

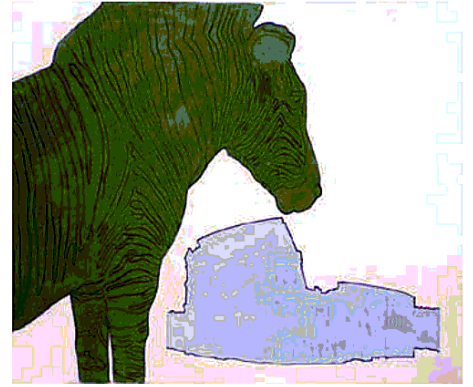
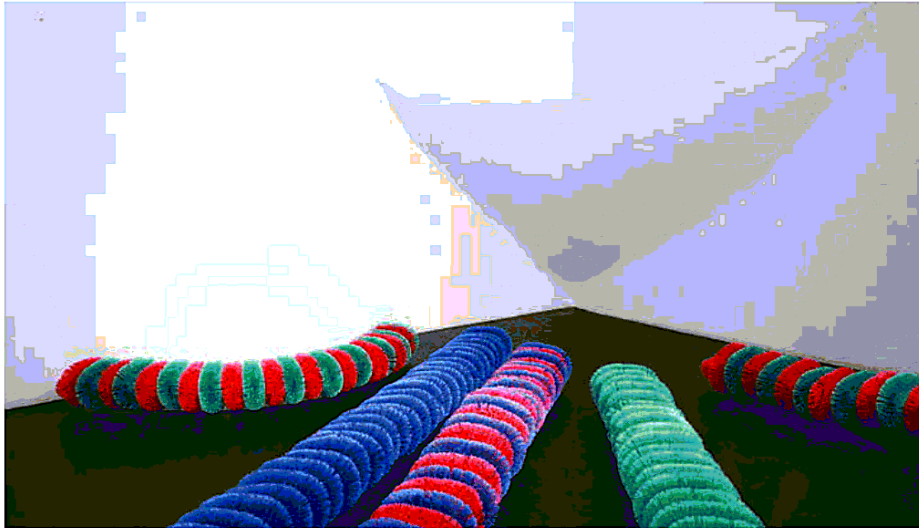
scene dell'arte

ROMA 60

Pino Pascali, «Cinque banchi da seta e un bozzolo», 1968; in piccolo, Renato Mambor, «Zebra e Colosseo», 1965

Una mostra al Macro descrive il rapporto sentimentale con Roma dei pittori di piazza del Popolo (e non): icone e toni specifici che guardano alla Storia in funzione sperimentale

Tradizione italiana, linguaggi pop



di PAOLA BONANI

Questa è la storia di un gruppo di ragazzi, di artisti formati a Roma, tra il 1958 e il 1968. Autodidatti o diplomati al Liceo artistico, sognavano di essere pittori o attori. Alcuni loro sono morti giovani, in una consapevole autodistruzione. Centauri romantici, in una cultura massificante nell'Italia del boom, tra la Fiat Seicento e l'avvento della Televisione, progettavano forme, e avevano intuizioni profetiche. Si apre così *Fiato d'artista*, il noto diario-racconto di Paola Pitagora sugli anni trascorsi a Roma accanto a Renato Mambore e agli artisti del cosiddetto gruppo di piazza del Popolo, Franco Angeli, Mario Ceroli, Tano Festa, Gio-setta Fioroni, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Fabio Mauri, Pino Pascali, Mario Schifano e Cesare Tacchi. Al sodalizio di questi artisti nella Roma degli anni sessanta il Macro Museo d'arte contemporanea di Roma dedica oggi la mostra *Roma Pop City 60-67*, a cura di Claudio Crescentini, Costantino D'Orazio e Federica Pirani, aperta dal 27 novembre.

Pur con qualche limite nell'allestimento, che avrebbe meritato uno spazio più ampio e articolato dato il numero dei lavori proposti, l'esposizione permette bene di cogliere la natura particolare di queste ricerche, troppo spesso sommarariamente raccolte sotto la definizione di «pop art romana». Un'etichetta che già nel 1967 Maurizio Calvesi definisce tanto «cumulativa» quanto «impropria», perché se stabilisce un ovvio parallelismo con la pop art americana, trascura di evidenziare le differenze di approccio all'immagine tra le due sponde dell'oceano. Differenze che si nutrono, come cerca di dimostrare la mostra e il ricco catalogo che l'accompagna, dal profondo legame di questi artisti con la città di Roma. Una città che manifesta, allora come oggi, resistenze profonde alla modernizzazione, così come

gli artisti che vi operano ne dimostrano verso le influenze, spesso omologanti, delle ricerche internazionali.

