

COMUNE DI ROMA  
ASSESSORATO ALLA CULTURA

ESPOSIZIONE NAZIONALE  
QUADRIENNALE D'ARTE

# ROMA

# ANNI '60

AL DI LA' DELLA PITTURA



Edizioni CARTE SEGRETE

## Preistoria della "Scuola di Piazza del Popolo"

La storia che racconteremo, ambientata a Roma, ha il suo incipit nel 1958, con una mostra nella galleria "Appia antica" che riuniva un giovane milanese, Piero Manzoni e tre giovani romani: Francesco Lo Savio, Mario Schifano, Giuseppe Uncini. L'anno successivo Schifano tiene una personale nella stessa galleria, presentata da Emilio Villa, e ancora all' "Appia Antica" espone con altri due esordienti romani: Renato Mambor e Cesare Tacchi. Invece nella galleria "La Salita" di G. T. Liverani a San Sebastianello, dove ha una mostra il già ben noto Mimmo Rotella, sempre nel 1959 Manzoni espone con i milanesi Castellani e Bonalumi; Lo Savio e Uncini vi partecipano a una collettiva con Yves Klein (ribattezzato Yves le monochrome); infine lo stesso Uncini vi espone con il fratellastro di Lo Savio, Tano Festa e insieme a un altro esordiente anch'egli di Roma: Franco Angeli.

Ancora nel 1959 alcuni dei giovani artisti romani fin qui nominati si raggruppano, con l'aggiunta di un pittore poi dimenticato (Gianni De Bernardi) in una collettiva nella galleria "L'Appunto" in via Gregoriana: Angeli, De Bernardi, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini. L'anno seguente il gruppo, senza De Bernardi, si ripropone in due mostre al "Cancello" di Bologna (in aprile) e a "La Salita" di Roma (in novembre), presentata la prima da Emilio Villa e la seconda da Pierre Restany.

Uncini, che lavorava con il cemento e la lamiera (come inizialmente anche Schifano) era, come si vede, il perno e forse il promotore degli amichevoli schieramenti poi confluiti; G.T. Liverani era il gallerista più attento alle nuove ricerche, mentre Emilio Villa, poeta-critico-gallerista (sua era l'"Appia Antica") regalava a questi giovani le sue fasciose ed ermetiche fantasie verbali. Mancava un critico ufficiale e al parigino Restany, che era alla ribalta come leader del Nouveau Réalisme, penso che Liverani sia arrivato tramite Guido Le Noci, barese ma parente di Restany, titolare di una galleria a Milano che si interessava al nouveau réaliste Yves Klein.

Nello stesso anno 1960 Angeli, presentato da Cesare Vivaldi, esponeva con una personale sempre a "La Salita", Lo Savio teneva una mostra nella galleria "Selecta" in via di Propaganda Fide e la galleria "La Tartaruga" di Plinio De Martiis, ancora situata in via del Babuino, presentava un giovane greco residente a Roma, Jannis Kou-nellis. Contemporaneamente la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, nelle selezioni dei "premi d'incoraggiamento" organizzati da Palma Bucarelli e da chi scrive, ospitava tra i molti partecipanti Angeli (premiato) insieme a Tano Festa e ad un altro giovane, Mario Ceroli, mentre nel 1961 accoglieva Festa e Schifano. (Nel 1962 ancora Festa - premiato - e Cesare Tacchi; nel 1963 Schifano e Uncini, premiati entrambi).<sup>1</sup>

Durante il 1961 le personali avevano cominciato a prevalere sulle collettive, che risultano indicative di una divaricazione tra Lo Savio (presente a La Salita con il gruppo o + o, Yves Klein, Mack, Piene, Uecker) e Schifano che espone invece a "La Tartaruga" in compagnia di Kounellis e di Twombly, mentre gli stessi tre vi tornano poi in dicembre con l'aggiunta di Rauschenberg e Tinguely.

I due diversi poli (le ricerche astratto-programmate dei tedeschi e l'erratico diarismo di Twombly, il New Dada e il Nouveau Réalisme) suggeriscono già direzioni quasi opposte di ricerca. Le personali del 1961 sono: a "La Salita" Festa presentato da Vivaldi, e Rotella presentato da Restany; Schifano a "La Tartaruga"; Uncini, presentato da Enrico Crispolti, a "L'Attico". Tra le altre collettive, a "La Salita" Festa, Lo Savio, Rotella; a "La Tartaruga", Giosetta Fioroni e Umberto Bignardi, due nuovi esordienti romani, in marzo; Castellani e Manzoni in aprile.

Nel giugno 1962 Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini sono per un'ultima volta insieme, invitati e presentati in catalogo da chi scrive (anche se all'ultimo momento le opere di Schifano mancarono)

alla mostra bolognese *Nuove prospettive della pittura italiana*. I soli Festa e Schifano espongono poi con Rotella alla Galleria Sidney Janis di New York (ma senza recarvisi, come invece talvolta è riferito) in una mostra che presentava tra gli altri anche Dine, Lichtenstein, Segal, Warhol e si intitolava *New Realists* (di Pop Art ancora non si parlava). Testi critici di J. Ashbery e P. Restany.

Nel 1963, anno in cui mancano Manzoni e Lo Savio, le personali sono: Schifano alla galleria "Odyssia", presentato da me e da Vivaldi; Tano Festa a "La Tartaruga", presentato da de Marchis; Angeli nella stessa galleria, presentato da Mario Diacono e Nello Ponente; Tano Festa, di nuovo, nella galleria "J." di Parigi. Tra le collettive, Lombardo, Mambor e Tacchi a "La Tartaruga", dove si tenne anche una mostra intitolata *Tredici pittori a Roma*. Vi espongono tra gli altri Angeli, Festa, Fioroni, Kounellis, Mambor, Mauri, Tacchi (con poesie del Gruppo '63, stralci di scritti di Eco e Dorfles e un testo di Vivaldi). Nello stesso anno, il gruppo da me presentato alla "Strozziina" di Firenze in una ampia rassegna intitolata *Nuova figurazione* comprendeva Rotella e Schifano, con Perilli, Novelli, Scialoja, Vacchi. Le personali del '64 sono le due di Schifano, all'"Ariete" di Milano, presentata da me, e all'"Odyssia" di Roma con una poesia di Balestrini; le due di Angeli all'"Ariete" di Bologna introdotta da Nello Ponente e alla galleria "Arco d'Alibert" di Roma con testo di Dario Micacchi; una di Kounellis a "La Tartaruga", presentata da Vivaldi e una di Ceroli nella stessa galleria, corredata da un mio scritto.

E' poi nello stesso anno 1964 che Angeli, Festa, Fioroni e Schifano da me invitati e presentati, espongono con gruppi di opere nel padiglione italiano della Biennale di Venezia, nella sezione delle nuove tendenze. Questo riconoscimento chiude, in qualche modo, una prima fase della nostra cronaca.

Torniamo allora alle due mostre dei cinque giovani nel 1960, introdotte da Villa e Restany, le prime che facessero il punto, con scritti critici, sulla nuova situazione. Il discorso di Villa è, naturalmente, suggestivo ma meno tecnico dell'altro: "Essi operano semplici opere: accentuano divisioni e scissioni, vidimazioni univoche, dentro la sostanza della materia povera, trovata, tentata e ritentata come disponibilità di pronuncia e di identità, di evento di inconsumabile fusione, di progetti e di inizi fulminei, di tracce, di evidenze: categorie." Restany parlava di "situation ouverte", di una collocazione dei cinque "entre les Neo-Dadas et les Nouveaux Realistes" e ammoniva che "il serait vain de vouloir attribuer un denominateur commun" a personalità così diverse e ancora in formazione.

Quel chiamare in causa il neo-dadaismo può oggi sembrare fuorviante; ma la citazione ricorre in più interventi critici del tempo, mossi da quella sortita di giovani così originalmente connotati, che molto interessò in un momento in cui era viva l'attesa per quel che sarebbe potuto seguire all'inflazione e all'esaurimento dell'Informel.

Parlo di interesse e di attesa limitatamente, come naturale, agli allora ristrettissimi circoli della critica di punta, o di altri felici intenditori, mentre il termometro medio non soltanto del pubblico, ma anche degli addetti ai lavori, come molti di quelli che gestivano il potere della stampa, era ancora fermo al "che significa?" per ogni manifestazione del non-figurativo e all'indignazione per lo scandalo di Burri.

Di "esperienze neo-dadaiste" parlava Menna registrando la collettiva de "La Salita" in Telesera del 10 dicembre 1960; a "istanze neo-dadaiste" si riferiva Vivaldi presentando Festa nel 1961.

Ma cosa dunque si poteva intendere, in quella congiuntura, per Neo-dada? Una nota del mio *Le due avanguardie* (1966) può darne una testimonianza d'epoca, giacché riferisce di una conferenza nell'ambito della Quadriennale intitolata *Dall'Informale al Neo Dada* e tenuta nel 1961, dove avevo presentato come neo-dada "le cose più svariate, da Rauschenberg e Arman alle grafie di Novelli e ai fumetti di Perilli, a Rotella e ai quadri vuoti di Angeli-Festa-Schifano". Con il termine neo-dada - spiega la nota - "si indicò dunque in un primo momento tutto ciò che, a parte l'effettiva configurazione lin-

guistica, rasentasse il non-senso, l'apparente gratuità; il fascino, come il sospetto, che emanava da queste esperienze, stava appunto nella loro decisa e in qualche caso mordente (altre volte invece, al livello di un facile e dilagante epigonismo, inutilmente deprimente) negazione ideologica".

Ciò mi aiuta oggi a ricordare cos'era infatti che maggiormente attraeva, al fondo di quella proposta dei cinque giovani artisti: la radicale abrogazione dell'ideologia. E non soltanto dell'ideologia politica del Realismo, già in precedenza confutata da astrattisti e informali; ma di quella stessa, razionalistica, dei primi e di quella per così dire in negativo dei secondi, di segno esistenziale: l'idealismo dei Valori o l'elegia dei Valori perduti.

La guerra aveva lasciato un gonfio strascico di filosofemi e moralismi, cui a quel punto si obbietto anche con la spensieratezza e in arte con la sofisticata tautologia del quadro-quadro dalle variazioni sul quadrato, del quadro *tabula rasa*. Spensieratezza polemica nei confronti del pensieroso Informale, dalle gravide e problematiche effusioni di materia o nevrosi di segni. Spazzare via, fare *tabula rasa*. *Tabula rasa* giudicata dunque neo-dadaistica in quanto portatrice di non-senso, cioè disimpegno dalla ricerca forzata di un senso e riduzione dei problemi ai minimi termini, o al loro nocciolo duro, minimale e quasi invisibile. Azzeramento come verginità: "acclimatarsi alla condizione zero come ad una condizione di verginità e forse innocenza, aliena cioè da sensi di colpevolezza come da intenzioni di protesta e d'intervento, per evolversene come in un processo naturale di crescita." <sup>2</sup>

Questi giovani, così, "sospendevano" il problema dei valori, preferivano "astenersi" <sup>3</sup>. Nel 1962, a proposito dei cinque artisti ("Schifano, Angeli, Festa, e con intenzioni vicine ma diverse Lo Savio e Uncini"), mi ero configurato, forse con valutazione unilaterale, una poetica dell'astensione: "Essi danno, mi sembra, l'espressione testuale della condizione di attesa e di astensione (è in qualche modo, la loro, una poetica dell'astensione) che grava sul nostro momento; e accennano anche all'incipiente distacco di una nuova generazione, una generazione ambientata nel provvisorio benessere, o nella provvisoria miseria, del miracolo economico. La loro esigenza di disegnare, di progettare, di stabilire dei rapporti e delle proporzioni, non è alienabile dalla condizione di vuoto in cui si sentono immersi, e in questo vuoto si sforzano di operare, di tracciare dei punti di riferimento".

Era questa, evidentemente, un'interpretazione personale, ma continuo a pensare che sfiorasse comunque uno dei nodi del problema. Di lì a poco, l'affermazione della Pop Art e la risposta non certo polemica ma congeniale che ad essa diedero gli artisti della Scuola di piazza del Popolo, tra cui appunto Angeli, Festa e Schifano, dimostrò che l'inatteso miracolo economico (come allora si chiamò l'uscita dalle ristrettezze del dopoguerra) e l'accelerazione dei consumi non erano estranei alla nuova svolta dell'arte, anzi ne costituivano una spinta sociologica di base.

Il benessere portò euforia, spazzò le ubbie dell'esistenzialismo, la cultura si aprì in un abbraccio cordiale alla civiltà di massa e quando si parla dei felici anni Sessanta si parla in sostanza di questo. La vita era davvero bella, ma una felicità prima minata dal Sessantotto, che portò in breccia le represses inquietudini sociali, e poi frustrata dai soprusi che la corteggiata masscultura ha operato ai danni della cultura autentica, non più al riparo di ideali cui aveva rinunciato.

Ecco allora che quel vuoto si è girato a mostrare anche la sua faccia infelice; o addirittura a incorniciare, nel nostro ristretto circolo di amici, l'amarezza di troppe perdite.

Può essere certo sgradevole, ma solo fino a un certo punto arbitrario, o moralistico, collegare quell'improvviso benessere, o quella seducente eleganza dell'arte e quel piacere di vivere, ma con i suoi contrastanti risvolti, a tutta una serie impressionante di destini troncati, proprio tra i giovani o ancor giovani protagonisti degli anni Sessanta. Se Manzoni e Lo Savio, Pascali, Festa e Angeli non possono assistere oggi a questa loro celebrazione, né i primi tre erano presenti, addirittura, alla conclusione del decennio, ciò è stato per-

ché li ha consumati una vita troppo vissuta, o li ha uccisi un annidato e contraddittorio pessimismo, o un'imprudente fiducia nelle proprie energie.

Felici anni Sessanta, è vero; ma anche con inquietudine, né sempre dissimulata, tale forse da coltivare, a beneficio del risultato artistico, quella ineliminabile tensione di ogni autentico momento espressivo. Tensione-frizione, proprio, di un azzeramento troppo esposto alla brutalità delle raffiche, anche di felicità, ma intermittenti e illusorie come ogni felicità, che vi si sono abbattute.

Chiusa la triste ma ahimé non obliabile parentesi, desistiamo dall'insistere sulla psicologia di quel "vuoto" (del resto solo in taluni casi assumibile come test), vuoto o più propriamente azzeramento che invece dobbiamo valutare nella sua affascinante sostanza figurativa.

Anche se Restany metteva in guardia dal ricercare denominatori comuni al linguaggio dei cinque artisti, fin da subito si intese però che sussistevano almeno due direzioni diverse ma al loro interno aggreganti, quella di Lo Savio-Uncini e quella di Angeli-Festa-Schifano.

Infatti Lo Savio (serio, chiuso, appartato) sviluppò un discorso estremamente rigoroso, nell'ambito di una geometria che oltrepassava se stessa in una sorta di ben notevole precorrimmento internazionale del minimalismo e delle strutture primarie: dalle pure campiture dei filtri, basati sul colore-luce, alle lamiere che concretavano nei loro misurati oggetti il senso spaziale di quell'emissione di luce e annullavano l'io individuale in un sentimento laicamente mistico dell'arte come convergenza tra afflato e ragione. Il suo vuoto e la sua astensione erano piuttosto asceti, così come il vuoto di Uncini era in realtà articolazione di vuoto e pieno, come valori, anche in questo caso, spaziali.

I *Cementarmati* di Uncini del 1958-59 sono di una straordinaria finezza nel gioco lineare dei ferri, che creano allineamenti, griglie, variazioni sulla materia porosa e assorbente la luce; inizialmente indulgenti all'effetto pittorico e sensibilistico di un trattamento informale, nel passaggio dal '59 al '60 vengono ricondotti a un senso nitido e paradigmatico della misura, con superfici meno grezze, scansioni agilmente ritmiche, oggetti puntuali, aperture geometriche di vuoti tramati dal disegno dei ferri. A mano a mano che procedeva, la limpida ricerca di Uncini accentuava poi la propria vocazione costruttiva, fino a svilupparsi come scultura, proiettando le strutture nello spazio (e questo con il 1967-'68, in coincidenza con la svolta di quegli anni, di cui parleremo).

Nel 1963 Uncini era entrato a far parte del Gruppo Uno, che esprimeva una comune e programmatica adesione ai valori della forma, ma al di là del tradizionale astrattismo, lungo una linea analitica e fondata sulla positività della percezione. Di questo versante, si occupa nel nostro catalogo Giuseppe Gatt, che ne è stato uno dei sostenitori più tempestivi, anche alla luce delle indicazioni teoriche di Argan.

Va ricordato che nel maggio del 1962 Umberto Eco aveva coniato la formula "arte programmata", presentando a Milano una mostra organizzata dalla società Olivetti, che comprendeva opere cinetiche di Munari, Mari, Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi e del gruppo N di Padova. La nascita dei gruppi rifletteva allora un ideale collettivo, per una ricerca al servizio di un miglioramento qualitativo della società e della stessa produzione industriale. Il Gruppo Uno, almeno nelle grandi linee, partecipava di una simile aspirazione (e a taluni di noi parve una ricaduta nell'ideologia).

La ricerca invece individualistica di Angeli, Festa, Schifano continuò ad essere sganciata da ogni presupposto di geometria mentale e assunse esiti più decisamente liberi, affidati a richiami che venivano dalla vita e dalla città.

Detto ciò, resta il fatto che quella che potremmo chiamare una cultura del quadrato o del rettangolo o della griglia, e del monocromo, accomuna tra il 1960 e il 1961 gli artisti dei due diversi versanti, soprattutto Festa, Schifano e Uncini, ai quali bisogna accostare i milanesi Castellani e Manzoni in questo stesso riduzionismo linguistico, dagli analoghi connotati almeno esteriori, nonché Fabio Mauri

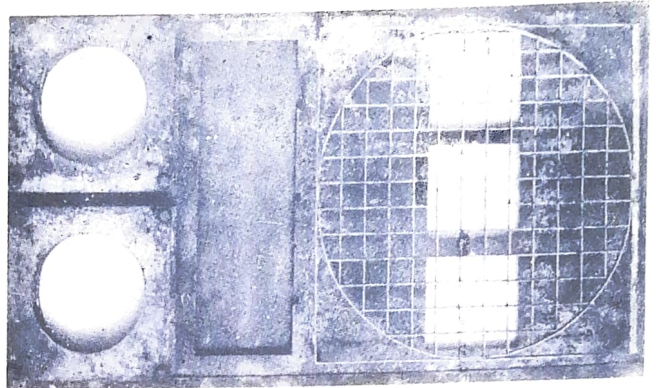


Robert Rauschenberg, Disegno di de Kooning cancellato, 1953. Tracce d'inchiostro e matita su carta, cm. 48 x 37. Proprietà dell'artista.

Ettore Colla, Trittico, 1959 - 60 circa. Ferro di recupero, cm. 101 x 101. Roma, coll. Carandente.



ed anche Sergio Lombardo, con caratteri molto diversi tra loro; tenendo anche presenti, ai confini, Scarpitta, Baruchello e Paolini. E senza dimenticare le textures di Dorazio.



Ettore Colla, Rilievo con grata, 1959 - 60, Ferro di recupero, cm. 100 x 200. "Assunta", Roma.

Sono da ricordare infine anche i rilievi di Ettore Colla, eseguiti tra il 1959 e il 1961: si tratta di lamiera rettangolare, contrassegnate da griglie, cerchi, rettangoli, aggetti. Possono aver avuto una qualche importanza per Uncini, mentre il *Trittico* del 1960-61 è composto di tre scomparti rettangolari allineati nel senso dell'altezza, in modo da ricordare la struttura di alcuni monocromi di Schifano: ma è difficile stabilire le precedenze, in entrambi i casi.

Anche la cultura del quadrato o della griglia, di Castellani, Manzoni e Mauri, precede di un paio d'anni e la si può considerare come una matrice italiana dopo i presupposti storici di Fontana e per alcuni aspetti di Burri; mentre le matrici straniere possono essere svariate e vanno tra gli altri da Rothko e Barnett Newman a Rauschenberg, a Jaspers Johns e a Yves Klein.

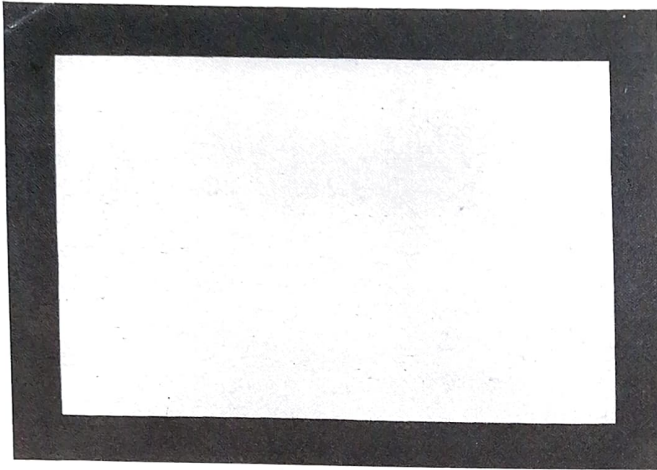
In questi schemi, ciascuno dei nostri artisti ha calato diversi contenuti. La riduzione operata da Dorazio resta nell'ambito più classico della pittura (come tale non rappresentata in questa mostra), mentre negli altri la ricerca di nuove materie (quand'anche continuassero ad essere pigmenti, ma più matericamente compositi, come gli smalti: un "pitturare", più che dipingere) e il loro incontro con nuovi supporti conferiva un senso ulteriore al fondamentalismo cromatico e formale. Si apriva così su più fronti quel processo di "superamento" della tradizione della pittura poi più drasticamente determinatosi con il ricorso ad oggetti e ad opere ambientali.

Tra gli artisti che troviamo impegnati in questo tipo di ricerca già alla fine degli anni Cinquanta si distinguono gli *Achrome* di Manzoni, dove la sottile sensibilità pittorica della materia (sia pure assunta a segnale o specimen antropologico d'incontro tra cultura e natura) e le pronunciate irregolarità delle superfici o delle griglie confinano ancora con l'Informale; come anche, in modo diverso, i cementi di Schifano della fine degli anni Cinquanta, prima dei monocromi, e gli stessi primi cementi di Uncini già descritti, che precedono quelli di Schifano.

In Castellani, molto prossimo a Manzoni, è più evidente una genealogia da Lucio Fontana (come in Scarpitta da Burri), che orienterà poi il suo lavoro verso una resa dello spazio di sostenuta qualità formale.

