche con volontà diverse, non puoi annullare l'uno o l'altro.

*B.C.: Ma allora cos'è successo? Perché un pittore oggi non può più fare questo movimento? Perché se lo fa viene punito? Capogrossi ha cominciato nel 1949-50 a fare i segni e poi è morto facendo ancora i segni. Se avesse cambiato lo avrebbero fatto fuori!*

J.K.: Peggio per lui, perché era monoteista e monogamo! Michelle Coudray: Un pittore non osa cambiare... è quello che è successo al tuo allievo con il suo gallerista: quando lui ha cambiato è stato buttato fuori dalla galleria.

*B.C.: Ma bisogna anche vedere il ruolo della galleria...*

J.K.: In ogni caso il pittore gioca con la sua pelle... E la sua libertà e le sue esigenze e la sua sensibilità è visione di cultura, lui sa che gioca con la sua pelle, il pittore gioca così.

*B.C.: Succede una cosa strana. Tu sei in questo momento più anziano di Mafai, ma quando lui ti ha riconosciuto pittore tu eri un ragazzo...*

J.K.: Sì, avevo 20 anni.

*B.C.: Adesso tu metti i tuoi dipinti sulle tue lamiere, come Enea che si prende il padre sulle spalle...*

J.K.: Appunto, questo gesto è insito in questa nostra cultura.

*B.C.: Cultura latina dici?*

J.K.: Sì, quella latina.

*B.C.: Quando è venuto meno, nel '65, Mafai aveva 63 anni. Siamo più vecchi di lui di dieci/quindici anni!*

J.K.: Ma è impensabile che uno come me, che sta a Roma da più di cinquant'anni, abbia il dubbio che Mafai fosse un pittore. Ma neanche mi passa per la testa. Io queste cose non le valuto, io valuto solo la forza di presentare, ecco questo è, la forza di presentare e questo gesto può essere significativo e amoroso allo stesso tempo. Questo è importante, questo è il pittore nuovo. Non ho mezze misure.

*B.C.: Un'ultima cosa: non ti sembra strano che, sempre sul carattere di questa città, artisti che sono stati a Roma, come te, cinquant'anni, non siano ampiamente riconosciuti? A Milano, a Fontana sono bastati dieci anni per essere Fontana. Qui a Roma ci vogliono cento anni. De Chirico è morto da più di trent'anni e ancora non si è mai vista una grande mostra pubblica che lo celebrasse. La nostra città ha un ritardo impressionante nel riconoscimento. È uno strano atteggiamento.*

J.K.: Non è un atteggiamento: Piranesi, che è nato in Veneto, per esempio, ha visto la grandezza della città di Roma, ma la sua grandezza è violenta e non offre nessun tipo di crescita. È evidente che la città è grande, però non ti offre crescita e sviluppo.

*B.C.: Pensi che possa essere dovuto al fatto che a Roma c'è una doppia realtà, una grande potenza religiosa che chiede protagonismo assoluto e poi una relativa potenza laica culturale e politica?*

J.K.: Statale diciamo. Molto debole di fronte alla Chiesa...

*B.C.: Potrebbe essere questo? Chi ha avuto identificazione in quella Chiesa, come Michelangelo, Raffaello, ecc. è stato premiato, ma chi non ha lavorato per lei ha avuto un ritardo nel riconoscimento. Perché come tu da tempo affermi, qui è mancata una borghesia illuminata, colta e avanzata... La Germania comprende chi è Grosz, chi è Dix, chi sono tutti gli altri suoi pittori...*

J.K.: Non solo lo capisce, ma si identifica. Se in quanto nazione non ti identifichi, la gente non prende atto. Si potrebbe dire molto su questo...

*B.C.: Però, oggi sceglieresti di nuovo Roma?*

J.K.: Non lo so. Sono partito da Atene molti anni fa, però è stata un'intuizione... Oggi forse non mi servirebbe più, questa è la verità, ma in quell'epoca l'ho fatto e penso che ho avuto ragione di venire a Roma, non andare a Milano, questo no... A Roma...

*B.C.: Quando ti ho chiesto di fare un omaggio per Mafai, e tu hai aderito prontamente, ho pensato che in quel momento anche tu tornassi a una identificazione con la città, ho pensato che entrambi avete vissuto e amato Roma.*

J.K.: È una mezza verità, perché i problemi ci sono, io ho capito fin da allora quello che voleva dire la Madonna di Tiziano; per me è stato liberatorio capire questa cosa rivoluzionaria, la Madonna che è bellissima... la pelle... la carne, questo vuole dire molto, non so se Gobetti avrebbe potuto essere Gobetti senza la Madonna di Tiziano... non so se sarebbe stato possibile. Questa cosa segretamente la offre l'Italia, nessun altro paese offre una cosa così. Gli altri paesi offrono la certezza borghese, mentre qui... La lettura più raffinata in quei paesi avviene dentro il museo, un certo tipo di museo, non in questi nostri dove non si sa davvero di che cosa ci si occupi. Anche quel mio lavoro degli anni Sessanta *Libertà o morte. Viva Marat viva Robespierre* l'ho fatto a Roma, ho avuto anche quel coraggio... non è solo quello di oggi nel dichiarare con Mafai "la libertà del pittore"...

*B.C.: E come mai l'hai fatto a Roma, mentre il lavoro ha un esplicito riferimento alla rivoluzione francese?*

J.K.: Tutto è a Roma, io vivo a Roma con Michelle che è francese, e tutto è avvenuto a Roma, ma non posso negare la grandezza degli altri...

*B.C.: Quindi era una volontà dialettica quella di che ti ha guidato a realizzare quell'opera ...*

J.K.: È una cosa laica non religiosa. Come in questa occasione ...

*B.C.: Un gesto laico, non un avallo ...*

J.K.: Certo, non serve. Io penso che Mafai non abbia bisogno di avalli, ma solo di gesti indicativi.

gennaio 2014