L'esposizione si apre con un gruppo di lavori raccolti a esemplificare la *tabula rasa* compiuta da questi artisti alla fine degli anni cinquanta per stemperare il «pletorico magma» (Emilio Villa) della pittura informale. Prendendo in prestito un'utile ripartizione concettuale usata di recente da Gabriele Usato, il loro lavoro attraversa allora una breve fase di sottrazione, in cui è messa in atto una cesura fra dato sensibile e opera d'arte. Opere come *Metallo nero* di Francesco Lo Savio, *Oggetto verde* di Mambor, *Cemento armato* di Giuseppe Uncini, *Bianco* di Lombardo, pur se singolarmente articolate con l'inserzione di elementi spaziali e materici, si presentano come un succedersi di superfici monocrome. Da questo annullamento rigenerante prende subito dopo le mosse un'opposta tensione all'*infiltrazione* in cui il vuoto si «ricolma» e l'obiettivo dell'opera torna a essere quello di «inserirsi, infiltrarsi» nella realtà, «corrispondere alle sue articolazioni». Già

dal 1960 questi artisti arrivano quindi a manifestare un'intenzione simile a quella dei colleghi americani: trarre dalla realtà dell'universo cittadino, come scrive Alberto Boatto nel suo fondamentale volume sulla Pop Art del 1967, «una nuova esperienza linguistica ed estetica, fissandola in un mondo esatto di forme». A Roma, inoltre, questo proposito di rifondare un nuovo linguaggio si arricchisce, come sottolinea Andrea Cortellessa nel saggio in catalogo, anche del rapporto con le neoavanguardie letterarie dei «novissimi» e del Gruppo 63.

«Dobbiamo vivere e conoscere solo questo mare atono di oggetti che ci circondano» scrive Goffredo Parise proprio mentre questi artisti trasformano le superfici vuote delle loro opere in schermi, campi aperti e specchi pronti ad accogliere e riflettere la città con il suo bagaglio di immagini. Sfilano allora sulle tele roboanti mezzi di trasporto, come il *Camion* di Titina Maselli o la *Lambretta* di Mambor; ritratti di star del cinema e della televisione, come in *Esterno* o *Marilyn* di Mauri, in *Liberty* della Fioroni e in *Clair* n. 2 di Umberto Bi-

Come ha visto Calvesi, Schifano, Festa e gli altri si sottrassero neo-metafisicamente alle sirene U.S.A.

gnardi; sagome di monumenti, come l'*Obelisco* di Tano Festa; immagini tratte dalla storia dell'arte antica, come la *Venere di Goldfingermiss* di Ceroli, o ispirate alla storia più recente delle avanguardie in *Futurismo rivistato-Balla* di Schifano.

È qui che risiede la prima grande differenza con l'arte americana: le immagini scelte non provengono solo dal mondo contemporaneo, ma comprendono anche immagini del passato, secondo una propensione alla citazione che proprio Boatto, recensendo la Biennale del 1964 dove la Pop Art trionfa con l'assegnazione del Gran Premio per la Pittura a Robert Rauschenberg, stigmatizza come conseguenza negativa di una

«cultura che con i suoi simboli e le sue obbligazioni impedisce una forte presa sul mondo». Al contrario Calvesi ritiene che queste immagini siano per l'artista italiano parte integrante della ricognizione del quotidiano e riconosce un'attitudine «neometafisica» in quest'operazione di prelievo e spaesamento dell'oggetto, utile a collocarlo «fuori dalla rete usuale dei rapporti causa-effetto, dipendenza, vicinanza, in cui l'esperienza e la memoria ci hanno abituati ad inserirci», così da accreditare il quadro, sulla scia della ricerca de-chirichiana, come fatto puramente concettuale.

Diverso è anche l'uso che viene fatto dei nuovi media. L'artista pop adotta procedimenti tecnici dalla produzione industriale e se ne appropria con un tale rigore da preludere alla completa personalizzazione del gesto artistico che sarà tipica del minimalismo e dell'arte concettuale del decennio successivo. Anche gli artisti italiani impiegano alcune di queste moderne tecniche. Molti, ad esempio, usano il proiettore per riportare le immagini fotografiche sulla tela. Il risultato finale, tuttavia, non ha nulla a che fare con la seriale ripetizione delle immagini nel lavoro, ad esempio, di Warhol. Schifano, così come molti suoi compagni di strada, non assorbe passivamente le immagini, ma provocato «risponde con

una critica». Questa critica si annida nel linguaggio stesso e nella sua capacità di far convivere istanze diverse e talvolta contrapposte, come a questi artisti avevano per altro insegnato a Roma maestri come Toti Scialoja e Alberto Burri. Così, ad esempio, proprio nei dipinti di Schifano raffiguranti le insegne della Esso o della Coca Cola, oggi purtroppo non in mostra, i colori nitidi dello smalto industriale sono corrosi da incompiutezze e sbavature, e la forza evocativa del marchio è indebolita da inquadrate difettose. Così come nella scultura di Ceroli *Fila*, l'ordinato e omologante succedersi delle figure convive con le singole imperfezioni naturali del legno.