Invece gli schermi di Fabio Mauri, sia pure a livello simbolico di vuoto supporto, già presuppongono, tra finezza concettuale e ironia, quell'assimilazione dell'immagine artistica all'immagine di massa (cinema e televisione) realizzata solo in seguito dalla Pop Art, anche se con altro spirito dall'assunzione tutta intellettuale di Mauri. Rotella e Mauri sono le matrici di un'apertura Pop non americana, autonomamente italiana.

In Rotella, il passaggio da Burri ai *retro d'affiche* informali, al manifesto strappato di senso più materico e al manifesto strappato di maggiore leggibilità anche iconica, con scritte, lettere, immagini, è conseguente solo a se stesso e si realizza tra il 1954 e il 1960-61, al riparo da ogni influenza americana. Tra le immagini dei manifesti comparirà poi, nel 1963, il volto di Marilyn, che Warhol aveva già



Fabio Mauri, *Verticale e Orizzontale*, 1959. Carta, cm. 60 x 100. Proprietà dell'artista.

trattato l'anno precedente, nei suoi *silkscreens*. Ma è nel 1963 che la Monroe scompare e diventa un mito. E' del tutto naturale che Rotella s'imbattesse allora in questa immagine, nel corso delle sue ricognizioni stradali.

Un discorso simile può farsi per Mauri, i cui schermi vuoti datano dal 1958. Nello stesso anno e nel seguente egli stampa su alcuni la scritta "The end" (*La collina della fine*, 1958; *Helsapopping*, 1959) o vi incolla frammenti di pellicola cinematografica impastati nel bianco (*Pick up: little music*, 1959; *Vision*, dello stesso anno, con l'aggiunta di un modellino di giacca a collage). Ancora tra il 1958 e il 1959, Mauri esegue i suoi "objets achetés": un vero cassetto con due scatole di pasta Barilla e un paio di calze francesi su cui spicca la sagoma pubblicitaria di una donna, nonché degli aghi da cucire; oppure una scatola da scarpe contenente ancora due etichette della pasta Barilla e due delle pasta Buitoni, sormontate da un sughero corroso ("objet trouvé", invece: al mare); o infine *Autoritratto* del '59, una propria foto cancellata e ridipinta cui è sovrapposto un cartello di "pasta raffinata extra Buitoni".

Questi sottili e riflessivi, ma vitali, collages di Mauri si ambientano nel clima del *Nouveau Réalisme* e magari del *New Dada*, o possono accostarsi agli oggetti *neo-duchampiani* di Baruchello, essendo però in anticipo sulla *Pop*, mentre poi l'invenzione dello schermo e la scritta "The end", del tutto sue personali, introducono in questo contesto sperimentale una nota di concettualismo avanti lettera. Verso il 1963, sullo schermo comparirà la figura di Frank Sinatra, in parallelo alla Marilyn di Rotella, e generata da una logica analogamente conseguente: dal manifesto pubblicitario alla Monroe, dallo schermo a Sinatra.

Una testimonianza sulla cronologia è lo scritto di Emilio Villa (così assiduo su questi artisti alla loro "preistoria", poi invece defilatosi) dedicato a Mauri e apparso su "Appia Antica" nel gennaio 1960. Gli "schermi" sono così definiti: "una epigrafe insensata ma tiepida, dove tutto sembra arrochire nel biancore inerte, e dove infine scoppia l'intenzione vocale, di una chiarezza senza rimedio: the end. Il pittore narra di un suo film..."

Lo stesso Mauri scriveva in quell'anno: "Nell'inverno del 1934, visto *Gordon Flash*, provai a mettere giù un fumetto. La prima vignetta rifinita con cura, la seconda un pò meno, fino a riempire tutte le pagine di un block notes con una stenografia di disegno, che descriveva convenzionalmente una storia che amavo. [...] Sono impegnato con i miei problemi d'infanzia, è un fatto che mi ritrovo felice a ridisegnare fumetti".<sup>4</sup>

I fumetti di Lichtenstein erano di là da venire, Warhol ne dipinse alcuni nel 1960-61 (ma chi poteva conoscerli?). I *Comic strips* interessavano, allora, anche Achille Perilli, come attesta uno scritto di Bruno Alfieri del 1962: "A questo punto, probabilmente alla fine del 1959, Achille Perilli ha incontrato la stampa americana di gran-

de tiratura ed ha imparato ad amare i *comic strips* [...]. Esiste una rivista, *Mad*, che è un capolavoro nel suo genere [...]. L'incontro di Perilli con *Mad* e con altri giornali americani ha determinato una modificazione nella forma dei graffiti, che sono diventati personaggi, sia pure mimetizzati alle soglie dell'astratto." L'influenza veniva sì dall'America, ma non dalla pittura, bensì direttamente dai mass-media, il che è ben diverso.

Quanto al repertorio della "segnaletica", esso è già adottato, dopo Rotella, da Kounellis nel 1960 e così allora descritto da Mario Diacono: "La scrittura industriale collettiva segnaletica stradale; simboli direzionali aritmetici culturali (la svastica guerriera di Wotan, mistica di Budda, razziatrice di Hitler); il cerchio, il quadrato, la scacchiera; i divieti e i passi transitabili. [...] L'epos grafico d'una città catturata al banale quotidiano riscopertivi gli archetipi del mito, e impiegato come alfabeto nomenclatura dizionario [...]. C'è un dada volgare, come un marxismo, un surrealismo una psicanalisi o una interpretazione del 'tel quel' di Robbe-Grillet volgari. La bivalenza robbegrilletiana (della *jalousie*, del millepiedi) può comprovare da lontano il senso iperale delle 'cose' di Kounellis, degli ideogrammi ...".

Ed ecco un'altra componente, che nulla ha a che vedere con l'America, l'"*école du regard*" di Robbe-Grillet, già assimilata alla conoscenza critica in Italia dai precoci interventi di Renato Barilli.

Senza dimenticare, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, l'amicizia di Baruchello per Duchamp (più tardi, nel '63, lo portò a Roma), da cui trasse ispirazione per i già ricordati contenitori di oggetti.

Infine uno scritto di Rotella del 1960 mostra come il suo "gesto appropriativo" nei confronti del manifesto incubasse già, come aspirazione poetica e ideale, quell'estensione allo spazio che si ritroverà addirittura in Pascali, nella sua volontà "neo-futurista" (e precise componenti futuriste sono reperibili in Rotella, nei suoi "poemi" fatti di puri suoni vocali, marinettiani) di impossessarsi del mare e di "segnarlo": "Io incollo i manifesti, poi li strappo: nascono forme nuove, imprevedibili. Ho abbandonato la pittura da cavalletto per questa protesta. Se avessi la forza di Sansone incollerei piazza di Spagna, con certe sue tinte naturali autunnali, morbide e tenere, sui piazzali al tramonto del Gianicolo".<sup>5</sup>

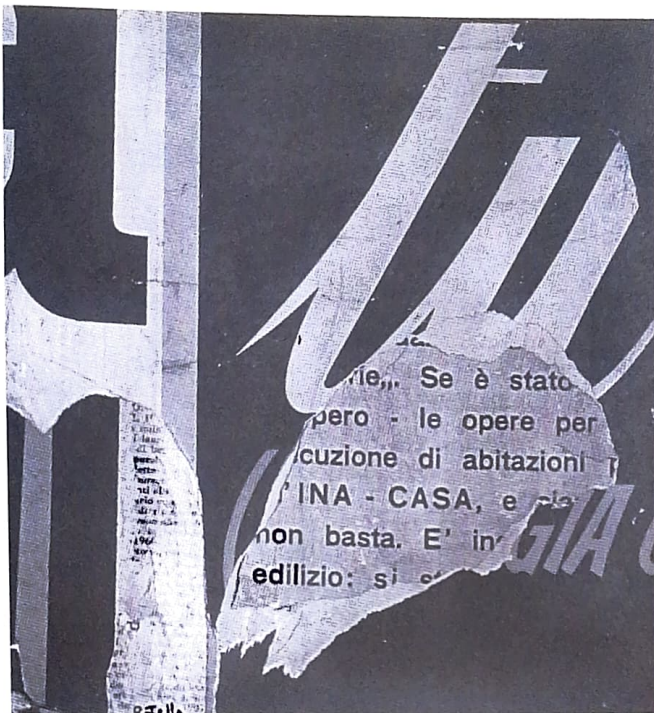
### La prima metà del decennio

Soprattutto dagli schermi di Mauri penso che discendano i monocromi di Mario Schifano, la cui natura di "campo" e di "schermo" mi sembrò tale già scrivendone nel '63: "Le forme schematiche di Schifano si andavano sempre più precisando come campo; le tele orlate da contorni rettangolari, ad angoli smussati, somigliavano a uno schermo preparato a ricevere, o ad un video appena acceso, che stia riscaldandosi; o se si vuole all'inquadratura d'un reflex fotografico, che debba dettagliare una zona di veduta o, allo stesso titolo, d'un finestrino d'auto o d'aereo".

I monocromi di Schifano erano però sensibili al tempo stesso (oltre che all'éclat timbrico dei monocromi di Yves Klein) alle movenze pittoriche del duo Jaspers Johns-Bob Rauschenberg, e specie del primo. Due matrici dunque molto distanti tra loro (Mauri e Johns), ma che nell'originale elaborazione di Schifano risultano accomunate da una logica potenzialmente "Pop".

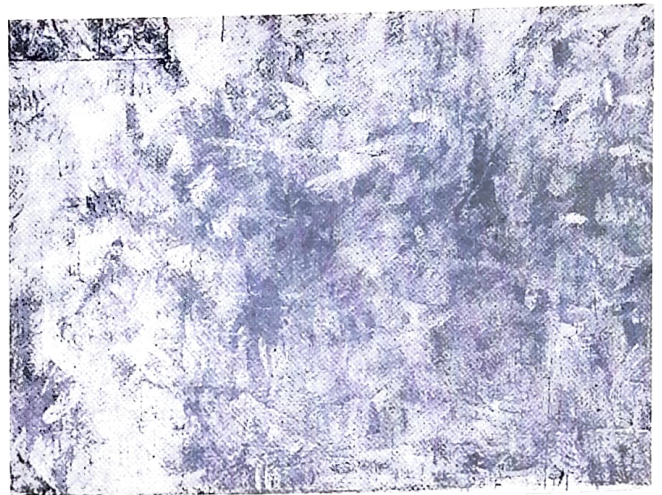
In proposito, sarà opportuno aprire una parentesi per così dire metodologica. Quando si parla di derivazioni, per i pittori di oggi, può sembrare che si metta in dubbio la loro autonomia, cosa che non avviene per gli artisti del passato (meno riconducibili al mito della "scoperta" linguistica, dell'invenzione radicale, della novità assoluta), il cui studio anzi consiste in buona parte, sostanzialmente e pacificamente, nella messa a fuoco delle influenze e degli scambi stilistici: anche nel caso dei grandi o grandissimi.

Il fanatismo moderno dell'"originalità" impedisce che tutto questo possa essere suggerito, per i contemporanei, con altrettanta serenità, ma il meccanismo creativo è pur sempre lo stesso, almeno in parte



Mimmo Rotella, Tu, 1960. Décollage, cm. 48 x 45. Torino, Galleria Sperone.

Mimmo Rotella, A. S. , 1960. Décollage, cm. 55 x 42. Milano, coll. Brinata.



Jasper Johns, Tango, 1955. Encausto su tela, cm. 109 x 140. Colonia, Ludwig Museum.

“appropriativo”, e ogni invenzione in realt  ha sempre continuato ad appoggiarsi a precedenti spunti, in una catena di tramandi. In particolare, a proposito degli artisti della “Scuola di piazza del Popolo” e pi  in generale degli anni Sessanta in Europa, il modello americano della Pop Art ha avuto la sua importanza, che   inutile negare. Ma ci  non significa che venga meno la loro autenticit , giacch  non si   mai trattato di ripetizioni, bens  di un’assimilazione che ha condotto a risultati diversi e comunque ancorati a una diversa realt  culturale, oltre che a diverse matrici: tra cui il “materismo” romano che fa capo a Burri (da un’origine futurista) e la gi  descritta fondazione di un’autonoma Pop italiana da parte soprattutto di Rotella, per non parlare della componente esclusivamente europea del Nouveau Réalisme, di cui il resto proprio Rotella   stato, da Roma, uno dei primi esponenti.

Schifano, appunto, pu  essere un buon esempio di queste complesse mediazioni, esempio sul quale converr  soffermarsi: anche perch    innegabile che egli   stato, nella prima met  degli anni Sessanta, l’artista che pi  ha fatto parlare di s , suscitando amori e rigetti. Presentandolo insieme a me nell’aprile del ‘63, Cesare Vivaldi cominciava cos : “Mario Schifano   forse il talento pittorico pi  genuino che sia apparso a Roma dopo Burri. [...] Io ritengo che sin d’ora i risultati di Schifano siano eccellenti e che la sua personalit  abbia gi  raggiunto una maturit  relativa, tale da farlo considerare il pittore pi  dotato della sua generazione in Italia”.

Il ductus pittorico gi  dei suoi monocromi fu certamente “provocato” da quello di Jaspers Johns (che s’era affacciato alla Biennale di Venezia del 1958): mobile, apparentemente trascurato, elegante e leggero, sgocciolante. La tipologia dei monocromi con il bordo inferiore solcato dalle colature del pigmento,   gi  anticipata da opere di Johns come quella, del 1955, appartenente al Ludwig di Colonia, contrassegnata in alto a sinistra dalla scritta TANGO. Anche l’uso segnaletico-tipografico, dunque, di lettere e numeri che connotano talvolta i monocromi di Schifano potrebbe risalire a Johns; ma gi  questo ulteriore riferimento   assai pi  incerto: anche i manifesti strappati di Rotella erano pieni, infatti, di scritte tipografiche a caratteri maiuscoli, pi  o meno frammentarie, e parallela   l’esperienza di Koumellis; mentre per la forma di schermo vale, come dicevo, il precedente di Mauri.

L’uso dello smalto si rif  poi per  a un’idea di “pittura industriale” che si allontana nettamente sia dalla pi  tradizionale raffinatezza di Johns, sia dal concettualismo acromatico di Mauri, come tale opposto alla sensibilit  di Schifano. L’uso dello smalto discendeva forse da quello dei “cementi”, se mai Schifano prov  a sovrapporvi del colore: e il cemento si pu  verniciare solo a smalto.

E’ lo smalto che contribuisce a dare a queste superfici la loro accensione, la loro presenza corposa e in s  “segnaletica”, al di l  della segnaletica di Johns che era limitata alle forme (le lettere, i numeri,

i bersagli, la bandiera) e aspirava a riscattarsi in una sorta di auto-trascendenza. Tutto ciò è assente in Schifano che si rifà chiaramente, in modo diretto, allo spettacolo della città (lo smalto, ad esempio, delle strisce pedonali), una volta intuito un certo nuovo tipo di sguardo sul mondo, anche forse attraverso la stessa segnaletica di Johns e di Kounellis, ma soprattutto attraverso gli orizzonti di Rotella e di Mauri (del muro e del manifesto, della proiezione e di un sofisticato modernismo cinematografico).

Significativamente, un monocromo di Schifano del 1961 si intitola Koka Kola (sic), prima cioè che nei suoi dipinti cominciasse a comparire, nel 1962, le scritte "Coca Cola". I manifesti e le etichette commerciali, non meno delle strisce pedonali o del fianco verniciato di transatlantico, ispirano dunque la qualità occupante e "sfacciata" dei suoi smalti monocromi. Ma poi tutto ciò è ben spiegato da una dichiarazione dattiloscritta dello stesso Schifano, che è rimasta presso di me e risale al 1961: "Quando inizio a dipingerlo, so già come sarà finito. Non riesce a sorprendermi, d'altronde l'ho sempre conosciuto. A volte, mi accorgo di farlo con eccessivo compiacimento; ma cerco sempre, pitturando la superficie di suggerire e proporre emblemi ed immagini aderenti a una visione attuale.

"Il quadro è una possibilità che mi è stata offerta dalla memoria di ciò che mi attira e respinge a volte, per strada e ovunque: le occasioni del cartello, le proposte del manifesto l'invito della segnaletica e le altre cose che vedo esistere. Questo è l'incentivo; poi dipingere, comunque.

"Suggerito dalla memoria lo comincio; sapendolo già, lo elaboro; usando sopra la superficie: colla, carta, smalto.

"Lavorando copro tutto: a volte è giallo, a volte è nero, oppure bianco e blu, o rosso; infine come per dargli un nome ed accertarlo ci segno una cifra, a volte.

"Questo è il mio quadro, non so se frattura con il gusto corrente; per me, comunque, qualcos'altro".

(*Qualcos'altro* è il titolo di uno degli ultimi monocromi, qui esposto, del 1962).<sup>6</sup>

Sotto il dattiloscritto, a mano, un'aggiunta non del tutto chiara ma sufficiente a confermare la nostra analisi anche su altro punto: "L'idea accademica che più mi interessa è quella di Johns, per la quale accentra (sic) la mia preferenza su un soggetto". A Johns dunque Schifano guardava effettivamente, pur vedendo nella sua pittura (sembrerebbe, e torna bene) dei residui accademici.

Quando dunque, nel 1962, egli introduce nei suoi campi pittorici delle grandi lettere isolate e date in dettaglio (con effetti che richiamano di nuovo alcune opere di Rotella) o scritte pubblicitarie, non fa che esplicitare uno spunto già in precedenza assorbito. Ciò appariva chiaro già allora, scrivendo a un anno di distanza: "Intanto (inizi del '62) l'immagine 'positiva' cominciava a realizzarsi, ad imprimersi, come per frammenti o per sillabe, nel campo: immagini pertinenti a quello stesso repertorio pubblicitario o segnaletico, la cui impronta emblematica aveva, fin dall'inizio, orientato la tipologia stessa del quadro. Scritte ricalcate dalla pubblicità dell'Esso o della 'Coca Cola'".<sup>7</sup>

La somiglianza, oltre che con Rotella, autore nel 1960 di *Pepsi Cola* e nel 1961 di *Coca Cola*, è molto notevole con opere di Warhol dello stesso anno 1960 come *Coca Cola* o *Advertisement* dove la scritta (ma poi come altre scritte di Rotella) è presentata parzialmente. E può darsi che Schifano abbia sbirciato Warhol su qualche rivista, ma è tutt'altro che certo o necessario, e ciò non toglie in ogni caso che il passaggio scaturisca da una logica interna, ormai da lui fatta sua, e ancora prima da altri artisti romani.

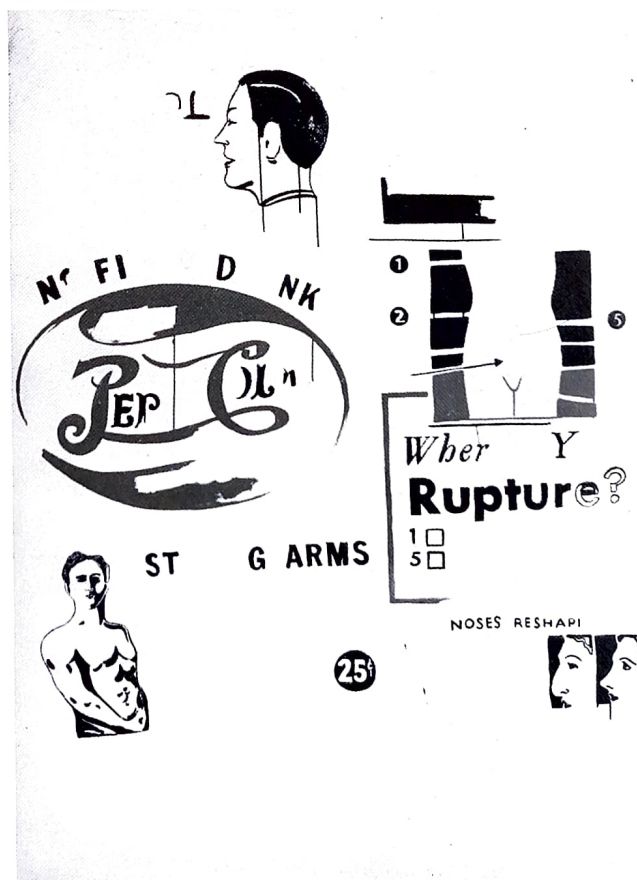
L'originalità di poetica, "spensierata" ma con incubazioni drammatiche di neri, di tensioni emotive, risulta palmare nella resa sostanziale della sua pittura "pitturata", che alterna o integra alla leggerezza e all'eleganza *nonchalante* una forza istintiva e quasi rude, una composità che fa sì che la stessa pittura e non soltanto l'immagine appaia come una "cosa", abbia in sé, voglio dire, quel valore oggettuale che la critica ha riconosciuto alle sue icone.

Seguono poi, sin dalla fine del 1962 - inizi del '63, opere come *Leonardo* (1963) e come la serie bellissima di paesaggi, che si eccipi-



Mimmo Rotella, Pepsi Cola, 1960. Décollage, cm. 45 x 55. Torino, galleria Sperone.

Andy Warhol, Advertisement, 1960. Pittura sintetica su tela, cm. 183 x 137 Berlino, coll. Marx.





Mimmo Rotella, *Coca Cola*, 1961. Décollage, cm. 70 x 60. Coll. privata.

Andy Warhol, *Large Coca-Cola*, 1962. Pittura sintetica su tela, cm. 208 x 145. Coll. Elizabeth e Michael Rea



scono ormai da ogni contatto con la Pop Art americana. *Leonardo* è un unicum, di grande interesse come capostipite delle citazioni da maestri della pittura antica, in questo caso dal noto autoritratto del Da Vinci. Anche questa volta è singolare il precedente di *Botticelli* (aprile-maggio del 1962), che non contiene alcuna figura ma è ancora un monocromo: come nel caso di *Koka Kola*, il titolo precede l'immagine (in questo caso di un antico maestro). Talché l'eventuale riferimento alle "citazioni" contenute in qualche piccolo frammento fotografico di Rauschenberg, riconfuso nell'assemblaggio dei *combine-paintings*, resta dubbio.

I paesaggi, di una straordinaria freschezza, nascono dal taglio visivo del finestrino dell'automobile, a sua volta protagonista in opere come *Incidente*, esposto con i paesaggi e con *Leonardo* alla personale della galleria "Odyssea" dell'aprile 1963. Sono i paesaggi dell'autostrada del sole, da poco aperta, che modificò la percezione del paesaggio italiano rendendola più aperta (ne ricordo bene la gradevole sorpresa). Il taglio visivo del finestrino dell'automobile era doppiato da quello del reflex e del "grandangolo", ed entrambi ripetevano l'"inquadratura" dei vecchi schermi monocromi. Le immagini di Schifano nascevano quasi sempre da fotografie, anche scattate dallo stesso artista, riportate con la tecnica del proiettore, che a Roma credo sia stata introdotta proprio da lui.

