

VOCI

1958 Roma 1968



Piazza del Popolo

VOCI

1958 Roma 1968



Le ricerche e la pubblicazione sono realizzate
in collaborazione con la titolare della cattedra di
Storia dell'Arte Contemporanea
Simonetta Lux dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Studio Sotis

26 Novembre 1998 - 12 Febbraio 1999

Una condanna non ancora ritirata ?

“Una condanna non ancora ritirata”, aveva detto Piero Dorazio¹, una tra le voci *del decennio precedente* (gli anni cinquanta) riferendosi alla ormai storica *condanna* dell’arte astratta e più in generale dell’arte moderna, che nel ‘48, giustamente in apparenza, veniva attribuita al solo Partito Comunista Italiano ed ai sostenitori del realismo socialista.

“Una minaccia elegante, mondana e militare” (e si sarebbe visto poi “economica”) viene attribuita invece, giustamente in apparenza, alla potenza USA dalle “voci” qui raccolte degli anni sessanta mentre ricordano - piuttosto che l’influsso - l’assalto ed il lancio in Europa, proprio a Venezia in occasione della Biennale Internazionale d’Arte, degli artisti americani².

Allora che ero *testimone giovane* pensavo ed oggi che sono una storica penso e vorrei dire che è tutto vero e nello stesso tempo che non è così, o almeno che non era del tutto così (chi non ricorda che nel 1953 il non comunista Andreotti riuscì a non far esporre l’opera *Le fucilazioni in Corea* alla mostra di Picasso alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, in quanto sfioranti la potenza americana?).

D’altronde, - come tutti vediamo - non è più così, eppure è ancora del tutto così.

Di una cosa siamo certi che è rimasta qui in Italia: é (voglio usare le stesse parole di Mario Ceroli) “la assoluta mancanza di rispetto” del lavoro degli artisti “a tal punto che si ha la sensazione, a livello internazionale, che in Italia non abbiamo fatto nulla”.

Insomma la questione è che il *modo postmoderno* (post - bipolare) del persistere della condanna dell’arte “moderna” (diciamo così perché tutti ci intendano) consiste nel non aver consentito e nel non consentire ancora la crescita dei nuovi giovani talenti nell’arte (ma non solo nell’arte) con quei mezzi e metodi in atto in tutta Europa, negli Usa ed in Giappone: come un fatto di politica culturale costante.

Questo va detto come per un ribadire la grandezza, la gioia, la qualità, la bellezza e il carattere cosmopolita delle arti di quegli anni (la Scuola di Piazza del Popolo o Neo-Metafisica, i poeti del gruppo ‘63, i musicisti di Nuova Consonanza, il cinema e il teatro etc.) seppure con quelle *peculiarità* italiane che, tra l’altro, ne garantiranno il giusto ruolo storico nella costruzione dell’identità culturale europea.

E lo vediamo dalle bellissime (sì) opere esposte in questa mostra di pittura degli anni sessanta, tanto da chiederci: possibile che appaiano oggi *così belle*³ proprio le opere di coloro che di certo si dichiaravano o comunque si sentivano gli eredi dell’*antigrazioso* futuristico boccioniano e transfughi dalla pessimistica astrazione materica? E che poi avrebbero cercato e raggiunto l’obiettivo di *trasformare lo spazio fisico in spazio mentale*, comunque non limitando ad alcuna procedura tale raggiungimento (quindi men meno alla *pittura* soltanto)?

¹ In VOCI 1948 Roma 1960, volumetto che precede questo, curato anch’esso da Mitzi Sotis, e dedicato appunto agli anni tra la fine della guerra e la fine degli anni sessanta.

² Ricordano, cioè, nel 1964 lo sbarco aereo di Kennedy che apre il Pavillon de la Pop Art nei pressi della Biennale mentre una bella enorme vera nave giocattolo minaccioso dell’American Navy “sta nella laguna veneta davanti all’Isola di San Giorgio”.

³ In verità noi già lo sapevamo.

E che avrebbero mostrato quella cultura moderna dell'arte come qualcosa che avrebbe potuto di per sé e tramite sé consentire la rivoluzione *permanentemente in atto* delle strutture e dei luoghi della formazione e dell'educazione, delle nostre città e del nostro territorio e di noi stessi?

Di questa rivoluzione eravamo certi e però così non è ancora avvenuto: non solo "*per colpa di*", ma perché la intima struttura poliziesca e confessionale del nostro paese (quella che già nel 1901 Gaetano Salvemini definiva la "deriva reazionaria e conservatrice" della classe politica postunitaria) è ancora rimasta potente.