Allo scadere del decennio questo atteggiamento critico spinge l'arte a comprometersi ancor più con l'esistenza, sia avvicinando contenuti esplicitamente politici, sia arrivando a mettere in crisi lo statuto dei linguaggi tradizionali. Opere come quella appena citata di Ceroli, con il suo utilizzo di un materiale poveri, i *Cinque banchi da seta e un bozzolo* con cui Pascali invade l'ambiente della galleria dell'Attico nel 1968, e le esplorazioni concettuali del video di Luca Patella, chiedono idealmente la mostra, aprendo quello che sempre Boatto ha definito lo spazio dello spettacolo.

TRE GALLERIE MILANESI (CARDI, SOZZANI, ROBILLANT & VOENA) RENDONO OMAGGIO ALL'ARTISTA CALABRESE

Mimmo Rotella, dalla felicità pop a un finale nero-brutalista e poi ironico

di GIUSEPPE FRANGI MILANO

Idea azzeccata, quella del Mimmo Rotella Institute diretto da Antonella Soldaini, di ricordare i dieci anni della morte dell'artista con una serie di mostre «impreviste» in tre diverse sedi a Milano (alle quali si aggiungerà a novembre quella alla Fondazione Marconi). Una festa in autentico stile rotelliano: alla galleria Cardi sono tornati in scena i Blanks, *decollage* coperti da una nuova pellicola di carta velina, realizzati a inizio anni ottanta; alla galleria Carla Sozzani il prossimo 8 ottobre apre *Mimmo Rotella erotique*, con una selezione di opere anni settanta realizzate con le tecniche del riporto fotografico e del *frottage*. Ma è la mostra alla Galleria Voena & Robilant

la più sorprendente. Qui va in scena un percorso che copre tutta la cronologia dell'artista, dagli anni sessanta sino ai Novanta, attraverso cinque tappe, in cui domina l'aspetto sperimentale.

L'inizio è folgorante con i riporti fotografici su tela: opere concepite in pieno spirito pop, ma che rivelano una densità formale estranea alla pop art. Rotella lavora sull'«iconicità» di immagini del tutto quotidiane, ma anziché consegnarle a un linguaggio visivo parappubblicitario, le tratta quasi come reliquie del presente. L'aspetto superficialmente felice degli anni sessanta viene sopraffatto perché le immagini sono trattate come reperti: quindi cariche di Storia, pur nella loro banalità. Lo splendido *Ice Cream*, un monumentale «mottarello» aperto sulla cima, prende tonalità quasi seicentesche, sia nella qualità del fondo ocra sia nella monumentalità un po' cupa del corpo di cioccolato. Bellissi-

mo anche *Pax Mundi*, in cui si vede un Paolo VI preso di spalle, a braccia aperte di fronte alla folla. L'immagine è immersa in un bagno di rosso intenso e può essere letta correttamente come emblema di una stagione drammatica e appassionata del cattolicesimo italiano. Quella di Rotella è una pop art che fa sempre i conti con la Storia, come accade anche nella serie degli anni settanta, in cui l'Italia attraversata dal terrorismo è narrata attraverso il riporto fotografico di alcune drammatiche pagine di giornali. Esperimento meno riuscito, proprio in ragione di un minore rigore compositivo. Nel mezzo, sulla fine degli anni sessanta, Rotella sperimenta gli Artyaps, prodotti lavorando fogli di avviamento stampa prelevati in tipografia e poi ricomposti e messi su plexiglass: in questo caso l'aspetto di curiosità rispetto alla resa del nuovo mezzo tecnico prevale sul contenuto dell'immagine.

È un Rotella alla Basquiat invece quello che a fine anni ottanta inizia a lasciare segni da *bad painting*, molto irruenti e selvatici, sui *decollage* incollati su lamiera. È un brutalismo che sembra antitetico all'ironia delle opere che cronologicamente chiudono il percorso: i Replicanti, multipli in porcellana e plastica, quasi degli autoritratti-periscopio con cui l'artista, dal bunker del suo studio, sembra gettare i suoi sguardi anticonformisti sul mondo. *The Maverick Mimmo Rotella* è, del resto e giustamente, il titolo dato alla mostra.