Il suo iniziale, limitato interesse per gli artisti americani della nascente Pop Art, si era affievolito in coincidenza anche di intervenuti disaccordi con Ileana Sonnabend, con cui il pittore era stato a contratto per quasi un anno, a partire dalla seconda metà del 1961. Nell'autunno del 1962 il rapporto era estinto, per insofferenza di Schifano.

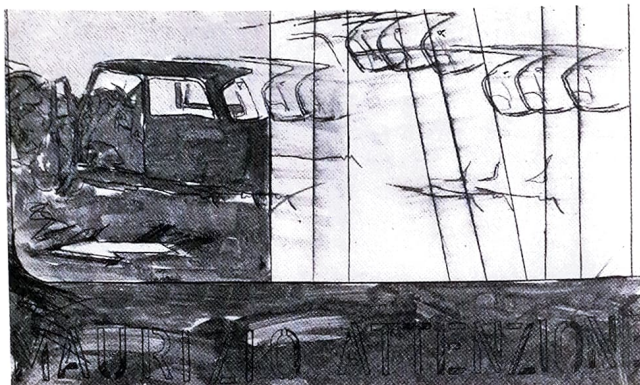
Il *Leonardo* può essere già considerato una prima ricerca di "radici" italiane. Alla fine del 1963, questa ricerca incontra il Futurismo (ero io stesso a parlargliene). Poco prima che partisse per New York, gli regalai il catalogo della grande mostra di Giacomo Balla che si era tenuta a Torino in quell'anno. Mi ricambiò con un disegno che voleva scherzosamente ammonirmi sugli eccessi di velocità automobilistica (giudicava spericolata la mia guida), e dove per la prima volta è adottata, con spirito di disinvoltata "citazione", l'iterazione di linee tipica dei futuristi. Una macchina in corsa, ripetuta in sequenza con immagini successive, va a schiantarsi contro il lato sinistro del foglio. Sotto, la scritta a caratteri cubitali: "Maurizio attenzione". È il tema dell'*incidente*, che aveva già trattato in precedenza e che si potrebbe supporre mediato da Warhol, benché questi, nel 1962, di *crash* ne abbia riprodotti pochissimi (ce n'è soltanto un paio nel catalogo della recente mostra "totale" del M.O.M.A.) e tutti gli altri datino a partire dal 1963. *Incidente* di Schifano fu esposto, ripeto, nella personale della galleria Odyssea dell'aprile 1963, riprodotto a colori nel catalogo, di un rosso acceso comunque ben diverso dai chiaroscuri fotografici di Warhol.

L'idea stessa della "ripetizione", nel disegno di cui parlavo, si potrebbe credere desunta da Warhol. Ma la ripetizione di Schifano è dinamica e la fonte futurista è ben chiara. Infatti nel citato catalogo di Balla è riprodotta l'opera cui Schifano si è rifatto: la figura n. 47, uno studio di *Automobile in corsa*, dove ricorrono le stesse scansioni parallele e iterazioni lineari di *Maurizio attenzione*.

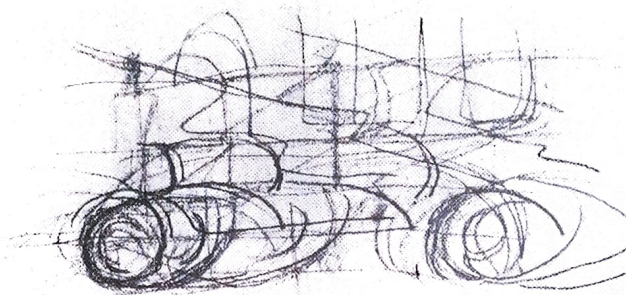
Per New York partì il 3 dicembre 1963. È errata la datazione, che trovo in alcuni registi di sue mostre recenti, di questo viaggio al 1962, l'anno in cui espose con Tano Festa e con i Pop americani, che ancora non si chiamavano così, alla mostra *New Realists* della "Sidney Janis" di New York: ma senza andarci. Il 3 dicembre del 1963 lo accompagnai io stesso in macchina a Napoli, dove si imbarcò, facendo ritorno nel luglio del 1964.

A New York dipinse i primi quadri neo-futuristi (già annunciati, prima della partenza, da quel disegno), in una serie di tele e di studi dal titolo *When y remember Giacomo Balla*: immagini di folla in cammino dalle molte gambe.

La polemica con la Pop Art e i suoi mercanti traspariva senza remore dalle lettere che mi mandava: "Rauschenberg mi ha promesso un quadro (così appena torno me lo vendo e mi compro una bella macchina); "da Castelli c'è una mostra da far rizzare i capelli [...]; alla fiera universale i quadri dei pop-artisti vengono completamente an-



Mario Schifano, Maurizio Attenezio. Tempera e matita su carta, cm. 70 x 100. Roma, coll. Calvesi.



Giacomo Balla, Studio per automobile in corsa, 1911 - 12. Matita nera su carta, cm. 7,5 x 13. Roma, proprietà Balla.

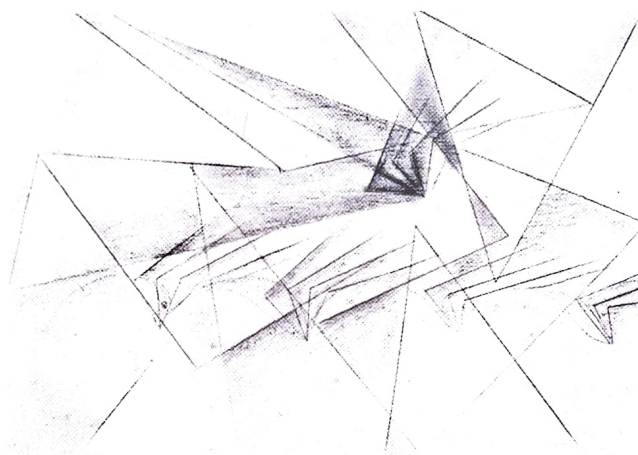
nullati (o se si vuol esseri blandi assorbiti) dall'ambiente naturale, malgrado siano grandissimi". Dal naufragio salvava però proprio Warhol, con cui dovette allora (comprensibilmente) scoprire un'affinità, mentre aveva stretto rapporti di amicizia con Johns: "la mostra di Cy [Twombly] a New York é come se non ci fosse stata, alla inaugurazione eravamo io Anita [Pallemberg] e Jasper (con il quale siamo stati poi a cena)"; "Vedrò Andy Warhol venendo per una serie di foto che gli farò e che poi vorrei che pubblicassi su Collage in un pezzo che ti consiglio di dedicargli (ti parlerò a lungo di lui, che credo sia il vero Pop, e alle mie ragioni capirai meglio). Lichtenstein é il più noioso e meno interessante".

Al ritorno dagli U.S.A. la vena neo-futurista continua a dettargli spunti e il catalogo di Balla gli offre nuovi appigli. Lo studio del futurista per *Bambina che corre sul balcone* (fig. 35), dove le gambe sono ripetute tra un incrociarsi di triangoli, gli suggerisce l'immagine di un visitatore di museo che fugge davanti a un quadro astratto, in polemica, mi sembra di ricordare, con l'astrattismo di Frank Stella, un altro protetto di Castelli.

L'ispirazione "futurista" si concluderà, nel 1965, con *Futurismo rivisitato*, omaggio alla nota fotografia di gruppo con Marinetti al centro, ripetuto poi in molte versioni; ma ciò che questa esperienza ha lasciato, di più sostanziale, in Schifano, è una scioltezza di segno sperimentata proprio attraverso le sue iterazioni dinamiche.

Profondamente diversa da quella di Schifano, che pure era l'amico più assiduo e compagno di strada, si presenta la poetica di Tanò Festa, anche se linguisticamente affine nelle forme e nelle colorazioni monocrome. Tuttavia quelle di Schifano erano colorazioni accese e, sebbene spesse, leggere, felici sebbene psicologicamente segnaletiche: Schifano che era felice ed elegante anche nella figura. Più cupe invece, anche se non sempre, le campiture pittoriche di Festa, rispondendo ad una sua maschera aggrondata, benché illuminata dall'ironia, ma un'amara ironia, e ad una sua intimamente sconsolata e in qualche modo severa visione del mondo, con brevi scarti nell'allegria. Stesure e colorazioni, comunque, meno decifrabili: schermi non più nel senso recettivo ed emanante della comunicazione, ma schermi come diaframmi di superfici che chiudono, di una qualche enigmatica e ostica metafisica. Se Schifano amava i futuristi e l'estro verso Balla, le preferenze di Festa andavano invece a De Chirico e ancor più a Carrà, non citati nei quadri ma spesso nominati nelle conversazioni di allora. A Carrà, più fermo e "murato" di De Chirico.

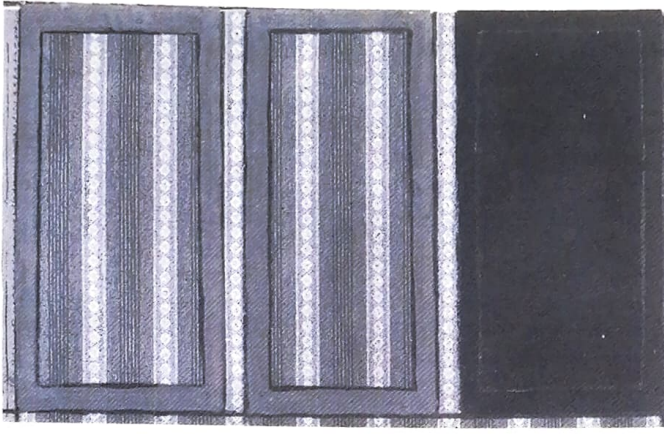
Dopo le opere del momento dei cinque a "La Salita", fatte con liste di carta sottile (carta igienica) su superfici rossastre, anche Festa, tra il 1961 e il 1962, produce rettangoli e quadrati, preferibilmente però non isolati bensì in allineamento.



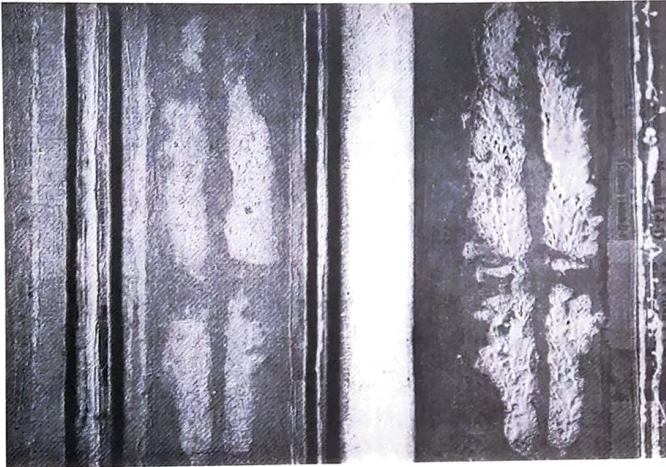
Giacomo Balla, Studio per Bambina che corre sul balcone, 1912. Matita nera su carta, cm. 30 x 40. Roma, proprietà Balla.

Mario Schifano, Inverno attraverso il museo, 1965, cm. 200 x 200. Smalto su tela, Roma. Coll. Angeletti





Tano Festa, Senza titolo, 1962. Tempera e collage di carta da parati su carta, cm. 50 x 70. Roma, coll. privata



Toti Scialoja, Ripetizione Genoa, 1962. Tempera e collage su tela, cm. 75 x 105. Roma coll. privata

Le influenze erano (credo) soprattutto due, dello stesso Schifano e di Manzoni. La prassi della ripetizione e del collage (carte di giornale, carte da parati: supporto del disegno in molte prove del 1962), risentì, a mio avviso, di un contatto con Toti Scialoja, che iterava ritmicamente "impronte" e forme e che era molto frequentato dai giovani pittori perché insegnante all'Accademia.

Da questo contatto nasceva il bisogno della "scansione", ovvero la ripetizione come scansione, bisogno che è assente in Schifano e nelle stesse griglie, più fluide o vibratili, di Manzoni. Ma di questa scansione Tano forniva una versione rigida, "dura", del tutto sua personale, secondo un rapporto duro, più che concreto quasi brutto e ossessivo con realtà. (Gli amici parafrasavano il suo nome in una forma che può apparire screanzata, ma che era affettuosa, dandogli del ... bestione. E soprattutto per lui e per un certo suo vittimismo Plinio conio, quando cominciarono a uscire le dispense dei "maestri del colore", la variante: i maestri del dolore).

Questa impattante durezza venata però d'incerto sogno o astrazione metafisica, doveva portarlo a privilegiare l'oggetto, a trasformare le forme in muti oggetti, come riconosciuti per una rivelazione a posteriori nelle sue stesse composizioni di scomparti elementari: le finestre, gli armadi, gli specchi. Sempre tra una certa ironia e un certo enigma. Piani infatti, apparentemente squadernati, frontali o per così dire "a viso aperto", in realtà richiusi, ben sigillati e calafattati, quasi tombali. Cosa c'è dietro la persiana o le ante del mobile? Le superfici intavolate lo nascondono senza lasciare spiragli, e così lo specchio, simulato con un grigio-argento sfregato, lo specchio

che è per eccellenza un diaframma impenetrabile anzi capovolge i raggi dell'occhio respingendoli al mittente.

La celebre persiana di Marcel Duchamp è certo, in questo passaggio, un punto di riferimento, ma si fa anche percepibile il lontano feeling metafisico con i piani e i vani della "solitudine" carraiana e l'oggetto non è ridotto di scala (riduzione di che in Duchamp corrisponde a un procedimento estraniante), ma visto "così com'è" e semmai ridotto a schema, geometricamente spogliato per ottenere una ben profilata e lapidaria concisione, ovvero efficacia d'incontro. Le scritte da "segnalistiche", quali erano in Schifano, diventano epigrafiche, danno ai piani una fisicità, anche, di lapide.

L'obelisco, parte per il tutto di piazza del Popolo, apparve in oggetto di legno smaltato sul vuoto di cielo (o piazza) del supporto, accennando il riscontro metafisico, come nelle piramidi o poliedri piramidali degli sfondi di Carrà (incrociando anche Lucio Del Pezzo).

Ma obelisco a parte, questi "oggetti" non sono che il conseguente riscontro "oggettivo" (definitivamente lapidario, appunto) dei precedenti rettangoli e griglie, così come, volendo, la scritta "Coca Cola" nei dipinti di Schifano era sortita dalla costola di un monocromo, dal suo titolo-spunto, o l'immagine di Leonardo era allo stesso modo conseguente a un'altra intitolazione-spunto come "Botticelli".

Accanto ai riquadri di specchi, armadi, finestre, ecco ripresentarsi anche i rigidi listelli congeniali all'imput della scansione, tali da evocare adesso strutture di un elementare e legato riferimento musicale (canne d'organo e tastiere): nascono così *Albinoni* (solennità e dolcezza dell'"adagio"), o, dal letterale riporto di una tastiera contro un rosso squillante ma tenero, *Pianoforte*.

I neri, i rossi, gli argenti in accordi ritmati con austera preziosità, i movimenti della superficie (le rughe della carta incollata, gli sfregamenti del pennello) inventano una nuova pittura.

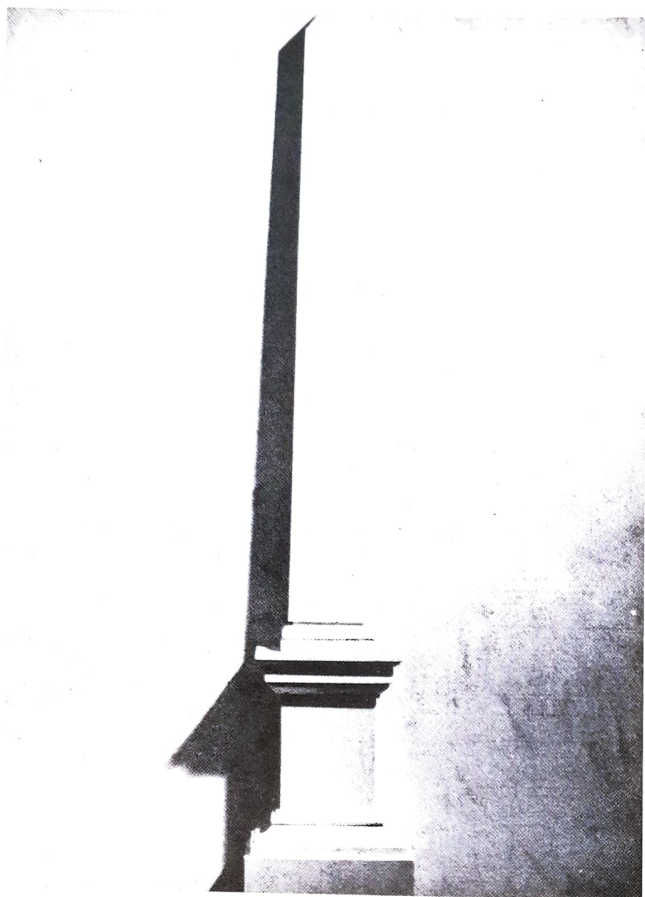
Alla cui radice di sensibilità cinereamente monocromatica poteva attagliarsi quella riduzione minimale al bianco e nero che è la fotografia, sia pure con opportuni innesti o viraggi di pochissimo colore. Negli specchi cominciano così a stamparsi i volti, fantasmi di volti, come in uno specchio appannato (non però reso naturalisticamente come tale), nella logica dunque di un'ulteriore "risalita": dal rettangolo al rettangolo-specchio, dallo specchio all'immagine che può riflettere; e con un procedimento parallelo ma opposto alla sortita, invece in piena luce, delle prime figurazioni di Schifano dai suoi schermi. (Inutile sottolineare la totale diversità con gli specchi di Pistoletto, allora già nati ma non ancora conosciuti).

Queste immagini che hanno la fiochezza della memoria, presentate alla personale de "La Tartaruga" nel maggio 1963, si irrobustiscono poi in una strutturata equivalenza di arte-memoria-passato, diventando, in risposta al *Leonardo* di Schifano, grandi frammenti fotografici della Cappella Sistina. Del resto già la personale di maggio voleva essere (lo ricordo) una risposta all'esplosiva mostra tenuta in aprile nella galleria "Odissya" dall'amico-rivale.

Non è un caso che nella seconda metà del 1963 cominciarono a uscire i fascicoli Fabbri dei "maestri del colore" e non sembri riduttivo o banale dire che questi ebbero la loro importanza, segnando il passaggio dalla consueta circolazione di piccole e spesso stente riproduzioni d'arte a grandi, tecnicamente curate pagine a colori. I capolavori del passato entravano nella case e ciò fu certamente più stimolante dell'uso che Rauschenberg aveva fatto di qualche riproduzione d'arte nei suoi *combine-paintings*. L'osservazione può valere anche per il gusto dei grandi particolari, per altre vie assunti già in pittura da Lichtenstein "zummando" i suoi fumetti. (E da Rotella nei manifesti).

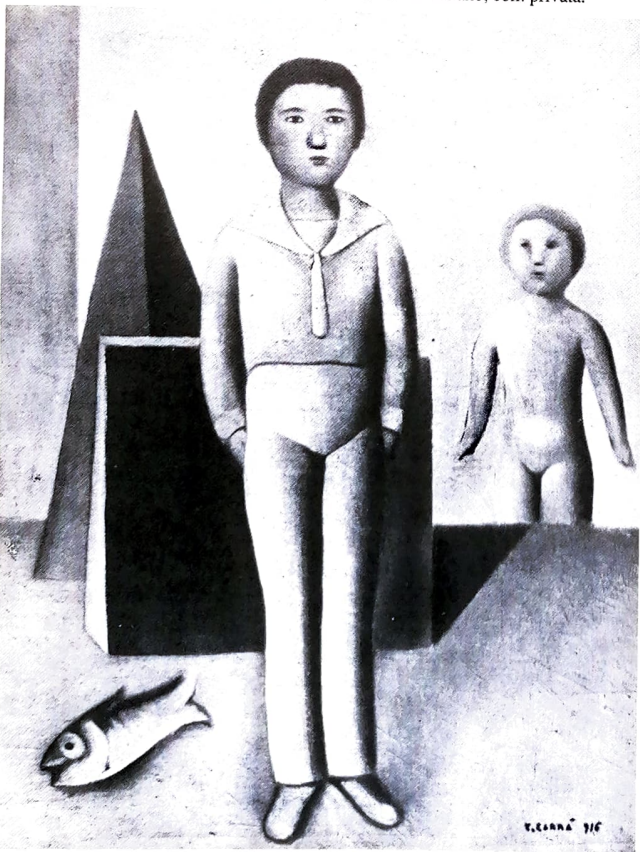
La maestosa, plastica tristezza di Michelangelo echeggiava appropriatamente nell'animo di Tano, forse anche, date della Sistina a parte, con i suoi sentori di Controriforma, già cari al cupo ma incendiato barocco cattolico di Scipione. (E mi torna a mente che nei suoi ultimi anni, abbastanza deliranti, Festa era affascinato dalla figura del Papa).

Altri particolari della Sistina continuarono poi ad essere trascritti nelle sue opere, ma con il riporto del proiettore e con la tecnica del-



Tano Festa, Piazza del Popolo, 1963. Smalto su legno, cm 116 x 89, Roma, coll. privata

Carlo Carrà, Mio figlio, 1916. Olio su tela, cm. 90 x 70. Milano, coll. privata.



la pittura a smalto, ben spalmata, che in lui assumeva una liscia e caparbia fisionomia artigianale, strillata nei colori. E così i "cieli", d'un azzurro didattico con le stilizzate nuvole bianche, e di una inattendibile allegrezza, cieli da carcerato della propria ipocondria, come rovesciata nell'evasione.

Le evasioni però di Tano Festa, così come i suoi rapporti con l'altrove da Roma (suo inalienabile centro gravitazionale) e con i favolosi Stati Uniti della Pop, sono ben compendati in questa poesiola di Giorgio Franchetti, il suo collezionista e protettore più assiduo:

"Tano Festa un giorno ti ho incontrato  
a Campo de Fiori che, biglietto in bando,  
partivi per le Americhe in aereo.  
Dopo tre giorni di nuovo, e ti domando  
non più parti? ed eri già tornato."