Allora eravamo certi poiché finalmente facevamo quelle cose veramente proibite eppure fondative e vitali come baciarsi, mostrare pubblicamente di amarsi. Con la rivoluzione del linguaggio a conseguire.

Questo rivoluzionamento intimo e quindi questa grande energia di tale nostra generazione e quindi della sua arte è vincente.

Ha certo avuto una continuità negli oltre trent'anni che ci separano dai mitici originali ma non trova luogo, spazio né soprattutto storia, in Italia.

L'Italia non ha mai amato e valorizzato i suoi poeti, artisti, scrittori, è vero: ma qui non si è mai neanche laicamente insegnato a desiderare.

E non è *poliziesco* il fatto che non esista la possibilità di dire subito sì! con una borsa di viaggio, di studio o di lavoro a qualsiasi giovane di qualità che sia in grado di fare una richiesta/progetto?

Se un tempo era proibito baciare, oggi è impedito, in questa situazione che proclama l'applicabilità del principio malthusiano all'arte, amare.

Amare lavorare in comune su una stessa opera: l'arte.

Che ci dicono questi bei quadri esposti? Tutto del futuro non pittorico. Che ci dice Alberto Grifi col *Non stop grammatica* girato non stop nelle 12 ore della manifestazione organizzata da Achille Perilli, Gabriella Drudi e Nanni Balestrini nel 1967 nei locali della Libreria Feltrinelli di via del Babuino? Tutto dell'iperrealistico presente.

Simonetta Lux

Roma. Piazza del Popolo, 1960

Una ragazza entra dalla porta di Michelangelo. È vestita con il twinset di cashmere, il secchiello e i mocassini di Gucci, il foulard di Hermès. Al collo un filo di perle. Canticchia fra sé e sé “Visino de angelo, disceso dal ciel...” di Marino Barreto, identificandocisi.

Roma, Piazza del Popolo 1970

La stessa ragazza esce dalla porta di Michelangelo. È vestita con l'eskimo, stivaletti con la para, pantaloni. In tasca ha un passamontagna. Sta andando, con i compagni, a una manifestazione per il Vietnam. Cantano “Contessa” di Paolo Pietrangeli: “Compagni dai campi e dalle officine...”. Ha paura, come gli altri, pensa “forse io più di loro”. Ma cantare insieme, essere in tanti, aiuta.

Dieci anni: di un viaggio dove, da un lato la vita sembrava diventata essenziale, i diritti tuoi scoperti perché erano quelli degli altri, i diritti degli altri che diventavano i tuoi, l'attenzione alla marginalità assunta come stile di vita: sensazione di poter migliorare il mondo e di “redimersi” dal filo di perle. Allo stesso tempo la consapevolezza delle proprie contraddizioni: ELASTICI che ti portavano indietro tenendoti legato al passato. Si chiamavano: paura di perdere i propri privilegi di casta, i mocassini di Gucci, il piacere sottile della tradizione, dell'appartenenza.

Dieci anni: in cui la spontaneità sconfinava nel paradossale, la provocazione diventava materia didattica e l'eccesso la traccia su cui aprire nuove strade agli altri. Il “sociale” si tramutò in uno spazio sconfinato: i limiti, le barriere tra cultura, arte, politica, non esistevano più ed una poesia, un quadro, una pièce teatrale erano messaggi politici, tasselli del processo di una rivoluzione culturale in atto. La sensazione di essere padroni del presente, di poter controllare il futuro: del tempo liberato. Contemporaneamente gli stessi ELASTICI che furono nostri legavano gli artisti come legarono noi al passato, un passato dal quale era pressoché impossibile sottrarsi. Si chiamavano: la paura della perdita dei privilegi di una ritualità consacrata in quanto artista tradizionale “premiato” sia dal mercato sia dalla critica, del contenitore formale dove la propria identità esisteva comunque senza correre il rischio della condanna a vita della sperimentazione, il confronto con la regalità della materia di Burri, la forza di attrazione dell'arte americana, il desiderio di appropriarsi dell'energia espressa dal linguaggio nuovo degli anni cinquanta.

Le opere degli anni '50 restavano comunque “garbate”, in quanto frutto - ci sembra - di una riflessione su se stessi: l'Informale rimaneva soprattutto un contenitore della propria soggettività. Le opere degli artisti degli anni '60 sono spesso “sgarbate”, in quanto frutto - ci sembra - di un'appropriazione anche fisica dell'esterno, tramite un gesto che ogni artista ripete a modo suo.