Del duo Festa-Schifano, il biondo Franco Angeli era l'amico equidistante, la incorporata-separata estensione nel tre. Del nome, voglio dire dell'angelo, poteva avere, melozzianamente, qualcosa, ma in versione di una bellezza ben solida e con qualche aspra venatura, similmente al suo animo buono e gentile, ma dal fondo amaro e dai modi che potevano scartare dall'affabile al brusco.

Nella sua pittura si manifestava l'aspetto della poetica sensibilità, come intorbidata da quale goccia di malinconia. La tecnica della velatura con garze o tessuti di calze, uniformemente colorate e spruzzate di calce, praticata dall'inizio e per un buon tratto di anni, era una personalissima deduzione da un filone italiano di collage polimerico (soprattutto Burri, magari Scarpitta). Un'altra matrice, originariamente assunta, era quella "poetica del muro" che (da Tapies a Twombly) aveva attraversato l'Informale e già con i manifesti strappati di Rotella aveva cominciato ad ambientarsi in un'area Pop di radice italiana. Angeli vi leggeva, quasi su un muro appunto, i "simboli" che dai muri trascriveva, come sillabe di un discorso smozzicato; che fossero simboli politici: la falce e il martello, la svastica (già menzionata da Diacono, per i suoi ambigui e polivalenti significati, nello scritto citato su Kounellis); o simboli capitolini e imperiali come la lupa o l'aquila, l'aquila poi ritrovata nel segno "neo-imperiale" del mezzo dollaro (dollaro trattato a partire dal 1962 da Warhol). "Simboli scaduti - scriveva Nello Ponente presentando Angeli nel '63 a "La Tartaruga" -, significati divenuti troppo consueti per mantenere la loro validità di comunicazione".

Una poetica della "segnaletica", insomma, rovesciata nel suo contrario, nel non-segnalare, nell'obliterazione. Tutti infatti li leggeva, questi simboli, e rileggeva attraverso il velo del tempo, con le sbavature, gli scolorimenti, le mutilazioni, dunque identificando la propria azione di "velare" e allontanare con quella stessa del tempo, del tempo dell'esistenza e della storia come tutt'uno, come distanza che ogni cosa riconfonde dopo aver ciclicamente riproposto (il buono e il cattivo, in quel deposito di simboli smessi e riciclati, o cimitero di simboli, scambiati anche di segno); del tempo esistenziale della storia così eternamente e bonariamente rappreso sui muri di Roma, ma così dilatato ("urbi et orbi") come un grande manto coprente di polvere, anche sullo spazio del mondo.

L'America, allora, il dollaro, come Roma e le sue aquile offensive-inoffensive, spiumate e imbalsamate, impolverate dall'ombra dei secoli: l'America, una delle tante Rome rifatte (da Carlo Magno agli zar) e poi necessariamente disfatte, un'America dietro l'angolo sonnoleso e assassino della storia.

Se è presente, la Pop lo è come sottinteso bersaglio polemico, preso di mira, da una gran distanza, dalle pessimistiche frecce di una poetica diametralmente opposta.

Alla puntiforme "attualità" della Pop, si contrappone una visione allagante del tempo come informe estensione. Dunque l'artista come autoritratto del tempo, portatore del tempo, cavia del tempo, produttore e consumatore, fino all'oblio, di memoria. Mentre Schifano e Festa puntavano a una qualità d'impatto, Angeli giocava con una qualità di variazioni, estraendo dalla matrice grigia del monocromo, non segnali, fotogrammi o oggetti (presenze), ma appunto

simboli, assenze ed essenze, usando la materia per suggerire una sorta d'immaterialità fluttuante, tra straordinarie e delicate fioriture di sottili incidenti pittorici, tra ambiguità di un'ideologia arresa alla propria impotenza, tra riconoscere e sconoscere.

Tra il 1963 e il '64 fa il suo ingresso nell'*équipe* de "La Tartaruga" uno scultore che avevamo già incontrato in qualche precedente apparizione: Mario Ceroli. La materia che egli tratta non è però quella tradizionale della scultura, bronzo o ferro, pietra o marmo, bensì il legno, caratteristica questa che fu subito recepita come un nuovo anello nella linea di ricerca del "materismo" romano, dai sacchi, legni e ferri di Burri a Colla, Rotella, Scarpitta, ai cementi di Uncini, agli stessi smalti di Schifano, a quelli di Festa sposati a supporti lignei, ai tessuti trasparenti di Angeli. (Una linea di ricerca le cui radici vanno trovate nei "piani di legno o di metallo [...] filo di ferro e reticolati [...] vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc." di Boccioni; nei "fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, carte veline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi. Tessuti, specchi, lamine metalliche" di Balla; negli "organismi con pezzi di legno, tele carta, piume e chiodi" di Corradini e Settimelli; nel polimaterismo di Prampolini).

Questa appartenenza era ben avvertibile già nelle prime opere di Ceroli, del 1957-58, costituite da tronchi d'albero con grandi chiodi, mentre alcuni "numeri" del '63 saranno di lamiera ondulata e nel '69 si uniranno al legno il vetro, la plastica, la paglia e le foglie secche, le terre, le stoffe e gli stracci, dopo le reti metalliche del '67.

Ma nel 1964, la sua ricerca si era sottratta alle varietà dello sperimentalismo, per indirizzarsi decisamente su "una" materia, il legno, posseduto nelle sue grezze accidentalità naturali: le giunture delle tavole, i diversi spessori, le diverse fibre e tonalità, orchestrate da qualche intervento di colore (neri catrame, verdi scuri, rossi).

E' appena il caso di osservare che il rinvio alla Nevelson, talvolta suggerito come punto di partenza, è invece (salvo affinità di dettagli morfologici che si manifestano solo più tardi) del tutto improprio, e non solo perché si tratta di una rappresentante dell'astrattismo, ma perché i legni dell'americana verniciati o dorati, non sono mai goduti nella loro texture naturale.

Può esserci semmai un riferimento comune, storicamente impeccabile ma non credo noto a Ceroli come invece certamente lo fu alla Nevelson, il *Merzbau* di Kurt Schwitters, che è un precedente, per altro, di quell'idea di "opera ambientale" che proprio Ceroli, qualche anno dopo, promosse. "Io accosto materiali a materiali", scriveva Schwitters, "per esempio legno e tela di sacco". Ma si tratta poi di quella cultura dada-futurista-costruttivista che ci riporta, nella sua lunga proiezione romana, a Alberto Burri, che è la vera ed esclusiva radice di Ceroli.

Ceroli era del resto tra i pochi giovani che il burbero e sospettoso Burri stimava e sembra significativo che proprio Burri sia il titolo di un'opera ceroliana del 1967, presentata alla mostra *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* (esito esplosivo del "polimaterismo" romano) e consistente in un "sacco" rifatto con tavole di legno, acuto segnale di una consustanziale metamorfosi; esso è osservato da uno spettatore che è Twombly (allusione all'America anche di Rauschenberg?), tra piccoli solidi geometrici.

Dopo i tronchi con chiodi, che attestano la sua militanza tra i primissimi nel neo-materismo post-burriano, la segnaletica pop-romana fu certamente uno stimolo per i "numeri" e le "lettere", ma con una sodezza plastica che virava dalla segnaletica nella forma (l'alfabeto come alfabeto della forma, forma-segno archetipico e non forma-segno), per mettere da parte, subito dopo, ogni eventuale residuo segnaletico.

Da sempre, comunque, il legno di Ceroli non è un materiale prelevato al termine del suo ciclo di trattamento e lavorazione, ma grezzo o, per dire forse meglio, "primario". Nella visione orientale, da Ceroli spesso citata, il legno è uno degli elementi costitutivi della realtà, come la terra, cui si affianca. Le tavole di Ceroli non sono che gli

strati dei suoi iniziali tronchi d'albero informali, in qualche modo la loro formalizzazione, non però snaturante.

A un materiale dunque primario Ceroli applica poi un gesto anch'esso primario, tracciandovi un sagoma-ombra proiettata da un raggio di luce. L'origine della pittura secondo gli antichi (favola di Dibutade) era proprio questa: per fermare il suo amante e appro-



Andy Warhol, One - Dollar with Lincoln's Portrait, 1962. Matita e gouache su carta, cm. 45 x 60. Coll. privata

Mario Ceroli, Senza titolo, 1958. Legno e chiodi, cm. h. 90. Roma, proprietà dell'artista.





quella personale variazione delle astratte "strutture primarie" e concludendo con la *Sfera sonora* del 1969: corpo geometrico aggressivo (come aggressivo era il piglio figurativo e "maltrattante" dei neri) che, toccato, emetteva un acuto e insopportabile sibilo di sirena. Erano subentrate, a quel punto, le implicazioni contestative del Sessantotto, quasi un'estensione, per lui, dell'elementare "critica sociale" sottintesa nella serie dei gesti tipici.

Anche Renato Mambor, amico di Lombardo, è artista che ha operato ed opera nel segno di una lucida "intelligenza", nel suo caso più sottilmente analitica e, in apparenza, fredda. Comincia a produrre verso il 1962 una pittura a smalto e ducotone in cui, sul fondo bianco, campeggiano di nuovo delle sagome nere. Ma la stesura è uniforme, il contorno stilizzato: si tratta di "campionature" di "uomini statistici", immagini, vale a dire, non archetipiche (come le sagome di Ceroli) ma stereotipe, assimilabili all'universo della comunicazione segnaletica: di cui abbiamo già visto l'approdo in Schifano, anche attraverso la mediazione pop-italiana di Mimmo Rotella, o in Kounellis. Non a caso Mambor, prima degli omini "statistici", aveva dipinto nel 1961 una serie di segnali, come *Segnale di trasporto in proprio*, a smalto su tela tamburata: un allineamento di bande verticali bianco-crema e grigio chiaro, attraversate in angolo da una striscia rossa. Sarebbe, senza questa barra di così imperioso avvistamento, un raffinato quadro astratto, dove però il "linguaggio" non figurativo dell'arte è assimilato, argutamente, all'alfabeto geometrico della segnaletica, cioè a una geometria meramente utilitaria e necessariamente vuota di pensiero, che anzi blocca la reazione riflessiva su quella, precedente, della brutta percezione. Ma poi questa anonima geometria è a sua volta sottoposta, in una sorta di ambigua e problematica reciprocità con l'arte, a un vibrante trattamento di toni. Negli "omini" il margine del gioco pittorico si fa più esiguo, più sottilmente mentale, nella misurata variazione delle sagome. Attraverso la riduzione all'anonimia dello stereotipo, che rende neutrale e impersonale l'immagine, viene evidenziata anche un'analisi "oggettiva" dei basilari elementi della pittura: il supporto, il segno, il colore.

L'analisi ricorre poi, nel *Trasparenti* del 1966, all'espedito della scomposizione: l'immagine è prelevata dal repertorio classico della storia dell'arte e si delinea nel vuoto ritaglio del supporto, come una silhouette, mentre il colore è dato a parte, in un pannello scorrevole che può ricongiungersi all'immagine. "È l'inizio di una fase di ricerca che lo condurrà nel '67 con opere come *Mare e albero* ad affrontare una verifica sistematica del codice iconico attraverso la referenzialità del mezzo fotografico. L'immagine del mondo esterno è sottoposta, così, ad un processo di decostruzione che ne mette allo scoperto le invariabilità di base: materia, forma, colore, tempo," (Sinisi).<sup>10</sup>

X Sono questi gli anni in cui, dopo la ricerca di Paolini vertente sugli strumenti della pittura (il disegno, le tele, i telai, i barattoli di colore) e le parallele iconografie di Jaspers Johns (che presenta anch'egli telai e barattoli, "nominando" i colori, ma senza la programmaticità di Paolini) s'affaccia all'orizzonte internazionale il concettualismo di Kosuth, con i suoi confronti di oggetto-immagine-parola. In questo clima d'analisi proto-concettuale Mambor si muove con indipendenza, secondo un progetto meno didattico e rigido, che lascia spazio alla godibilità "araldica" dell'immagine e all'intervento riequilibrante della percezione.

I quadri "imbottiti" di Cesare Tacchi segnano un punto importante nella progressione linguistica degli anni Sessanta a Roma perché, dopo l'*Obelisco* di Tano Festa, aggettante dal supporto che tuttavia rimaneva piatto, costituiscono il primo tentativo di articolare nello spazio il supporto stesso, la "tela", trasformandola in stoffa rigonfiata. E' d'obbligo citare il precedente, tuttavia ben diverso, dei "gobbi" di Burri; mentre delle "shaped canvas", tele su ossature di legno (Charles Hinman, Sven Lugin, Richard Smith) non si ha notizia in Italia che agli inizi del 1966<sup>11</sup>, dunque dopo la nuova sperimentazio-

ne di Tacchi, che risale al 1964-65. Le "shaped canvas" erano comunque forme astratte, dagli energici profili proiettati nello spazio, mentre le imbottiture di Tacchi "modellavano" l'immagine assecondando la sua naturale prominenza plastica.

Altra cosa, e direi incommunicante, benché da tempo familiare all'ambiente romano, erano poi le bellissime tele impuntite di Castellani, che creavano un regolare ordito astratto; o i suggestivi rilievi, pur sempre geometrici, di Agostino Bonalumi, esposti alla Galleria "Schwarz" di Milano nel febbraio del 1965, costruiti "mediante una ingegnosa tecnica di imbottiture e di supporti lignei che sollevavano la tela e la modellavano plasticamente". (Dorfles)<sup>12</sup>

I dunque strettamente contemporanei dipinti imbottiti di Tacchi hanno però una ben diversa caratteristica, non solo nella morfologia e nell'impianto che è figurativo, ma anche nella sensibilità che è opposta a quella "milanese" e potenzialmente tecnologia di Bonalumi: ovvero nell'inedita assimilazione della tela alla "tappezzeria". Stoffe a fiorami e rasi, tessuti naturali e dipinti, trapuntati con tecnica allusiva, in chiave anti-industriale, al più pretto e rasserenante artigianato. "I chiodi, gli stracci e la lana da imbottire - scriveva Mario Diacono nel 1965 - li ha adoperati come mezzi di artigiano e come strumenti di pittore, non dimenticando Mondrian e la fotografia, l'inquadratura cinematografica e Burri, la pop e naturalmente de Chirico".<sup>13</sup>

Le immagini, domestiche o di consumo anche culturale (ritratti di amici, figure di attori, icona della storia dell'arte) si ambientano con elegante e fresca gentilezza nel fiorito pattern decorativo della stoffa, accampandosi con un grosso segno nero e assumendo i colori, gli arabeschi, le rigature del tessuto, o invece sovrapponendovi i loro toni di smalto.

Sono creazioni felici e fresche, la cui allegria e grazia non esclude però la concentrazione plastica, la forza, una certa intensità di riflessione.

Il "trovarobe di genio", come lo definì Rubiu, o questo Arcimboldi della tappezzeria, approda dunque a veri quadri-oggetto, ma di un'oggettualità non più geometrica e a squadra, bensì viva e animata come una presenza, intricata d'immaginazione, di racconto, di *rêverie*, nelle accostate scansioni, anche, dei pannelli che spesso compongono l'opera, a rendere più sorprendente la varietà della trama iconico-decorativa: che può incontrare con naturalezza, quasi come suo specchio "floreale", la consueta *Primavera* di Botticelli e in quel prato condurre per mano ad abitarvi nuovi ospiti, dalla dolce cerchia degli amici e delle amiche.

Il punto di partenza dell'idea di Tacchi è stata la poltrona, o il divano, o il letto, ovvero il contenitore naturale e domestico della figura in riposo, che ad esso viene allora come a incorporarsi, in una anfibia e soffice equivalenza di carne e imbottiture. Non è forse, la figura umana, uno scheletro imbottito? E la poltrona non ha le sue braccia e il suo dorso?

Se le arboree contaminazioni arcimboldesche celebravano, con la frutta, la prosperità del buon governo imperiale e l'abbondanza, quelle di Tacchi celebrano il relax (il vero lusso dei nostri tempi) e (arboree come ...Arbore) preludono alla riposante ideologia del "materasso". Ma abbordata con grazia gozzaniana e tenuemente neo-Liberty.

O mettendo da parte lo scherzo, delineano un mondo vagamente parallelo a quello di Oldenburg, uno smussato ideale di vita sottratto al duro scontro con la realtà e ricondotto all'affettuosa pienezza-cedevolezza del sogno.

Ma la poltrona è stata poi anche un punto di arrivo per Tacchi, la grande poltrona rossa tutta-piena, che si richiude su se stessa, un'opera oggetto nelle tre dimensioni, come altresì la monumentale cornice morbida, appropriato emblema di una pittura turgida e colorata ma senza durezza.

Più o meno nello stesso tempo Tacchi progetta delle opere (mai esposte, anzi credo mai realizzate), per le quali scrissi nel 1967 una presentazione, nell'ipotesi di una mostra che però non ci fu. Di questo testo Tacchi ha fatto, affettuosamente, un suo "lavoro", trascris-

vendolo a mano, e di qui ricavo oggi le citazioni di quei progetti: una sedia con l'acqua e un letto ad acqua. "Per il letto ad acqua mosca vorrei ottenere il leggero sommovimento di tutto l'oggetto, poggiante su molle d'acciaio, tramite un motorino elettrico a rotazione eccentrica". Tacchi, commentavo, "senza saperlo è probabilmente un funk". Con questo termine si indicavano, poco prima dell'avvento dell'Arte Povera, esperienze di artisti che intendevano coinvolgere il sistema sensoriale del fruitore, come aveva fatto anche Bendini con la sua sedia con registratore e specchio, presentata a Venezia nel 1966 e con molti altri suoi progetti rimasti anch'essi, in buona parte, non realizzati. Il letto ad acqua mossa di Tacchi conferma, in qualche modo, la sua poetica del "relax attivo" e indizia tutto un clima di quegli anni (1966-67) che sarebbe interessante ricostruire nel dettaglio, per meglio ambientare la stessa nascita dell'Arte Povera. Non a caso Tacchi fu scelto da Celant (gli altri romani erano Ceroli, Kounellis, Mambor, Mattiacci, Pascali) per la prima mostra che portò questo nome (*Arte Povera e Im Spazio*) nella galleria La Bertesca di Genova, del settembre 1967.

Alle ricerche di Tacchi si ricollegano quelle di Pino Pascali quando, nel 1964, comincia a costruire le sue opere, da parete o da "centro", usando la tela come elemento plastico aggettante. Le imbottiture di Tacchi, con cui Pascali era in rapporto, possono aver sollecitato questa proiezione in avanti della tela, anche se, a detta dello stesso Tacchi, le due sperimentazioni sono strettamente contemporanee ma indipendenti l'una dall'altra.

La prima realizzazione di Pascali in questa ottica è *Seni*, una tela che suggerisce l'immagine di un busto femminile, grazie all'impiego di due palloncini gonfiati e fissati sul telaio, per modellare sulla tela la rotondità delle mammelle. La superficie è trattata a smalto bianco di due toni: il più chiaro che disegna una canottiera, è anche più mosso nella stesura, con grumi e gocciolature che derivano dagli smalti di Schifano e sembrano scartarne l'eleganza assumendone la soda forza: che Pascali "fissa" nella tenacia.

Già in quest'opera, infatti, la potenza plastica di Pascali è pienamente espressa, in un effetto corposamente grandioso, che conferisce all'immagine una solennità statuaria e archetipica di "Grande Madre" mediterranea<sup>4</sup>, ma con l'originalità di una tecnica che elimina ogni accademico sentore delle materie plastiche tradizionali, delle materie solide come il marmo o il bronzo, sostituendovi il calore e la freschezza dei mezzi pittorici, la tela appunto e lo smalto, a loro volta rinnovati secondo una sensibilità materica, fluida-rappresa, grezza e quasi primordiale o brutale, e sospinti nello spazio.

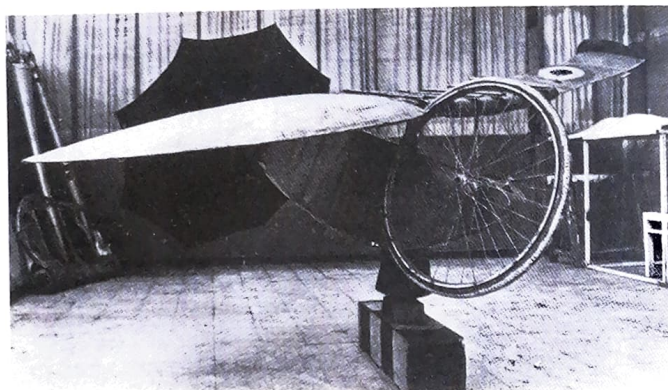
*Le labbra rosse*, *Omaggio a Billy Holiday*, *Torso di negra al bagno*, *Grande bacino di donna*, sempre del 1964, ma presentate da Vivaldi a "La Tartaruga" nel 1965, introducono il colore: i neri, i rossi, nitidamente e robustamente staccati. Sono opere realizzate con supporti lignei tridimensionali, del tipo utilizzato nelle già citate *Shaped Canvas* e assumendo in chiave plastica motivi della Pop Art, come le grandi labbra di Wesselmann. Il risultato è tuttavia personalissimo, per l'innesto, su questi spunti iconografici, di una sintetica e inedita tensione plastica: ricca di eros, che è poi l'autentico nucleo, quasi carnale, sensuoso, della visione di Pascali e il propellente della sua successiva espansione nella totalità dello spazio-ambiente.

Il *Muro del sonno*, ancora dello stesso anno, è una cieca e "pesante" (quale il sonno) parete di cuscini, sovrapposti come filari di pietre. Ben diversi dai cuscini volanti e argentati di Warhol, esposti con il titolo di "nuvole" due anni dopo da Leo Castelli a New York. Dell'espansiva tensione e della forte costruttività di Pascali, quest'opera denuncia una singolare componente di tattilità come sonnambulica, tra concretezza e sogno.

Nel 1965 a Torre Astura, in occasione di una mostra intitolata a Corradino di Svevia, Pascali realizza poi una primissima performance, inondando di fumo una cripta dove aveva costruito una sorta di altare e trattenendosi per più di un'ora, come "officiante", in questo ambiente irrespirabile, tra il nostro stupore, grazie a una masche-

ra anti-gas nascosta da un'altra maschera teatralmente lugubre, sotto la mitra vescovile.

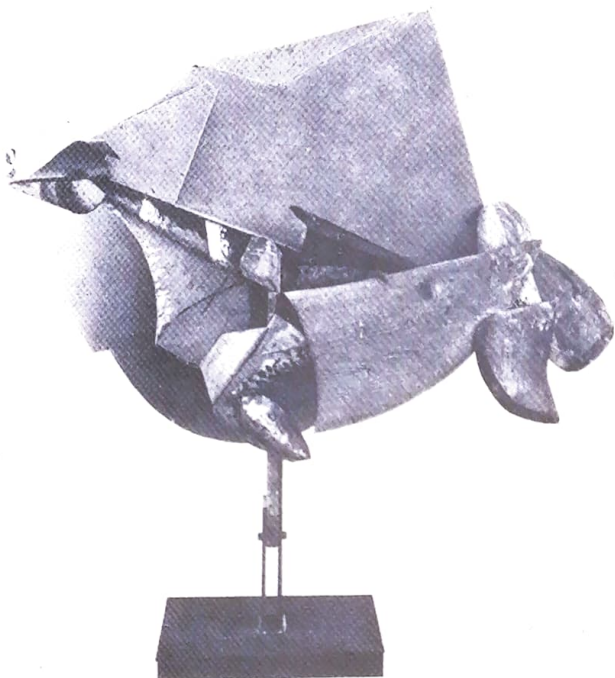
Del 1965 è anche la serie delle armi, esposta nel gennaio del 1966 nella galleria torinese di Enzo Sperone. Pascali non ha trovato, per queste opere, una sede romana (il contatto con Sargentini è di qualche mese posteriore) e il suo indirizzarsi a Torino, suggeritogli da



Pino Pascali, *L'araba fenice*, 1959. Assemblage di materiali vari (ruota di bicicletta, ombrello, punta d'ala d'aereo, ecc.). Opera distrutta.

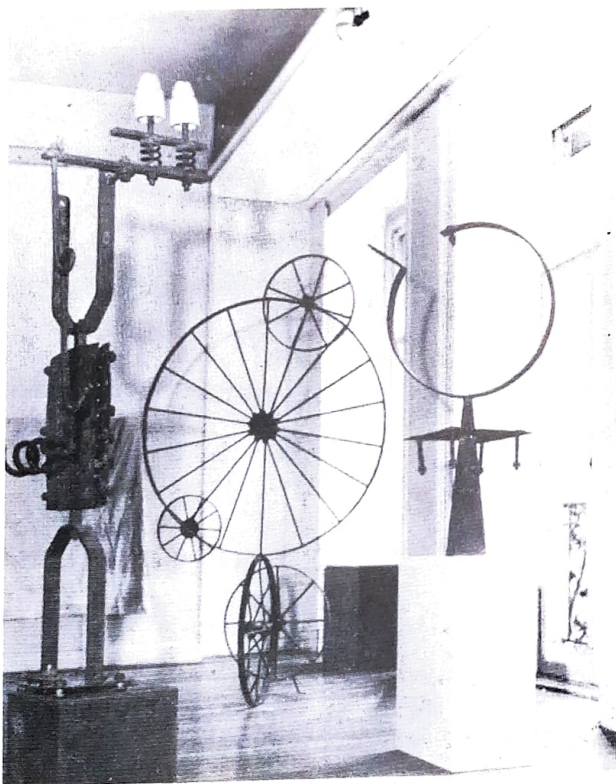
Pino Pascali, *Seni*, 1964. Smalto su tela su struttura lignea con palloncini di gomma.





Umberto Boccioni, Cavallo + case, 1914. Costruzione in legno, cartone e metallo, cm. 66 x 122. Venezia. Fondazione Guggenheim

Veduta di una mostra di Ettore Colla, Londra 1959



Pistoletto, apre un canale di comunicazione tra le due città; canale che nell'anno successivo sarà determinante per l'"esportazione" al nord della nascente Arte Povera.

Missili, cannoni, mitragliatrici, bombe, sono oggetti finti dall'apparenza reale, costruiti con tubi idraulici, contatori della luce, carburatori d'auto, parafanghi, gomme di recupero, pezzi di trebbiatrici, di motociclette, di telefoni, di sollevatori di carrozziere. "Più che con la pop art, la quale assume oggetti reali nella finzione della pittura, essi confinano con la scenografia, che illude l'occhio con gli accrocchi più finti". Così scrivevo nella presentazione, avendo in mente l'attività di scenografo che Pascali aveva svolto per la televisione e citando, per la poetica dell'oggetto trovato, "il troncone romano di Colla". "E' un happening affidato ai soli oggetti, uno spettacolo a scena piena-vuota", aggiungevo. Ma Pascali si fece fotografare nel suo arsenale con una tuta mimetica da militare, nuovo annuncio di performance anche in prima persona.

### 1966 o dell'environment

Si apriva così il 1966, anno fondamentale di svolta per le ricerche romane, nella direzione dello "spettacolo" e dell'ambiente: anno, altresì, di una certa disgregazione tra i vari artisti, iniziata da una sorta di naturale diaspora dalla galleria de "La Tartaruga". Questa infatti nella metà degli anni Sessanta aveva coagulato (dopo il corposo impulso iniziale de "La Salita") la maggior parte delle nuove esperienze: anche se Schifano aveva virato, già nel '63, verso l'"Odyssia" di Federico Quadroni e Franco Angeli, nel '64, verso l'"Arco d'Alibert" di Mara Coccia, dove continuò ad esporre e dove, nel '66, espose anche Kounellis.

Ma è verso la fine del '66 che, con l'approdo di Pascali all'"Attico", seguito nel '67 da Kounellis, la galleria trainante per la seconda metà del decennio diventa un'altra, quella appunto di Fabio Sargentini: pur restando la Tartaruga un centro non meno vivo, con iniziative geniali come *Il teatro delle mostre*, a cui pure verremo.

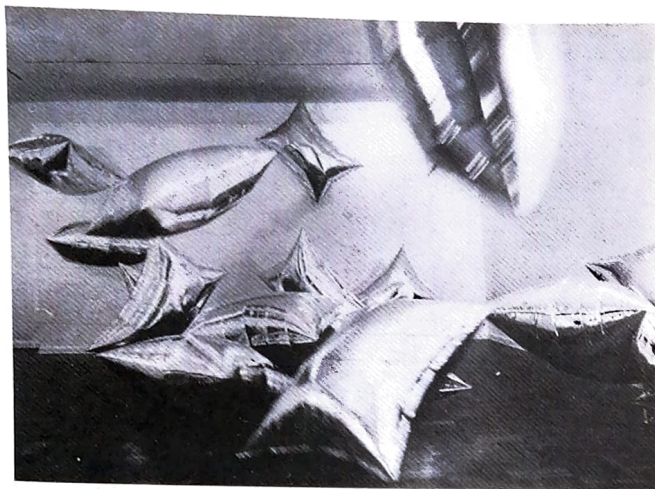
Il clima del 1966 è, in tutto l'Occidente, di apertura delle esperienze artistiche ai coinvolgimenti dello spazio (di quell'anno è l'installazione dei già ricordati cuscini volanti di Warhol, sparsi nella sala, che facevano seguito alle "camere ammobiliate" di Oldenburg e all'"environment" di fiori dello stesso Warhol del 1965, mentre al '66 risalgono anche le cosiddette "strutture primarie", forme geometriche che invadono l'ambiente); clima per altro di un'arte sconfinante, non meno che nello spazio fisico, anche in quello filmico e dello spettacolo.

La mia introduzione a *Le due avanguardie*, scritta nella primavera di quell'anno anche se stampata alla fine, registrava questa atmosfera internazionale alla vigilia dei primi "environments" romani, collegando l'invasione fisica dell'oggetto artistico con il precedente e contemporaneo sconfinamento delle tecniche espressive verso i mass-media e lo spettacolo, nonché attestando il dovuto riconoscimento alla "rivoluzione" mediale della Pop Art e risalendo, più indietro, alla radice di Pollock.

Questo scritto-cerniera può per altro dimostrare che il passaggio alle ricerche "spaziali" (culminate poi nell'Arte Povera) della seconda metà del decennio poteva avvertirsi come conseguente e non contraddittorio rispetto ai prelievi materici e mass-mediali della prima metà.<sup>15</sup> Per chi del resto avesse letto la Pop Art non in chiave iconografica ma strutturale e antropologica, questo passaggio era non solo logico ma "necessario". I troppi e troppo facili schemi critici susseguitisi, che hanno voluto isolare la Pop Art come fenomeno iconografico ed esclusivamente americano, per contrapporre i successivi sviluppi dell'arte (invece ben conseguenti) e relegare la prima metà degli anni Sessanta a Roma in una zona d'influenza Pop incomunicante con la seconda, hanno a mio avviso falsato di molto la verità.<sup>16</sup>

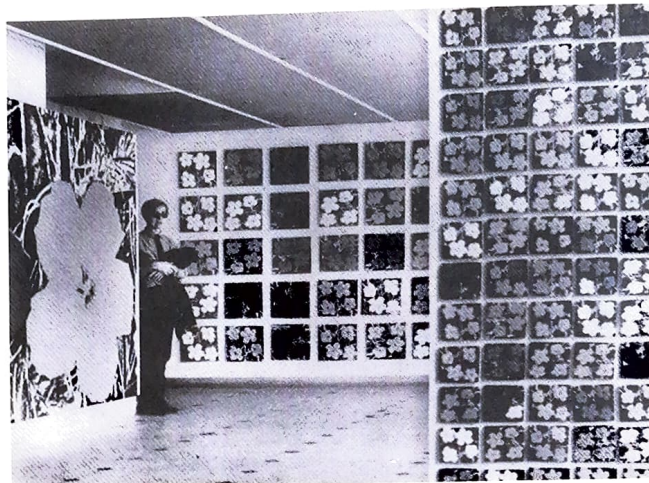
Già alla Biennale del 1964, alla presentazione della Pop Art nel padiglione del consolato americano, si era accompagnato uno spettacolo di eccezionale bellezza, dato alla Fenice, che orchestrava le

musiche di John Cage, la danza di Merce Cunningham e quelle che sarebbe improprio definire le scenografie di Rauschenberg, il quale aveva in realtà messo in movimento strutture plastiche ed elementi visivi d'un impatto e di un coinvolgimento decisamente protagonisti. In seguito, dopo Warhol, lo stesso Rauschenberg aveva cominciato a girare, nel 1965, dei brevi films.



Andy Warhol, Silver Clouds, installazione nella Leo Castelli Gallery, New York 1966.

Anche in Italia, tra il 1965 e il 1966, pittori come Schifano e Patella, o Baruchello, senza apprezzabile ritardo, si diedero alla macchina da presa: già infatti ne davano notizia nella presentazione di una mostra di Patella dell'aprile 1966. Alle incisioni, Patella alternava fotografie, riporti fotografici su tela e proiezioni di diapositive in sequenza, quadri produsse, insieme a una serie di films, anche in una serata del

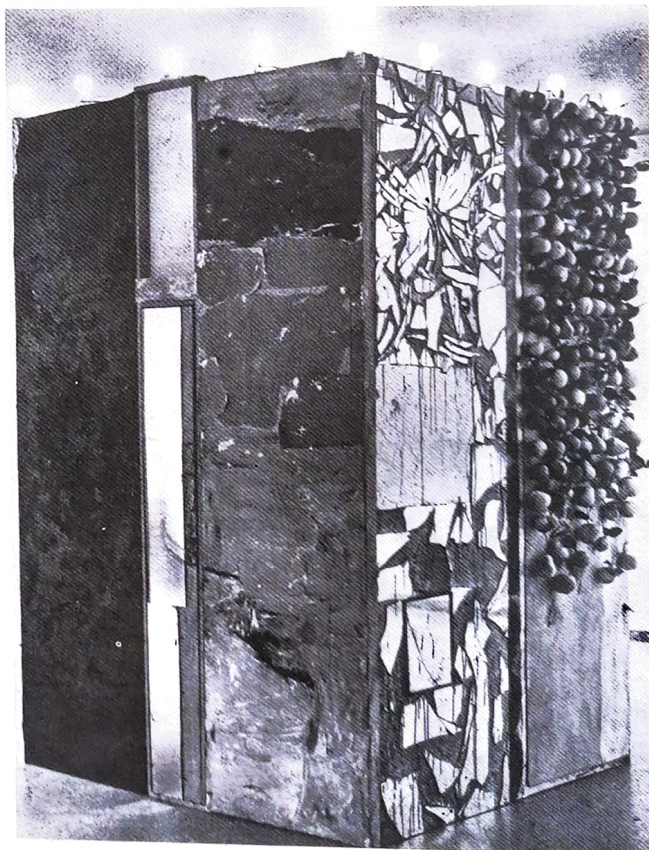


Andy Warhol, installazione nella Galleria Ileana Sonnabend, Parigi 1965.

Mario Schifano, All'inventore della fotografia, 1966. Tempera su carta, cm. 100 x 70. Coll. privata.



Allan Kaprow, Kiosk, 1957 - 59. Assemblage di materiali vari e pannelli disponibili in vario modo (dal volume di A. Kaprow, Assemblage, Environments and Happenings, New York 1964)



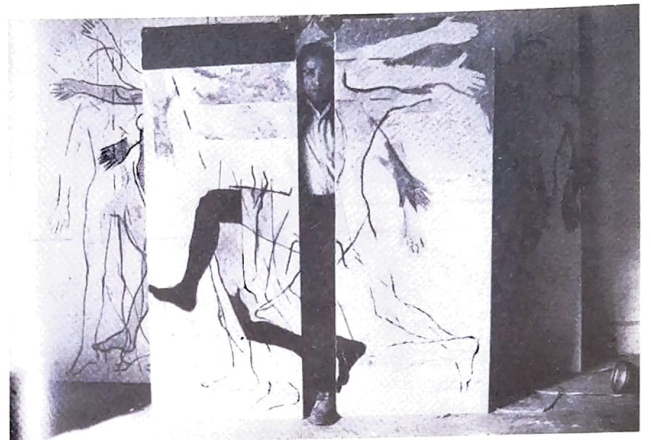
giugno 1967 nella Calcografia Nazionale di Roma. Dopo i primi brevi films, Schifano ha poi girato dei lungometraggi, che restano dei classici nella storia del cinema d'avanguardia. Lo stesso Schifano inondò di proiezioni, in quel tempo, la sala del Piper, nel novembre del 1967 organizzò un ciclo di proiezioni nel teatro di via Bel-siana con la partecipazione di Angeli, Festa, Patella, e alla mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra* del giugno nello stesso anno, non espone dipinti, ma proiettò dei fotogrammi sulla guerra nel Vietnam. Larga diffusione ebbero, a cominciare dal 1966, i "film d'artista" e allo spettacolo di dedicò con tempestiva intelligenza Fabio Mauri. Intanto, sempre nel 1966, cominciava ad essere praticato quello che da Allan Kaprow era stato chiamato l' "environment", per indicare l'estendersi dell'opera all'ambiente, in significativa coincidenza con lo sconfinamento mediale dei films d'artista, le proiezioni e gli spettacoli. "Environment" che a Roma fu proposto con notevole precocità, ma soprattutto con caratteri del tutto originali di articolato e "mediterraneo" plasticismo: non a caso ad opera di due scultori, Mario Ceroli e Pino Pascali.<sup>17</sup>

Non va tuttavia dimenticata, su un versante sia pure molto diverso di indagine percettiva, la vocazione "ambientale" delle sperimentazioni d'arte programmata e cinetica (Gianni Colombo realizza nel 1964 un primo "ambiente abitabile", utilizzando la luce artificiale). Queste sperimentazioni portavano avanti il filone di Lucio Fontana, autore fin dal 1949 di un "ambiente spaziale con forme spaziali e illuminazione a luce nera". Mentre, tra i precedenti italiani dell' "environment" è da ricordare anche la *Grotta dell'Anti-materia* di Pinot Gallizio, del 1959.

Ma tornando alle armi di Pascali: queste dunque formavano già all'inizio del 1966 un insieme ambientale, inscenando una "rappresentazione" complessiva, più che proponendosi come singole opere. Tuttavia il primo avvento romano di una vera e propria opera ambientale si ha nell'estate, alla Biennale, con la già ricordata *Cassa Sistina* di Ceroli, autore del resto, fin dal precedente anno, di opere già notevolmente "invadenti", come la grande *Scala* e *Le ombre*, che dalla parete si proiettavano lungo tre metri sul pavimento, o *Ultima Cena (La panca)*, scultura "praticabile" dal visitatore. La *Cassa Sistina* fu ammirata da Pascali e fu uno stimolo per il suo primo "environment", *Il mare* di stoffa. Una singolare contempora-

neità lega questo lavoro alla seconda opera ambientale di Ceroli, *Cina*, costituita da cento sagome disposte in dieci file di dieci, che occupavano un'intera sala de "La Tartaruga" lasciando minimi spazi di passaggio. La mostra di Ceroli fu inaugurata il 19 novembre, mentre Pascali aveva aperto il 29 ottobre una sua personale all' "Attico", esponendo la "serie degli animali". Ma il 22 novembre l'artista cambiò le opere, secondo un progetto già annunciato in catalogo, e mostrò appunto *Il mare* (accompagnato da un volantino critico di Vittorio Rubiu).

Fu questa, così, la pronta e amichevole risposta di Pascali all'amico scultore.



Mario Schifano fotografato da Ugo Mulas nel 1966

Mario Ceroli fotografato a New York nel 1966



Pino Pascali fotografato nel 1965



Tutti (tutti gli ancora pochi fans dei due artisti) percepiamo la grande importanza della novità. Presentando Ceroli, mi preoccupavo di sottolineare la diversità rispetto agli "ambienti" cinetico-programmati, al cui centro "sta lo spettatore circondato e bombardato", mentre nel suo caso, "anche quando la scultura é ambientale, voglio dire invade l'ambiente, come *Cina*, si tratta di un'opera e di un ambiente da possedersi non già centralmente, da spettatore integrato, riconfuso, o magari succube e azzerato, ma prospetticamente e proporzionalmente, anche secondo diversi punti di vista, da spettatore angolato e staccato, e soprattutto da spettatore pensante, coordinante, mentalmente provocato e attivo".

Presentando Pascali mi colpiva, invece del perfetto e stimolante "ordinamento" ceroliano, l'affollata, quasi straripante foga, già conosciuta nelle visite allo studio-garage: "Ma il garage rimase sgombro per poco; quando vi rimisi piede (é il caso di dirlo, così al singolare, perché l'altro non arrivava a poggiare da nessuna parte) era inondato di cose; anche inondato é il caso di dire, infatti vi erano alcune dozzine di onde - un'intero 'mare' - con dorsi e code di animali acquatici e barche in naufragio; né basta, se tutto intorno giacevano ippopotami a grandezza naturale, pezzi di giraffe e via discorrendo. E' quanto, in due riprese, potrete vedere in questa mostra". La particolarità degli "environments" romani, rispetto a quelli USA, era di non limitarsi a ingombrare uno spazio, ma di articolarlo plasticamente, nel caso di Pascali di proiettarlo fuori dei suoi stessi limiti. Una differenza, al dunque, che ripeteva in altro modo quella precedentemente riscontrabile tra Burri e Rauschenberg.

I ventiquattro riquadri sagomati e intelati del mare, avevano indubbiamente la forza di evocare uno spazio più vasto e profondo di quello materialmente occupato e a questa forte impressione di "sfondamento" concorrevano, intorno, gli squali e la barca affondata, visibili per metà e piantati sul pavimento o a parete, come se il corpo si prolungasse al di là.

Il motivo muoveva, figurativamente, dalla serie degli animali decapitati, esposti nel "primo tempo" della mostra dell' "Attico", che mi sono sempre sembrati un ricordo dei marmorei leoni del romanico pugliese (Pascali veniva da quella terra), mutilati dal tempo. Alberto Boatto, scrivendo anch'egli in catalogo, richiamava invece una frase dell'artista: "Sono ossessionato dall'immagine di vedere una parte di un dito, staccarsi dalla mia mano e cadere; vedermelo dal di fuori." Il dito, dunque, come la testa caduta delle sculture.

E' oggi tentante riconoscere in questo panico della mutilazione non semplicemente il classico paradigma sexual-freudiano, ma una sorta di più drammatica prefigurazione. O leggersi comunque quell'inquietudine che poi sapeva di eccesso e che spingeva l'artista a lavorare febbrilmente (a gara con la febbilità di Ceroli), come a cercare la velocità sulle strade.

Boatto v'intravedeva un oscuro intoppo, un'occlusione traumatica: "Il sogno si tiene in stretto rapporto con l'unità totale delle creature e dei fenomeni; però il trauma che occupa Pascali impedisce agli esseri viventi di filtrare nel sogno come nelle sculture conservando la loro interezza: infligge loro una punizione fisica. La frammentazione opera sull'oggettività artificiale; la mutilazione sull'organico, lo psichismo, il subconscio da cui vengono fuori in Pascali donne e archeosauri, armi belliche e cetacei".

E' comunque indubbio che l'erompente plasticismo di Pascali, lontano dal porsi come problema di pura forma, avesse un conturbante fascino d'immaginazione, un'immaginazione dai vasti e sommersi margini d'inconscio. E non sarebbe facile junghismo richiamare che, dell'inconscio, il simbolo più paradigmatico é proprio il mare, con le sue emersioni (pesci e cetacei che già parlavano all'inconscio teleologico dei primitivi cristiani) e i suoi affondamenti: la barca in naufragio, un "a picco" plastico tanto formalmente perentorio quanto psichicamente allarmante. E poi allora la "messa" per Corradino di Svevia, la soffocazione del fumo, o le stesse "decapitazioni": la loro bianca liturgia non evoca forse un rito barbarico e sacrificale, una sorta di coazione distruttiva?

Ma tutto questo era poi reso con la baldanza della novità linguistica, e con un timbro di esuberanza che era anche allegria e gioco.

## 1967 o dell'Arte Povera

La svolta annunciata nel corso del 1966, ebbe esiti esplosivi nella prima metà dell'anno successivo.

Nel marzo, Jannis Kounellis espose all' "Attico". La sua storia era iniziata con una personale a "La Tartaruga" nel 1960 e sebbene non si fosse raggruppato, in quello stesso anno, con i cinque della "Salita", la sua ricerca verteva analogamente su una drastica riduzione del discorso pittorico. Fu il primo, dopo i manifesti di Rotella, a rifarsi a una pittura d'ispirazione "segnaletica": una segnaletica che però non concedeva ad alcun ammiccamento verso i mass-media, bensì si incorporava al segno come necessità espressiva e non come mimesi o descrizione. I suoi numeri e le sue lettere in nero contro grandi superfici bianche, avevano già una perentoria, secca presenza: quale resterà un suo connotato di poetica, o di dura "economia" dell'espressione, anche dopo che avrà abbandonato la pittura per intraprendere un altro cammino, straordinariamente fecondo di novità e di invenzioni.

Altri dipinti dei primi anni Sessanta, dai colori più delicati, denunciavano invece, stranamente, una controparte di sensibilità quasi lirica, che poi Kounellis reprimerà o riuscirà a far funzionare diversamente, come poesia del mito. Di "empito lirico" parlava Cesare Vivaldi presentando la sua personale dell'aprile 1964.

A questa vena si ricollega ancora, in qualche modo, la mostra all' "Attico" del marzo 1967, intitolata *Il giardino - I giuochi*. Era composta da una serie di tele su cui, con dei bottoni automatici, vennero applicate le sagome di altrettante rose, ritagliate in stoffa di cotone. I pannelli erano "accostati strategicamente uno all'altro al fine di creare un environment", come scriveva Alberto Boatto nella presentazione. L' "estenuato profilo araldico" delle rose si delineava in bianco o in nero contro il fondo bianco, con un risultato di sopraffina eleganza: decisamente diverso, pur nell'inevitabile affinità tematico-ambientale, dall'environment che Warhol aveva creato due anni prima nella galleria Sonnabend di Parigi, tappezzando le pareti con profili di fiori riportati serigraficamente. "Non é affatto il fiore letterale di Warhol - notava Boatto - essendo ad un tempo una sosta e un transit, un simbolo".

Ma dove l'invenzione di Jannis maggiormente risaltava per originalità era nella composizione più spaziosa, dove le rose erano tre, "nella triplice versione di chiusa, matura e sfiorita", affiancate ai due lati della tela da due dozzine di gabbie che ospitavano ciascuna un uccellino.

Già Richard Serra, nella galleria "La Salita", aveva esposto degli animali vivi (suini e pecore), suscitando per altro un grande scandalo, che era nelle intenzioni stesse, provocatorie, dell'artista. Nel caso di Kounellis si trattava invece di un prelievo poeticamente e concettualmente sottile; era un interrogare la natura, la nostra idea di natura e la sua condizione oggettiva (gli uccelli veri), nel rapporto con l'arte, mediato dalle rose: elementi anch'essi naturali ma ricreati artificialmente, già sottratti a quella condizione oggettiva di natura. L'arte come rappresentazione e l'arte come "presenza" della realtà: una realtà cui new-dadaisti e popartisti avevano fatto riferimento con l'uso di oggetti; ma gli oggetti era pur sempre, già all'origine, "arte" dell'uomo.

Kounellis introduce invece una realtà viva, ovvero l'equivalente, al livello dell'inanimato, non già dei "materiali" ma delle materie prime e naturali, su cui infatti l'artista baserà in seguito (a partire, di lì a poco, dalla *Margherita di fuoco*) il proprio lavoro.

Nella seconda parte della mostra (*I giuochi*), Jannis stesso si presentava sdraiato a terra o seduto, tra effetti di specchi, davanti a tre trenini elettrici che correvano su altrettanti binari, mentre i loro rumori erano diffusi da microfoni. Spazi e momenti della tecnologia, del gioco, del frastornamento, del sogno, dell'irrealtà: in un passaggio come simultaneamente successivo dall'uno all'altro.

Dagli uccelli vivi agli "elementi" primari e di natura, il passo era, ripeto, conseguente e tre mesi dopo, nel giugno, Kounellis pubblicò appunto la clamorosa *Margherita di fuoco*. Ancora il fiore, questa

volta stilizzato, in metallo; dal suo cuore usciva una fiamma aguzza, alimentata da un cannello a gas che faceva da gambo. Di nuovo un confronto tra natura trasposta nell'arte e dato reale di natura, ma il confronto era questa volta sintetizzato in un'unica immagine di straordinaria invenzione, non più analitica ma senza spezzature, di getto e di (allora) impressionante novità.

La mostra dell' "Attico" che ospitò in giugno quest'opera si intitolava *Fuooooooooo Immagine Acqua Terrrrrrra* e comprendeva, oltre a Kounellis, altri sei artisti: Bignardi, Ceroli, Gilardi, Pascali, Pistoletto, Schifano.

Anche Pascali era contemporaneamente pervenuto all'uso degli "elementi": l'acqua e la terra. Non è improbabile, nel suo caso, un'influenza del Gutai giapponese<sup>18</sup>, ma in occidente (eccettuato il fuoco di Yves Klein) non esistevano precedenti all'impiego in arte dei mitici elementi naturali, base delle cosmogonie, alchimie e filosofie classiche e rinascimentali. O in questa chiave, almeno, era chi scrive a registrare una simile "rivoluzione" dei mezzi espressivi (sovrapponendo i propri studi, proprio allora in corso, sull'alchimia), nella presentazione al catalogo che si affiancava quella di Boatto: "Acqua, fuoco, terra, aria erano i principi della materia vivente, in sostanza componevano un'allegoria della vita".

Un riandare al mito, alle origini? Anche se poi forse i due artisti non avevano voluto questo, mi sembrava però di potermi attendere a scrivere che il "fuoco del greco Kounellis è la fiamma di Prometeo e di Olimpia, e l'acqua di Pascali è di nuovo il mare", il mare della sua cittadina di nascita.

Concedo che ciò possa anche (al critico "freddo" o formalista) apparire divagante o enfatico, come il chiamare in causa, per Kounellis, "l'essenza irriducibile del sacro", sebbene poi l'interpretazione di questo artista in chiave di mito greco abbia avuto un largo seguito, a mano a mano che di Kounellis (come di Pascali) veniva riconosciuta la grande e complessa statura. Ma se di enfasi si trattava, era ben giustificata dal clima di eccitata tensione che accompagnò questa memorabile mostra, dall'euforica sensazione di una svolta "antropologica" e radicale nel modo di fare arte.

L'acqua di Pascali, acqua vera, era raccolta nelle *pozzanghere* (supporti quadrati, avvallati al centro, di notevole bellezza nella fusione di superfici geometriche e liquide). Un vero terriccio rivestiva i solidi geometrici, a mò di "strutture primarie", che simulavano *metri cubi di terra*, robustamente aggettanti dalla parete, firmati ancora da Pascali.

Poteva poi essere assimilato alla terra (secondo uno spunto dell'alchimia orientale) anche il legno di Ceroli, "il legno-terra che è il suo Abruzzo montagnoso". Il ricorso agli elementi di natura come recuperò, anche in questo caso, di un'origine.

L'arte povera era stata, in sostanza, trovata, sia pure ancora in assenza del nome, e la partecipazione a fianco dei tre artisti già citati, di Michelangelo Pistoletto, con i suoi specchi che catturavano l'intero spazio, e di Gilardi con i suoi *tappeti-natura* (nati da una speculazione sul rapporto natura-arte, analoga, volendo, a quella di Kounellis), delineava una formazione che sarà poi infatti il nucleo principale del movimento teorizzato, tre mesi dopo, e valorizzato da un critico-manager di grandi meriti: Germano Celant.

Nella stessa mostra, Schifano proiettava spezzoni di un documentario sui bombardamenti in Vietnam (l'immagine come aria, secondo il titolo della mostra), mentre Bignardi aveva costruito un *Rotor-vision* con apparato elettrico ruotante che consentiva di alternare lungo la sua circonferenza luminosa films e diapositive: volendo, il quinto elemento di aristotelica memoria, la luce.

Un'altra mostra particolarmente incisiva di questo momento cruciale fu *Lo spazio dell'immagine* a Foligno in Palazzo Trinci, nel mese di luglio, mostra tutta di ambienti (ogni artista "trattava" una sala), la prima nel suo genere non solo in Italia.

Qui Pascali espose il suo nuovo mare, questa volta d'acqua. Le vasschette quadrate, accostate l'una all'altra, potevano richiamare le analoghe composizioni a pavimento di Carl Andre, ma lo spunto era travolto dalla bellezza e novità dell'invenzione: il liquido colorato

con anilina, colmava i contenitori in modo che il pelo dell'acqua, modulata in gradazioni dal grigio all'azzurro e quasi al nero, sembrasse una superficie solida, di un'inedita materia specchiante, sigillando la forma con geometrica purezza.

Un omaggio a Ettore Colla, come uno dei capostipiti del materismo romano, matrice fin dai tempi di Balla e Depero degli sconfinamenti ambientali (*Ricostruzione futurista dell'universo*), corredeva la rassegna. Veniva riproposto anche l'ambiente spaziale di Lucio Fontana del 1949. Ambienti di Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Gabriele de Vecchi, Gianni Colombo, del Gruppo MID e del Gruppo Enne attestavano gli sviluppi tecnologico-programmati della linea milanese di Fontana, cui si riallacciavano per altri aspetti anche l'*Ambiente bianco*, purissimo, di Enrico Castellani e l'*Intercamera plastica* di Paolo Scheggi;

Luciano Fabro esponeva *In cubo*, uno spazio chiuso ad altezza d'uomo. Michelangelo Pistoletto aveva collocato gli specchi lungo il perimetro della sua sala, che nel mezzo era occupata da alcuni "pozzi" cilindrici dal fondo riflettente, creando così un'atmosfera di lucida e pausata scansione geometrica, ma nel totale coinvolgimento in uno spazio moltiplicato e illusorio.

Gilardi organizzò in una struttura quadrupartita i suoi *tappeti-natura*. Romano Notari, di Foligno, aveva elaborato un *Processo spaziale religioso*, collocando sul soffitto parallelepipedi di varia misura, d'un giallo solare ("pietre-stimmati") per "condurre lo spettatore ad un complesso, completo raccoglimento verso l'alto".

Tra i romani, oltre a Pascali, erano presenti Ceroli, Festa, Marotta e Mattiacci. Il primo presentava *Gabbia*, tre grandi cubi trasparenti, perché perimetrati da reti metalliche, l'uno dentro l'altro, praticabili dal visitatore: di grezza ma nitida perspicuità spaziale.

Tano Festa proponeva *Il cielo*, "monumento celeste per la morte di un poeta dedicato a Francesco Lo Savio": una serie irregolarmente allineata di blocchi dentati, pitturati a smalto azzurro, rotto dal bianco delle nuvole.

Il titolo dell'opera di Gino Marotta era *Naturale-Artificiale*, nello stesso clima, vale a dire, delle contemporanee proposte di Kounellis o di Gilardi, anche se, ovviamente, su piani formali e inventivi completamente diversi: una "foresta" di alberi sagomati in metacrilato, suggestiva di chiaroscuri e trasparenze che viravano appunto nell'"artificiale" i battiti di luce di un bosco. Una ricerca, questa delle sagome di alberi in metacrilato, già da tempo praticata dall'artista, che è stato uno degli sperimentatori più attivi degli anni Sessanta, partendo da lamiere di ispirazione burriana.

Eliseo Mattiacci riproponeva *Il tubo*, che aveva esposto per la prima volta in giugno nella galleria "La Tartaruga". Un serpentone di alluminio smaltato, sapientemente distribuiva le sue spire nello spazio, lo occupava e lo moltiplicava rispecchiandosi su un piano riflettente. Fu questo l'esordio "in grande" di un artista che, negli anni successivi, si segnalerà per robuste e spettacolari occupazioni di aree espositive, anche non deputate e all'aperto.

Di nuovo una mostra, dunque, in cui a Pistoletto e Gilardi si affiancavano artisti che con loro prenderanno parte alla prima rassegna celantiana, come Ceroli, Mattiacci e Pascali.

Questi contatti tra l'ambiente torinese e romano erano soprattutto tenuti vivi e promossi da un artista di intelligente consapevolezza, d'intuizione culturale lungimirante e ottime capacità anche relazionali: Michelangelo Pistoletto, il vero stratega dell'Arte Povera nel suo primo formarsi e attestarsi, con il trapianto romano e l'integrazione di altri giovani torinesi e milanesi (tra cui artisti del calibro di Paolini, Merz, Fabro), nell'allora vivacissimo centro operativo del capoluogo piemontese.

Critici come Carla Lonzi, Luciano Pisto, ma anche Michel Tapié, che a Torino aveva installato il suo "Centre de recherches esthétiques", e galleristi come Enzo Sperone, che a Torino aveva portato la Pop Art<sup>19</sup>, già in precedenza avevano preparato un clima culturale e di rapporti internazionali, cui si innestarono vantaggiosamente Germano Celant e Tommaso Trini.

Torino fu allora capace di promuovere un'azione anche mercantile

di valorizzazione delle nuove ricerche italiane, assolutamente di punta in tutto il panorama internazionale, subentrando alla classica inerzia, non certo creativa, ma organizzativa, di Roma. Ecco una restituzione, se si vuole, del tragitto inverso compiuto più di cinquant'anni prima da Giacomo Balla, quando Torino era una città chiusa mentre a Roma operava un leader dell'avanguardia e un colosso del managerismo artistico come Marinetti.

E' però necessario riconoscere la ben considerevole mole e importanza del contributo che negli anni Cinquanta e Sessanta venne dalla capitale, sul piano della conseguente elaborazione di un filone d'arte dalle radici ben precise, non scindibili, proprio, da quell'originaria esperienza futurista, e dagli sviluppi organicamente proiettivi, tra i più notevoli, per qualità, varietà e audacia; ed anche sul piano della strutturazione critica, secondo un modo culturalmente attrezzato e propositivo ben diverso dai consueti "accompagnamenti" letterari o di umile registrazione notarile.

Infine, per completare il quadro di quell'estate così densa d'iniziative, Angeli, Ceroli, Pascali, Patella, Schifano esposero nel luglio alla mostra *Nuove tecniche d'immagine* nel Palazzo dei Congressi di San Marino; Ceroli, Kounellis, Pascali, Schifano parteciparono in agosto al xviii Premio Avezzano. In settembre, Ceroli, Festa, Lombardo, Pascali, Schifano furono presenti nella *Exhibition of Contemporary Italian Art* del museo nazionale di Tokyo; Angeli, Ceroli e Pascali esposero alla ix Biennale di San Paolo del Brasile; Ceroli, Festa, Kounellis, Patella, Schifano presero parte alla "v Biennale de Paris". Ciò dà la misura del successo che ormai la "Scuola di piazza del Popolo" aveva raggiunto.

In novembre, Jannis Kounellis si ripropone all'attenzione con una mostra all' "Attico", dove presenta i campi di metallo con terra e cactus, la cotoniera, un acquario e un pappagallo vivo.

Il suo discorso sull'incontro tra arte e natura continuava nella più trasparente coerenza, ma con un ulteriore arricchimento inventivo e con una luminosa capacità di orchestrare il colore attraverso la reciproca interferenza visiva del verde delle piante, delle luminescenze della vasca dove fluttuavano alghe e sassolini, dei toni bruni della terra, grezzi e candidi del cotone, variopinti delle piume di "Loreto". Un affresco creato con i tasselli della creazione, dei regni minerale, vegetale e animale.

Il trespolo del pappagallo era innestato su un supporto metallico grigio, a mò di quadro, che dava il la alle variazioni cromatiche di quel morbido corpo vivo, dal becco giallo ed aguzzo. "Finché il pappagallo resta aggrappato al suo trespolo, contro il fondo grigio dove Kounellis l'ha collocato, avremo un dipinto dai colori affascinanti; ma quando il pappagallo s' allontana e si rigira, quell' istante di bellezza che rifiuta di eternizzarsi rifluisce nel modo più giusto nella corrente di tutte le sensazioni".<sup>20</sup>

## 1968 o del teatro

Il 1968 e il 1969 vedono intensificarsi le mostre personali. Quelle di Ceroli, al culmine del successo, si tengono in gallerie e musei a Roma, a Milano, due volte a Torino e due a Bologna, a Parma, a Pesaro, a Monaco, a Düsseldorf, a Hannover, a Karlsruhe, a Bruxelles; quelle di Pascali all' "Attico" e alla Biennale di Venezia, alla cui chiusura l'artista non potrà assistere, mostra seguita l'anno dopo dalla retrospettiva nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna voluta da Palma Bucarelli; quelle di Kounellis in gallerie di Napoli (due volte), Parigi, Milano, Torino, Roma; quelle di Patella a Bologna e a Pesaro; quelle di Marotta a Bologna, a Torino e due volte a Milano; quelle di Uncini a Torino e a Milano. Angeli espone a "La Tartaruga", Schifano alla "Marconi" di Milano, Mattiacci all'"Attico". Una retrospettiva di Lo Savio ha luogo a "La Salita".

Una mostra itinerante di Arte Povera approda nel marzo del 1968 a Trieste nella libreria Feltrinelli, presentando con opere dell'anno prima Ceroli, Kounellis e Pascali con Anselmo, Boetti, Fabro, Giliardi, Merz, Paolini, Piacentino, Pistoletto, Prini, Zorio. Ceroli espone la piramidale *Punta del mondo*, Kounellis il pappagallo, Pascali i

metri cubi di terra. Le opere di Anselmo, Boetti, Piacentino sono ancora delle "strutture primarie" di pura articolazione geometrica. Michelangelo Pistoletto aveva invece tenuto, poco prima, una personale all' "Attico" tra il 12 febbraio e il 12 marzo, con presentazione di Argan. Aveva accomodato la sala con i suoi specchi e con colonne e arredi di cartapesta affittati a Cinecittà, prendendo a nolo anche una serie di costumi: accatastati nel mezzo, ogni visitatore poteva sceglierne uno e così travestirsi, o cambiare continuamente travestimenti, facendo "teatro". L'illusione visiva degli specchi si amplificava nella finzione scenografica e nell'imprevedibile mascherata (allusione, volendo, alla capitale del cinema). Era un nuovo modo di coinvolgere lo spettatore dando vita a un clima quasi conviviale di scambi, di incontri, di amichevole e festosa complicità. Le capacità "di relazione" di Michelangelo diventavano carne della sua arte intenzionata a lasciare un segno nella società, quasi ripetendo la futuristica "ricreazione" (nel doppio senso) del mondo.

Era per altro il Sessantotto e si avvicinava il Sessantotto degli studenti (cominciato proprio mentre questa mostra era in corso, il 3 di marzo, con la "battaglia" di Valle Giulia di fronte alla Facoltà di Architettura, in anticipo sul maggio parigino) e serpeggiava in ideologia societaria, del collettivismo, delle "comuni". Un clima già captato e ben registrato anche da Warhol a New York, nella sua *Factory*.

L'arte sconfinava ora, non più parallelamente ma simultaneamente, nello spazio-ambiente con i suoi oggetti e nello spazio dello spettacolo con immagini e azioni. Dopo i film e le proiezioni, il teatro.

De *La scenoscultura di Ceroli* parlava Celant in un articolo a lui dedicato in "Casabella" del giugno 1968. A questo anno risale infatti una grandiosa realizzazione scenografica dello scultore, per lo shakespeariano *Riccardo III* di Luca Ronconi interpretato da Gassmann, al Teatro Stabile di Torino in febbraio e subito dopo, in marzo, a Roma. Un autentico capolavoro, che non essendo ripetibile converrà rievocare attraverso le descrizioni dell'epoca.

Le scenografie per *Riccardo III* erano piuttosto un'architettura imponente ma elastica di solidi geometrici, che si spostavano e ruotavano nella scena, dove campeggiavano le sagome dei soldati e i bellissimo cavalli, anch'essi di legno.

In un altro articolo intitolato *Sagome per Riccardo* (nel numero di marzo di *Cartabianca*) Celant tornava a manifestare il suo vivo interesse critico per questa ricerca (e contemporaneamente, nella presentazione di una mostra d'Arte Povera a Bologna definiva Ceroli "il costruttore 'povero' per eccellenza"). E Cesare Brandi, in "La Fiera Letteraria" del 21 marzo: "Già a Torino è stato un successo, a Roma poco meno di un trionfo. E questo trionfo, più ancora di Gassmann si chiama Ceroli [...]. La scenografia come protagonista, e non come spazio illusivo: la scenografia come concezione spaziale che ingloba lo spazio, il tempo, il colore, il suono e soprattutto l'azione [...] e certo tra le riuscite più notevoli dell'arte contemporanea, né solo italiana [...]. I risultati sono nuovissimi e assolutamente positivi. Si pensi a una tarsia di Lendinara, a questi bocchescena con le valve mezzo aperte, in fondo alle quali si vede nell'ossessivo rigore prospettico, un mazzocchio o un astrolabio. Ebbene, qualcosa del genere è l'inattesa, travolgente apertura del primo atto: una grave sfera armillare che ruota lentamente al fondo di una triplice struttura e gabbia indicata nei montanti più che realizzata nelle facce [...]. Tutto il seguito della scenografia è una serie ininterrotta di trovate; contro questo fondo che rimane fisso, ora si apre una specie di vano giapponese, ora ruota la scala; e tutte queste macchine sceniche in vista, senza cambiamenti prestigiosi di palcoscenici rotanti, danno una forza, una schiettezza impagabile allo spettacolo [...]. Forza e catarsi. E senza giochi di luce, in una solarità fissa e astratta".

Franco Quadri, infine, ha scritto intervistando l'artista<sup>21</sup>: "Il Riccardo III era una tua grande mostra vivente, che in un certo senso diventava dinamica [...]. E fu un'esperienza memorabile destinata a lasciare un segno preciso [...]. Soprattutto era impressionante il finale su cui vorrei tornare: quelle enormi sagome di uomini uguali a

tutt'altezza di palcoscenico, con le mani tese in segno di pace, che irrompevano alla conclusione su più file dalle due estremità della scena nel gran deserto di legno... Era la loro semplice apparizione allusiva a riempire alla fine l'ambiente e a stritolare il protagonista ridotto a una cosa di dimensioni insignificanti di fronte al meccanismo della Storia: una immagine per lui incomprensibile, al di sopra della sua natura d'uomo, la configurazione della pace, o semplicemente un altissimo momento poetico [...]. Forse però il teatro, a giudicare dalla plasticità rappresentativa dei progetti creati prima, era già presente nel Ceroli scultore, tanto è vero che ne compaiono i termini, e si sente parlare già al di fuori del palcoscenico di un *teatro delle mostre*".

Il rapporto di Mario Ceroli con Ronconi si interruppe poi mentre insieme progettavano il celebrato *Orlando Furioso*, nella cui realizzazione, però, molte idee dello scultore rimasero incorporate. Nella stessa intervista di Franco Quadri, Ceroli ha così rievocato quel momento: "Il progetto dell'*Orlando* era mio ed è nato tra me e Ronconi. In una prima fase, si prevedeva che io facessi l'impianto scenico generale; poi Kounellis, Castellani, Pistoletto e Pascali avrebbero dovuto realizzare ciascuno un lavoro da inserirvi. Mi sembrava un'idea eccezionale, proprio perché si faceva riferimento a una mostra organizzata a Foligno nel '67 col nome *Lo spazio dell'immagine*. Ronconi, vedendo questo tipo di esperienza spettacolare - perché più che una mostra d'arte era anche, in fondo, teatro, perché ognuno di noi aveva costruito un ambiente -, aveva pensato giustamente di mettere insieme questi artisti per l'*Orlando*. Solo che dopo è intervenuta la rottura tra me e Ronconi, chiaramente tutte le idee di questo lavoro sono finite in mano a lui [...]. Anche nel mio progetto si prevedeva una macchina che si doveva muovere in piazza, con carrelli, ma che chiaramente facevano riferimento ai carrelli del *Riccardo III*, cioè alla *Cina*, alla *Palla*, alla scala che si rovescia".

L'importanza di questi contatti è fondamentale per comprendere l'influenza che le ricerche romane degli anni Sessanta hanno esercitato sul rinnovamento del teatro e sul teatro di avanguardia (ma non solo nel caso di Ceroli, su cui abbiamo voluto soffermarci perché paradigmatico). Le conseguenze si estenderanno, ad esempio con Memè Perlini, per tutti gli anni Settanta.

*Il Teatro delle mostre* si tenne nel mese di maggio, dal 6 al 31, nella galleria "La Tartaruga". Ciascuno degli artisti invitati espose per un giorno. Fu un'idea geniale e nuovissima di Plinio de Martiis, che riportava così il teatro in galleria (come aveva già accennato Pistoletto), dopo che Ceroli aveva portato in teatro la galleria di Plinio (voglio dire l'opera ambientale della *Cina*, già realizzata appunto ne "La Tartaruga", prototipo dei soldati allineati in più file del *Riccardo III*). Ma l'idea di "teatro" era legata non tanto alla spettacolarità delle opere, quanto al loro carattere preminente di azioni, nonché alla trovata della "successione scenica", per così dire, degli artisti-attori.

Nella presentazione, io collocavo un'epigrafe di John Dewey: "Il pensiero non è differente di specie dall'uso delle materie e delle energie naturali, come il fuoco e gli utensili nel rifinire, riordinare e formare altre materie naturali, per esempio i minerali". E ne prendevo spunto per parlare di arte come processo mentale-materiale, cercando di cogliere un nuovo passaggio che sembrava allora realizzarsi<sup>22</sup>. Era questa un'apertura, sebbene ancora vaga, verso il concettualismo dei duchampiani anni Settanta; o meglio si trattava di una fase intermedia, con un assaggio, anche, di quelle già citate esperienze che andavano sotto il nome di *funk*.

Tutto ciò poteva riscontrarsi soltanto in alcune delle opere che vennero esposte, e che tuttavia furono le più incisive.

L'amabile "spia ottica" di Giosetta Fioroni (ispirata, credo, dall'ultima opera di Duchamp, ancora quasi sconosciuta e appena installata a Filadelfia, *Etant donné*) era un buco nella porta di una stanza chiusa e permetteva di spiare, all'interno, l'attrice Giuliana Calandra "che compie gli atti di una comune giornata" (come scriveva un critico d'avvenire allora esordiente, Achille Bonito Oliva, cui furono affidate le didascalie descrittive dei singoli lavori nel libro-catalogo). "Gli spettatori, uno per uno facendo la fila, godono la falsa

intimità della scena".

Giulio Paolini, pioniere dell'arte concettuale, espose un quadro a fotomontaggio riportato serigraficamente, dove appariva il pittore naïf Rousseau con la tavolozza, ("autoritratto" di Paolini) attorniato dai protagonisti, artisti, critici, amatori degli anni Sessanta.

Emilio Prini arrivò da Genova con un sacco contenente dei pezzi di legno, su cui aveva segnato i nomi delle persone incontrate durante il viaggio; e li lesse uno dopo l'altro.

Pier Paolo Calzolari collocò in un contenitore un blocco di ghiaccio rosso che si scioglieva lasciando cadere le gocce in un altro contenitore sottostante, mentre dal basso si levava una colonna di fumo viola.

Angeli abbassò di molto il soffitto con uno strato di polistirolo e collocò nella stanza una macchina da presa e dei microfoni, che registravano la reazione dei visitatori.

Castellani, lasciando l'ambiente come Angeli l'aveva sistemato il giorno avanti, collocò su una base otto metronomi. "Ogni metronomo batte il proprio tempo. I metronomi battono ininterrottamente fino ad ultimare la propria carica. Uno per uno. Alla fine gli otto metronomi si fermano tutti. Hanno consumato il proprio tempo individuale" (Bonito Oliva).

Mario Ceroli creò una serie di porte, lungo un percorso chiuso ai lati da uno steccato, il tutto in legno. L'ultima porta si apriva davanti a una parete di ghiaccio, con uno sbalzo "dal caldo al freddo".

Gino Marotta appese una serie di fili verdi, come liane, realizzate in materiali plastici, attraverso cui si poteva passare.

Alighiero Boetti mise a disposizione del pubblico un grande strato di carta blu (cielo) che era da forare con un chiodo, aprendo dei per-tugi di luce (stelle). Ciascuno poteva disegnare la propria costellazione.

Cesare Tacchi realizzò la sua bellissima "cancellazione di artista". Si chiuse in una nicchia dietro un vetro, che poi oscurò gradualmente, lentamente, pitturandolo dall'interno con vernice bianca, fino a scomparire dalla vista.

Sylvano Bussotti presentò una cassa costruita da Ceroli, da cui sortiva la registrazione musicale della sua *Passion selon Sade*, compresi gli impropri del pubblico e le grida di "fascista!" (insulto allora adatto a tutti gli usi, come abbiamo già visto per lo spettacolo di Rauschenberg).

Goffredo Parise fissò su un nastro una sua conversazione a commento del "Teatro delle mostre" ed espose poi il registratore acceso, su un tavolo da conferenziere, con le sedie davanti.

Fabio Mauri, entro uno spazio chiuso cui si accedeva da un boccaporto ovoidale a mò di astronave, cosparses il fondo di perlinato di polistirolo, tra cui i piedi dei visitatori affondavano, a immagine del suolo lunare, dove ci si poteva anche sedere o distendersi, con il polistirolo che si attaccava ai vestiti. Il titolo era *Luna*, l'allunaggio americano avvenne poco dopo.

Ma era nientedimeno che il maggio Sessantotto. Gli studenti parigini urlavano "l'immaginazione al potere", rifacendo il verso ai surrealisti che avevano attinto ai futuristi ("L'arte al potere!" di Marinetti).

Nanni Balestrini, dalla Sorbona, telefonò le scritte studentesche che cominciarono a essere riportate sui muri della galleria; altre ne dettò da Orly e poi da Fiumicino; un'ora dopo entrò in galleria e trascrisse egli stesso gli ultimi slogan. Molto coincidente.

Renato Mambor si ispirò, ma senza pesanti riferimenti, alla nota fotografia di Che Guevara (ucciso nell'ottobre del '67) sul tavolo dell'obitorio. *Dovendo imballare un uomo* era il titolo dell'operazione. Un giovane barbuto (Claudio Previtera) era stato disteso tra paglie e materiali di imballaggio in una cassa inchiodata, recante sul coperchio il segnalino di una figura umana: gli "omini" di Mambor. Poi la cassa veniva aperta e l'uomo "sballato".

Dal "Teatro delle mostre" erano assenti benché invitati Kounellis e Pascali e ciò a causa di una rivalità, ormai patente, tra le due gallerie protagoniste dell'"Attico" e de "La Tartaruga". (Fu questo, del resto, il terreno fertile che gli amici torinesi trovarono, per staccare ulteriormente dal gruppo romano gli aderenti all'Arte Povera, mentre Ceroli ne veniva "epurato").

La differenza comportamentale ma anche fisica tra Kounellis e Pascali non avrebbe potuto essere più netta. Tutti e due "meridionali", nati sulle sponde opposte dello stesso mare, capelli neri, folti e carnagione scura; ma l'uno magro e sia pure fieramente introverso, l'altro ben piantato, in carne, d'una irrequietezza tutta estroversa, benché comunicante con il profondo. Kounellis era taciturno come un cospiratore (il suo italiano, per altro, ancora scarseggiava), barricato dietro due baffi risentiti e dietro il fumo incessante delle sigarette, alternate ai caffè; appiedato, senza macchina. Intensamente riflessivo, sapeva che l'arte è una segreta premeditazione, nasce da un accumulo silenzioso di idee, da un'attività "critica" di selezione, che non esclude la severa analisi del lavoro altrui, per poi scattare chiarissima, quando il confronto con lo spazio vuoto della galleria tronca improvvisamente il corso perplesso e problematico dei pensieri. Pascali riversava torrenti di parole, manifestava in ogni modo la propria esuberanza, aveva un'automobile scassata con un bidone di benzina al posto del sedile, ma poi si comprò la potente motocicletta. Aveva sempre già tutto nella sua testa, il suo problema era trovare spazi (anche mentali) sempre più vasti da occupare, da far propri, da violentare. La loro estensione non lo preoccupava, lo chiamava.

Anche Pascali aveva fatto del "teatro", il *Teatrino* del 1964, ribalta per pigne-giocattolo, affiancata da utensili vari e oggetti pubblicitari animati meccanicamente, quasi un "carosello" televisivo. Ma non era teatro, era una manifestazione ancora acerba del suo estro, del suo fresco lato infantile. Teatro, semmai, Pascali fece con la propria figura, con il proprio corpo, con le performances: dal "Requiescat" per Corradino di Svevia a Torre Astura e dall'apparizione come militare tra i cannoni, alle impressionanti azioni che precedettero di poche settimane la sua morte, riprese da Luca Patella in un film creativo (SKMP2), dove compaiono anche Kounellis e Mattiacci. Sulla spiaggia, Pascali scavò una buca dove si seppellì interamente, per poi riemergere con furia: un'idea che si apparentava ancora, ma con maggiore icasticità, all'immersione nella cripta affumicata di Torre Astura, e dove vita e morte si combattevano di nuovo in un ormai imminente, drammatico presagio.

Sullo stesso arenile Pascali piantò un recinto di paletti, delimitando un campo che solcò con il rastrello, per poi seminarvi "il pane".

Questa azione si ricollegava alle sue opere della prima metà del '68, tutte in chiave antropologica, ispirate a un rudimentale e forte primitivismo, ma sfumante in un'allegria infantile, tra l'agricolo e Tarzan.

Negli scritti sulla Pop Art e fenomeni susseguenti, tra il '64 e il '67, io avevo insistito sul pensiero "concreto" e "selvaggio", proponendo poi, in luogo delle "strutture primarie", la formula di "strutture del primario" (cui era dedicato il testo di Foligno), ovvero "l'aspirazione a recuperare un dato primordiale": quelle strutture del primario, appunto, che gli etnologi hanno cercato "nel selvaggio, collegando anche il selvaggio al bambino".

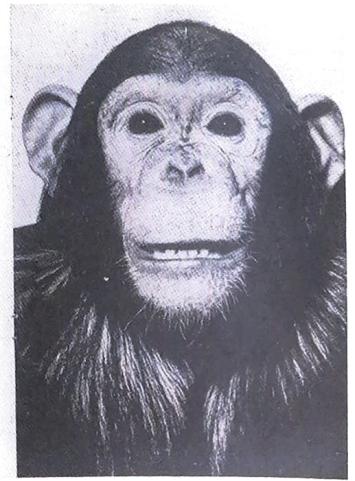
L'animo "infantile" di Pascali si incontrò con il proprio sedimento "selvaggio".

La sua opzione antropologica per il "selvaggio" e l'arcaico si manifestò, con aspetti anche spiritosi ma con un groppo autentico di forza, nella personale all'"Attico" del marzo 1968, dove l'artista espone, con i *banchi da setola*, il *ponte* in lana di ferro intrecciata, la *trappola* in lana d'acciaio e quattro *botole* (una vuota, una "impraticabile", una con terra e l'ultima con acqua). Corredò inoltre il catalogo con foto di azioni o "autoritratti": Pascali vestito da "primitivo", con pendule e arruffate striscie di raffia fino ai piedi; Pascali che, nella stessa tenuta, impugna un grande pistone, di quelli in uso, un tempo, per calcare i sampietrini, con la scritta a fianco: "ma si redime la terra e si fondano le città"; Pascali mentre incita una scimmia ("Alé! Alé! Cita") e ancora una foto di Cita con una scritta in dialetto su "la scimmie di Tarzan".

Alla Biennale presentò poi *Liane*, *Il cesto*, *Stuoia*, *Ponte lavatoio* (tutti in lana d'acciaio), *Le penne di Esopo* (pennine di pollastrella assiegate su un tondo, come frecce su un bersaglio), e alcuni lavori in pelo acrilico (*Archetipo*, *Pelo*, *Contropelo*, *Solitario*).

Tra le sue ultime opere vanno poi ricordati un rudimentale cavallet-

IEI VOGGHIE BBENE A CITA  
LA SCIMMIE DE TARZAN  
EN GE VOGGHIE ACCHIÀ U SESTEME  
MFE POTELE NTRAPPOLÀ



Dal catalogo della mostra di Pino Pascali all'"Attico" (1968)

to-attezzo in lana d'acciaio su cui poggiano un sacco a pelo e un ciuffetto di raffia, *L'arco di Ulisse* in lana d'acciaio, un gruppo di attrezzi agricoli in legno grezzo.

In tutto questo colpiva pur sempre la potenza d'impianto resa più efficace dalla rudezza dei materiali: dopo gli "elementi" naturali, ecco i primi materiali "poveri", artigianali ma inventati, o anch'essi semplicemente naturali, come la paglia e il fieno già precedentemente utilizzati nella *Cornice* e nella *Balla*.

La foto di Pascali dentro la "trappola", con le braccia divaricate a croce che escono dalle grosse maglie (di nuovo quel senso di prigionia in uno spazio chiuso da cui si vuole erompere, di nuovo quella energia di perforazione, come già gli squali a mezzo corpo, piantati contro la parete), mi ha sempre evocato la strapotente invenzione michelangiolesca della Sistina, nella figura di Aman crocefisso; o le immagini di dolenti di Masaccio e Piero o l'apostolo del Caravaggio nella *Cena in Emmaus*, che "sfondano" lo spazio con la trasversale spalancata delle braccia.

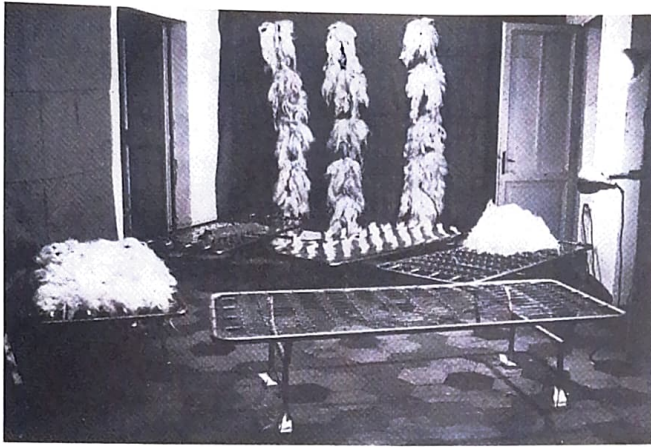
Le azioni o performances (non si parlava più di "happening") furono in grande auge in quell'anno 1968, nato nel segno del teatro e dello spettacolo, con invasione, anche, di spazi urbani.

Pistoletto diede vita al suo "Zoo", con manifestazioni anche e soprattutto nelle strade, a Vernazza (17 agosto), a Roma (in ottobre), a Torino e in altri luoghi.

Tra il 4 e il 6 ottobre si tenne ad Amalfi una manifestazione intitolata *Arte povera. Azioni povere* a cura di Germano Celant, cui partecipò, a fianco del gruppo torinese, anche Gino Marotta, con un "intervento urbano" consistente in uno schieramento di balle di paglia.

Del tutto diverso dal teatro di Ceroli (come di Pistoletto) fu poi il teatro di Kounellis: ma anch'esso, come quello di Ceroli, su un vero palcoscenico (ancora il medesimo, lo Stabile di Torino) per uno spettacolo d'avanguardia senza alcuna costruzione di scena: *I testimoni*, testo di Tadeusz Rozewicz, regia di Carlo Quartucci.

Sulla ribalta erano protagonisti i sacchi, i detriti, nonché i carrelli con il carbone e le pietre che Kounellis aveva già presentato all'apertura dell'anno, con una mostra nella galleria "Jolas" di Milano, inaugurata il 29 febbraio. Se Pascali puntava a materiali "poveri" di evocazione arcaico-artigianale (l'intrecciare, il tessere) coerentemente alla sua poetica dell'agricolo-primitivo o selvaggio, Kounellis continuava invece il coerente discorso sugli elementi di natura, facendo la scala, pur sempre, tra i regni dell'animale, del vegetale e del minerale. Il carbone fu un'invenzione pregnante, per la nera espressività della materia, i carrelli mobili alludevano a una dislocazione multipla e senza centro dello spazio, che dunque poteva essere anche lo spazio scenico, ma al polo opposto dello spazio architettonico e misurato di Ceroli. Quest'ultimo era congeniale alla materia del legno, naturale anch'essa e primaria ma "riducibile" umanisticamente ("classicamente") al progetto, mentre pietre e carbone erano per così dire irriducibili e sostituivano al progetto ovvero all'idea



Opere di Jannis Kounellis nel suo appartamento alla fine degli anni Sessanta.

ordinante la loro brutta testimonianza esistenziale (all'origine, burriana), confinante con l'archetipo e con il mito greco e pre-classico: le pietre-ossa, perché no, di Deucalione e Pirra, come poi la lana, i bastoni con la lana, i fusi e la lana delle Parche; o i mucchi di lana grezza, omaggio "alla sua Grecia vellosa di pastori, di satiri, di Parche".<sup>23</sup>

I bastoni con la lana furono esposti a Torino da Sperone, nel dicembre, insieme alla fiamma ad acetilene, mentre quella a gas era ricomparsa in una precedente mostra nella galleria "Carello" di Napoli.

### 1969 o il post-sessantotto

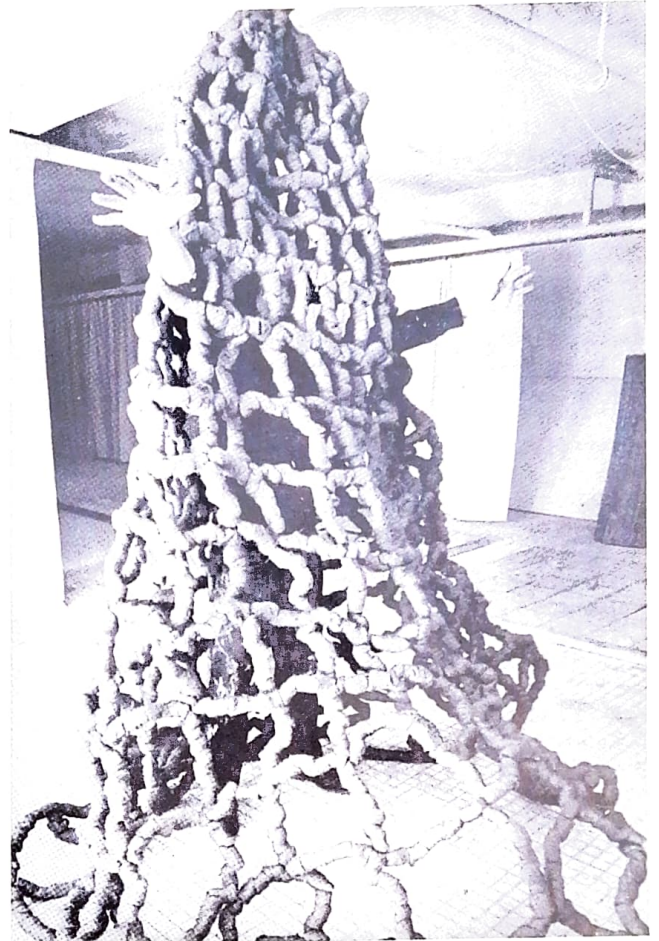
Il 1969 si inaugurò con una nuova, clamorosa sortita di Kounellis all'"Attico", il 14 di gennaio: undici cavalli vivi esposti "ad emiciclo" nella nuova sede della galleria, che dall'ultimo piano di un appartamento in piazza di Spagna si era trasferita in un garage di via Beccaria. Ancora la natura, il mito, con impatto davvero eclatante.

A Parigi, da Jolas, Jannis presentò poi di nuovo, in maggio, il suo cotone, una rete metallica con becco a gas, una serie di fuochi a muro; e in dicembre, alla "Modern Art Agency" di Napoli, il carbone, le fiamme, quaranta sassi dipinti di nero a metà, una mensola con una candela accesa dedicata a Marat e Robespierre (quasi un autoritratto del proprio istinto radicale e "rivoluzionario"); una lastra di ferro con trecce di capelli; otto supporti di metallo appesi, in sequenza verticale, l'uno all'altro, con polvere di caffè.

Ai cavalli di Kounellis seguì all'"Attico" l'installazione di un igloo di Merz (alla sua seconda apparizione a Roma, dopo la collettiva dell'"Arco d'Alibert", intitolata *Il percorso*, del marzo 1968), igloo composto di lastre irregolari e sbreccate di vetro, grosse orlature di mastice e sterpi e fascine che lo sormontavano. Un'idea di grande seduzione, nell'ordine di una visione antropologica dell'arte e, se si vuole, di quelle allusioni a un *habitat* arcaico o primitivo che avevano ispirato anche gli attrezzi, le trappole e i ponti di Pascali, nonché i suoi pannelli in pelo acrilico su armature di legno, composti a capanna ed esposti alla Biennale del 1968. Ma è certo difficile stabilire se tra i due fossero intercorsi contatti.

L'invenzione di Merz era comunque diversissima, monumentale e affascinante anche nel libero andamento della costruzione, nell'inedita sensibilità dei materiali e nell'accostamento di quelli plasmati dall'uomo, con inserti di natura.

Sempre all'"Attico", fu di scena il 26 marzo Claudio Cintoli, artista di una certa classe, che aveva debuttato all'inizio del decennio con composizioni polimateriche, per poi abordar collages di ispirazione tra Rotella e la Pop americana; fu noto anche per aver dipinto la grande bocca rossa che faceva da sfondo, dietro la ribalta dell'orchestra, al locale del *Piper*. L'azione di Cintoli si intitolava *Annodare* e metteva a disposizione dei presenti, per questo invito, una lunga e grossa corda. "Movimento minimo, movimento modulo,



Pino Pascali fotografato da Ugo Mulas nella "Trappola" (1968)

Michelangelo Buonarroti. Punizione di Aman, Roma Cappella Sistina



movimento accento”, scrisse in catalogo l’artista così recensito da Simonetta Lux: “E’ la proposta di una azione libera, non programmata che scaturisce dal disporsi verso le cose secondo le cose stesse, mirando solo alla naturalità di un nostro gesto, alla visualizzazione di un gesto comune: il risultato formale è indifferente mentre è importante indurre alla presa di coscienza del processo, de-automatizzarlo”.

Le opere prodotte da Cintoli in quell’anno di nuovo con grosse corde, pendenti o arrotolate a palla, con legni, vecchie bilance, barbe di plastica, si ambientavano nel clima dell’“antropologia” pascaliana.

Tra le azioni del 1969, va segnalata quella di Ceroli al Festival di Spoleto: lo scheletro ligneo di una piramide alta cinque metri fu “murato” con blocchi di ghiaccio che si scioglievano poi al calore di una palla di fuoco, oscillante a mò di pendolo dall’alto.

Ceroli realizzò in quell’anno opere con ampio impiego di materie, come i *Contentori delle terre*, esposti al “Naviglio” di Milano; *Autoritratto*, fatto di stracci e stoffe; o come *Labirinto*, che univa al legno il vetro, la plastica ed elementi vegetali (solo il progetto venne esposto alla retrospettiva del 1969 nel Palazzo della Pilotta a Parma, curata da Quintavalle, che la introdusse con un lungo saggio analitico, il primo studio complessivo sulla figura di Ceroli).

Un’azione spettacolare, di nuovo all’“Attico”, fu quella di Eliseo Mattiacci, che irruppe nel garage-galleria con un trattore, spianando un sentiero di terra. Lo stesso Mattiacci, aveva svolto un’azione in piena luce al Circo Massimo, installando degli ombrelloni e facendo muovere dei pesanti e lunghi teloni con un risultato di grande animazione plastica. Si aveva tuttavia l’impressione di essere ormai giunti a un punto limite. Per il resto, l’“Attico” fu nel ‘69 un vulcano di iniziative, con l’intervento di artisti soprattutto stranieri e con performances anche musicali, da Robert Smithson a Simone Forti, Steve Paxton, La Monte Young, David Bradshaw, Deborah Hay, Trisha Brown Schlichter, Terry Riley.

Tra gli italiani furono salienti le mostre di Luca Patella e di Gino de Dominicis.

Gianni Colombo, uno dei rappresentanti più qualificati della ricerca visuale-programmata, già nel corso dell’anno precedente, sempre all’“Attico”, aveva “cucito” nello spazio un suo ambiente di sottile coinvolgimento percettivo, da lui stesso così descritto: “una costruzione sperimentale con la quale compiere rilievi di comportamento ottico e psichico del suo fruitore, il quale vi apporterà le variabili dovute alle sue reazioni fisiche e psichiche”.

Nell’ordine delle ricerche programmate, una nuova visione fu introdotta da Maurizio Mochetti, che con i suoi “dieci progetti” esposti a “La Salita” e con giochi minimali di luce, disegnava immaterialmente lo spazio: “lavoro molto ‘al limite’ - scriverà Barilli - volto a trarre partito da certi fenomeni ottici e meccanici, ma dove questi si presentano più svincolati dal gravame dei corpi concreti, raffinati in una purezza quasi da legge fisica applicata in condizioni ideali: dove cioè la ponderabilità sembra essere portata da elementi imponderabili, e la luce fatta nascere da elementi invisibili. [...] Il punto, la linea, questi elementi basilari di ogni visione “pura” e di ogni costruzione geometrica, invece che essere descritti con un segno grafico che, contro ogni suo desiderio, apparirebbe sempre troppo materiale e corposo, vengono affidati a sottilissime tracce luminose [...]. Certo, questo era da tempo la prerogativa specifica dell’arte cinetica, che tuttavia per raggiungerlo doveva spesso appoggiarsi a una pesante programmazione anteriore essenzialmente statica”.

La Mostra all’“Attico” di Luca Patella si avvaleva anch’essa di elementi immateriali e luminosi, ma nell’ordine delle sue abituali “proiezioni” di immagini, questa volta affidate a due sfere sotto un cielo planetario, che configurava un ambiente-universo, con un bel risultato di coinvolgimento poetico e immaginativo.

Gino de Dominicis era invece con la personale di novembre all’“Attico”, al suo esordio. Fu senz’altro l’artista che, in quel momento conclusivo degli anni Sessanta, comunicò più incisivamente l’impressione di un mutamento di rotta. De Dominicis non ama essere definito “concettuale”, né lo è, ma una componente mentale era fin da allora presente nel suo lavoro, tutto fatto di pure “idee”, un lavo-

ro che proponeva per altro una “magia” da prestigiatore artificiale e paradossale, elevando il trucco a sistema filosofico: l’arte come “acutezza” e inganno, tuttavia confinante con l’utopia, e dunque anche come “predica”. L’impossibile reso possibile, con il trucco sì, ma prefigurando o sognando una reale possibilità avveniristica.

*Tentativo di volo* era una fotografia in cui l’artista appariva librato in aria, su un paesaggio, come un Cristo risorto: allusione, consapevole o meno, alla resurrezione come forma di quella “immortalità” che l’artista cominciò a predicare, non certo con spirito o sottinteso religioso, ma come laica affermazione di una propria fiduciosa vitalità, che il progresso tecnologico e scientifico erano chiamati appunto a eternare in termini fisici. Paradossalmente, utopicamente, in un discorso rivolto all’“umanità”. L’ottimismo degli anni Sessanta prendeva la parola in prima persona, attraverso il megafono di questo artista dal fisico di moschettiere. I suoi “solidi invisibili”, di cui era tracciato a terra solo il perimetro della base, di nuovo identificavano “trucco” e immaginazione. Un’asta dorata si librava nitida e svelta nell’aria, sostenuta in realtà da un magnete celato nel soffitto.

La forma (la geometria) era rivisitata come idea, e l’idea intendeva proporsi come propellente spirituale-spiritoso di un’audace avventura nei regni dell’impossibile-possibile, ovvero nel futuro.

De Dominicis, in fondo, rifletteva a suo modo le utopie del Sessantotto, per cui ogni desiderio, per quanto assurdo, può e deve trasformarsi in realtà, deve esigere la propria realizzazione. Ma rifletteva anche lo sneramento che il Sessantotto degli studenti aveva insinuato negli entusiasmi delle neo-avanguardie per ogni forma, anche aggressiva, di sconfinante espansione.<sup>24</sup> (Celant aveva proposto l’Arte Povera come “arte delle guerriglia”). La componente mentale riduceva a pura idea ovvero a utopico enunciato, quella dilatazione che era stata invece fisica, piena, euforica, illusa di cambiare il mondo con la propria pacifica forza d’urto.

Ho infine un ricordo molto vivo di quella che si può considerare la mostra conclusiva dei romani anni Sessanta, anche perché parve, e fu, un gran risultato portare questi artisti nientedimeno che... al Louvre.

All’interno del Louvre, infatti, nei locali del *Musée des Art Décoratifs*, fu tenuta una rassegna organizzata con il concorso della Olivetti e che si intitolò *4 artistes italiens plus que nature*, inaugurata il primo ottobre. Si trattava di Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali.

Ciascuno aveva a disposizione un grande ambiente. Kounellis lo allestì magistralmente con i pali avvolti nella lana, i contenitori di terra e di cactus, i carrelli con pietre o sacchi vuoti di carbone, la cotoneiera, il pappagallo, i “letti” con la bombola a gas, di rete metallica in cui erano imprigionati dei topolini.

Ceroli realizzò un’opera di grande fascino, formando un grande basamento di terra su cui piantò un centinaio di aste con altrettante bandiere bianche fatte sventolare da un ventilatore.

Marotta allestì un “eden”, con il bosco di metacrilato, fiori artificiali, “rosasfera” in metacrilato fluorescente, e dieci parallelepipedi luminosi con la mela, il serpente, l’albero del bene, la notte e il giorno.

Pascali fu rappresentato con opere dal ‘66 in poi, compreso il mare di stoffa, mentre il mare d’acqua venne esposto a pianterreno, all’ingresso. Al momento dell’inaugurazione, uno dopo l’altro una serie di autorevoli signori vestiti inappuntabilmente di scuro infilarono il piede nelle vaschette piene d’acqua colorata, scambiandole per superfici solide e rovinandosi i pantaloni. Fu il finimondo, i flics cominciarono a far trillare i loro acuti fischietti, accorse un manipolo di uscieri e nel giro di un quarto d’ora il povero mare di Pino fu chiuso come dentro a una camicia di forza, da un quadrato di transenne con vistosi segnali di pericolo rozzamente improvvisati. Me ne andai tra divertito e amareggiato e presi un aereo per Düsseldorf, dove sapevo che s’era inaugurata la prima rassegna dell’allora nascente video-art, con un filmato di Gerry Schum che documentava affascinanti interventi di Land Art.<sup>25</sup>

La riduzione di uno spazio massimo, addirittura un paesaggio, a quello minimo del video mi sembrava una sintomatica novità, l’annuncio di un diverso ciclo di esperienze. Già nella presentazione dei quattro artisti a Parigi, avevo confrontato le loro ricerche a quelle dell’ormai avanzante concettualismo, come in un dialogo tra aristo-

telici e platonici.

Tornato in Italia, proposi di commissionare agli artisti una serie di video-nastri e con Barilli e Trini organizzammo a Bologna una mostra dove le azioni al televisore avessero un largo spazio. Detto fatto, la mostra si aprì con il nuovo anno e si chiamò *Gennaio 70*.<sup>26</sup>

Trini parlava di "mutare le attitudini concettuali", Barilli di "una disponibilità totale aperta contemporaneamente al fisico e al concettuale". Io indirizzavo un "messaggio" agli espositori e ai colleghi critici: "Chi ha concluso, anche per voi, sull'unità di logos e di mondo è il filosofo Duchamp. Duchamp ha inteso che l'arte è pensiero, le cose sono pensabili e sono dunque pensiero. La quintessenza dell'arte è pensare il pensiero. Oggi abbiamo la televisione che ci permette di vedervi lavorare nei deserti. Un giorno avremo un apparecchio per vedere il vostro pensiero nel vostro cervello. [...] Al massimo dello sconfinamento, fa riscontro il massimo di concentrazione. Anche in virtù del principio di corrispondenza: al più immenso dei circoli, il più minuscolo dei punti, una molecola del cervello, che forse dobbiamo ancora far vibrare. Non si rientra

nel quadro, ma nella mente. Quando si disegna una figura lunga alcuni chilometri, meglio ancora che la televisione o l'elicottero, è la mente che può abbracciarla. Per via di sconfinare, ci si confina nel puro pensiero". Mi accorgo ora che era un'epigrafe un pò amara.

Il lettore vorrà perdonare le memorie autobiografiche che l'estensore di questo resoconto ha sovrapposto alle vicende degli artisti. Ma un'identificazione, mia come degli altri pochi amici, critici e galleristi, in queste vicende c'era stata né la si può scollare vestendo il panni del puro storico. E infine nelle mie parole per *Gennaio 70* c'era forse una punta di delusione, quella delusione indotta dalla sgraziata avidità del Sessantotto studentesco e soprattutto dalla repentina scomparsa di Pascali; o comunque di rammarico per un'esperienza che si sentiva esaurita nel suo vitalismo e dunque nella sua vitalità.

*Gennaio 70* era ormai il domani degli anni Sessanta. Domani è un altro giorno, *Gennaio 70* era un altro decennio. Anche se poi (vedi gli attuali trionfi statunitensi dell'Arte Povera, o questa stessa mostra) il passato ritorna.

#### NOTE

<sup>1</sup> Dei "premi d'incoraggiamento a pittori, scultori e incisori" ho rintracciato, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il bando di concorso del 4 marzo 1958, intestato al Ministero della Pubblica Istruzione e firmato dal ministro Aldo Moro. Il bando fa cenno a "concorsi per gli stessi premi degli anni 1957, 1956, 1955". Il limite di età era fissato a trentacinque anni, la partecipazione era riservata a cittadini italiani. Erano previsti quattro premi da L. 100.000 per la pittura, quattro dello stesso ammontare per la scultura e quattro di L. 50.000 per l'incisione. Le opere da inviare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna dovevano essere non più di tre. L'art. 8 prevedeva che fosse presentata "in un'apposita mostra una selezione delle opere partecipanti al concorso, da effettuarsi a cura della commissione giudicatrice". Altre informazioni sono contenute nell'intervista di Rosella Siligato allo scrivente, in questo catalogo.

<sup>2</sup> M. Calvesi, dal catalogo di una collettiva nella galleria "L'Attico", ottobre 1962 (con riferimento "al lavoro in atto di alcuni giovani").

<sup>3</sup> "La sortita nelle poetiche della 'sospensione' o più in generale del cosiddetto disimpegno è stata, a mio avviso, l'unica soluzione realistica e produttiva della crisi" (M. Calvesi, introduzione a *Le due avanguardie*, Milano 1966, p. 18). Di "sospensione del giudizio" aveva parlato già Cesare Vivaldi, sempre a proposito del Neo-dada.

<sup>4</sup> F. Mauri, in *Crack. Documenti d'arte moderna*, 1960

<sup>5</sup> M. Rotella, *ibidem*

<sup>6</sup> I titoli dei monocromi di Schifano erano spesso ispirati a frasi colte sulla stampa o nella corrispondenza. Ad esempio *La scena cambia*, titolo un grande monocromo rosso del 1962, deriva da una cartolina che Ileana Sonnabend indirizzò all'artista da New York il 9 aprile di quell'anno: "Caro Mario i disegni sono bellissimi! Piacciono anche a Leo! Sono molto felice. Le fotografie anche molto belle. Hai fatto un bonissimo lavoro. Qui una confusione tremenda ma tutto andrà bene 'in the end'. La scena cambia tutto il tempo. Ciao Ileana". Un titolo come "Botticelli" poteva nascere sfogliando una rivista d'arte. Ricordo con precisione la data (aprile-maggio 1962) di questo dipinto, eseguito alla vigilia della mostra bolognese *Nuove prospettive della pittura italiana*, in cui avrebbe dovuto essere esposto.

<sup>7</sup> M. Calvesi, presentazione di Mario Schifano nella galleria "Odyssea", aprile 1963.

<sup>8</sup> I coniugi Arnolfini di Van Eyck, ad esempio, a un cui particolare Festa dedicò una nota opera, occupano la doppia pagina centrale di un fascicolo Fabbri, con un'immagine benissimo stampata di cm. 46 x 33. (Non è però facile ricostruire la data precisa di questo fascicolo, che è il n. 72 della serie, mentre il "Michelangelo pittore", che è il n. 10, vide senz'altro la luce nel '63 e reca nella doppia pagina centrale tre scomparti della Sistine, tra cui la *Creazione dell'uomo*).

<sup>9</sup> V. Strukelj, introduzione al catalogo della mostra di Giosetta Fioroni nel C.S.A.C. di Parma, 1984, p. 17.

<sup>10</sup> S. Sinesi, presentazione della mostra di Renato Mambor nella galleria "Maria Cocca", aprile 1990.

<sup>11</sup> Si veda la nota 15.

<sup>12</sup> G. Dorfles, presentazione della mostra di Agostino Bonalumi nella galleria del "Naviglio", Milano, gennaio 1967

<sup>13</sup> M. Diacono, in occasione della personale di Cesare Tacchi a "La Tartaruga" del 1965

<sup>14</sup> Presentando le opere di Pascali nella personale a "La Tartaruga" del gennaio 1965 (in "Catalogo" n. 2), Vivaldi scriveva: "In forme modernissime, mi sembra, rivive in loro il mito mediterraneo della 'Grande Madre'".

<sup>15</sup> "Neo-dada e pop art (...) hanno fatto regredire l'idea di spazio allo stadio di una sua percezione immediata, di una percezione puramente topologica. Il dipinto, sviluppando dunque l'intuizione di Pollock, è concepito come un'entità topografica, che risulta da un aggregato di oggetti o, con il medesimo senso e valore, di immagini.

"Tutto ciò sembra portare la pittura sull'orlo di una dissoluzione. Il quadro comunica liberamente con la vita, interferisce nel suo flusso. (...) L'attività del pittore può anche materialmente sconfinare in quella del reporter o del cineoperatore. (...)

"Al tempo stesso la pittura ne riceve nuovo ossigeno (...) Un'evoluzione è già chiaramente e da tempo in atto negli stessi protagonisti della vicenda pop; e una simile spinta può ancora esercitarsi su manifestazioni che della sigla pop faranno a meno per assumere nuovi nomi e caratteri (magari dichiarandosi in concorrenza o in contrasto).

"Verso gli inizi di quest'anno circolava ad esempio la notizia (...) di ricerche che fanno capo a Charles Hinmn, Sven Lukin e all'inglese Richard Smith: forme astratte di senso oggettuale che dalla parete si avanzano nell'ambiente per occuparlo con profili energetici, costruite con tela su ossature di legno (e infatti meglio note come 'shaped canvas'). A questa tendenza sono imparentate altre esperienze di astrattismo elementare tridimensionale, che la recente e importante mostra new-yorkese di 'Strutture primarie' ha documentato. 'Top' non indicava 'alto', ma era un'abbreviazione per 'topographical'. "Ora, l'idea di un'arte 'topografica' o 'topologica' è assolutamente conseguente (anche se, di esteriormente pop, queste opere non hanno nulla) all'impostazione linguistica della pop art. Questa è stata essa stessa, per eccellenza, arte topologica, in quanto ha assunto l'oggetto o l'immagine stessa in pura accezione topologica, occupando concretamente e basicamente uno spazio invece di presumerlo in astratto (come è implicito anche in queste nuove opere e nello stesso slogan di 'strutture primarie').

<sup>16</sup> Su questo punto, rinvio (oltre che alla nota seguente) alla quarta domanda dell'intervista di Rosella Siligato allo scrivente, nel presente catalogo.

<sup>17</sup> L' "environment" americano, che discende dalle fuoriuscite nello spazio delle opere di Rauschenberg, inizia nel 1960 con Allan Kaprow (che già tra il 1957 e il 1959 aveva realizzato degli "assemblages" ampiamente volumetrici, con materiali misti, detriti, frutta, lampadine), Jim Dine, Claes Oldenburg. Ha un carattere di disordinato e sconnesso accumulo di carte, oggetti, brandelli di stoffe che "ingombrano" un intero ambiente, e pertanto non ha nulla a che vedere con gli "ambienti" di Ceroli e Pascali; ma è semmai un preciso precedente di certa Arte Povera.

<sup>18</sup> Circa le influenze del Gutai sull'Arte Povera, si vedano gli scritti di B. Bertozzi (che ha in corso una dettagliata pubblicazione su questo argomento) e miei, in "Art e Dossier" n. 24 (maggio 1988, p. 33 e p. 35) e nel catalogo della mostra "Monoha-La scuola delle cose" (Roma, Museo laboratorio dell'Università, aprile 1988, pp. 21-22 e p. 13), nonché il catalogo della recentissima mostra del Gutai nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

<sup>19</sup> Si veda la mostra "Pop" del giugno 1965, dove Pistoletto esponeva con Dine, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol, Wesselmann e la mostra "Warhol Lichtenstein Dine Rosenquist" dell'aprile 1966.

<sup>20</sup> M. Calvesi, presentazione di Kounellis nel catalogo della mostra "4 artistes italiens plus que nature", Parigi, Musée des Arts Décoratifs, ottobre 1969.

<sup>21</sup> L'intervista è pubblicata nel catalogo della mostra di Mario Ceroli a Firenze, Forte Belvedere, 1983, pp. 93-100.

<sup>22</sup> "... la percezione sembra, nell'arte degli ultimissimi anni o magari mesi, cercare una via verso un nuovo equilibrio, coordinarsi alla coscienza (...) ritrovare un equilibrio e un coordinamento tra i dati dello spazio e del tempo. (...) L'oggettualità come presenza fisica, occupante, pregnante, esaurita in se stessa, è controvertita da una ricerca di strutture o di processi. Il tempo non è recuperato come arresto o come flusso, ma come processo: l'opera, in quanto esperienza, porta insito in se stessa il tempo della propria processualità, la propria cadenza temporale, direi, ed è questa che è emersa come perno di una nuova struttura. (...) Un'esperienza quale è illustrata in questo libro non ambisce ad essere totale, abbracciante, e in quanto tale spettacolare, ma cerca un minimo denominatore comune il teatro, nell'elemento azione e nell'esplicita temporalità dei suoi processi. Questo nuovo interesse per la processualità non poteva che coincidere con un recupero della funzione specifica dell'analisi mentale, in contrasto con il potere sintetico e riduttivo della percezione nella pop art. (...) Sussiste l'interesse percettivo per il fenomeno, ma c'è anche un interesse per il meccanismo della mente che il fenomeno osserva".

<sup>23</sup> M. Calvesi, *Se l'uomo perde i giardini*, in "L'Espresso" 20 aprile 1969.

<sup>24</sup> "La contestazione - scrivevo nella premessa alla seconda edizione de *Le due avanguardie* (1971) - ha avuto, nei confronti della seconda avanguardia, quello stesso effetto dapprima esilarante e poi mortificante che nei confronti della prima avanguardia e in particolare dei futurismi aveva avuto la guerra, o la stessa rivoluzione russa. In entrambi i casi, l'azione politica, realizzando almeno apparentemente istanze già promosse dall'avanguardia, è sembrata sottolineare l'importanza di questa, ma subito dopo l'ha svuotata".

<sup>25</sup> Della rassegna ("Prospect 69") si veda la mia recensione in "L'Espresso" del 19 ottobre 1969. Delle otto azioni, le più affascinanti erano quelle di De Maria, Long, Oppenheim, Flanagan, Dibbets.

<sup>26</sup> Nella mostra furono presentate video-azioni di Boetti, Calzolari, Ceroli, Cintoli, Colombo, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Mattiacci, Mario e Marisa Merz, Nespolo, Paoletta, Pistoletto, Prini, Simonetti, Zorio.