Da quest'azione dell'artista nascono prodotti “scomodi”, volutamente imperfetti e, in quanto tali rappresentazioni di quel negativo che porta la realtà in superficie. È forse proprio questa “sco-

modità” insieme con il diritto che ci eravamo conquistati ad essere imperfetti, noi o la nostra opera, una delle ragioni del magnetismo che quegli anni esercitano ancora oggi. Altri ELASTICI che ti trattengono. Si chiamano: nostalgia di un passato dove ci si lasciava andare sopra grandi onde generate da un impulso collettivo che in seguito esaurì se stesso sino ad abortirsi, di un impegno il cui premio era la vita, della libertà intellettuale che si respirava. ELASTICI che vorremmo oggi ritrovare trasformati in molle per finire quello che non fu fatto allora: costruire insieme, proiettarci in avanti per uscire dall’isolamento di “addetti ai lavori” di questi anni di fine secolo.

Alberto Arbasino, guardando la mostra mi ha parlato di una serie di interviste che fece agli artisti per la Rai nel 1967: le chiamò “I materiali inquietanti”. Materiali inquietanti che coincidevano, come nelle “Correspondances” di Baudelaire, con i nostri anni inquietanti. Risulta evidente, guardando oggi questi lavori, il rapporto fisico, quasi erotico, tra l’artista e la sua opera. Senti che sono il risultato di carezze, strappi, lacerazioni.

Senti che il segreto dei collanti strappati nascosto dietro la tela di FRANCO ANGELI, la luce in movimento imprigionata in uno spazio da ENRICO CASTELLANI, il legno proletario di MARIO CEROLI che si trasforma in parabola universale, la controllata follia di GIANFRANCO BARUCHELLO, le “crocifissioni” degli oggetti della memoria di MARISA BUSANEL, la scelta dell’avanguardia pagata con l’olocausto di se stesso di TANO FESTA, la solitudine delle figure d’argento che ci vengono incontro dal profondo di noi stessi di GIOSETTA FIORONI, le pietre miliari del tempo che JANNIS KOUNELLIS costruisce usando carta ferro fuoco lettere cavalli, lo spazio rubato dall’esterno del monocromo di SERGIO LOMBARDO, l’inconsapevole cattura della minimal art di FRANCESCO LO SAVIO, gli oggetti contenitori della luce, scolpiti sulla tela da RENATO MAMBOR, il “caolino” che vive, vibra e comunica con noi di PIERO MANZONI, il ferro “ferito” da GINO MAROTTA, il gioco di specchi del cuore e del pensiero di FABIO MAURI, le azioni di PINO PASCALI che rompe ogni limite diventando lui stesso la sua opera, lo sgarbato erotismo dello smalto di MARIO SCHIFANO, la sensuale bisessualità dell’“artigiano” CESARE TACCHI, i segni dell’anima, siano essi numeri parole colori tradotti dal profondo nel linguaggio scritto e visivo che appartiene a CY TWOMBLY, il classicismo denso di contenuti di GIUSEPPE UNCINI, sono il risultato di un rito collettivo, i testimoni silenziosi di noi stessi, profeti del rischio della globalizzazione omologata.

Opere dunque, dove in un parallelo ideale, puoi leggere le tracce della tua stessa storia, dei tuoi anni, dei tuoi dubbi perché testimoni della nevrosi, della felicità e infelicità, dell’onnipotenza di poter forgiare la materia e te stesso come i ritmi impazziti del film di Grifi, come le facce amiche fermate dalle foto di Claudio Abate, come le canzoni di Giovanna Marini e di Patty Pravo. I nostri anni Sessanta.

Mitzi Sotis

Roma, 1998

*«...Il “dopoguerra” sembra finito.
Gli artisti lo avvertono per primi. Plinio De Martiis,
La Tartaruga, che è più di una galleria, diviene
“il luogo”. Piazza del Popolo si fa piscina naturale:
i girini moltiplicano, crescono. Fecondano uova
alleggerite, ben fatte.» (Fabio Mauri)*

- 1) Gli anni Sessanta a Roma: lo scambio, le idee molte e incisive, il desiderio di conoscenza del nuovo. E vicino a voi la pittura italiana degli anni Cinquanta e la ricerca americana degli anni Sessanta. Due punti di riferimento obbligati? Troppo obbligati? Ripensando al suo percorso, si riconosce in quel gioco di specchi?
- 2) Roma: ci si perdeva o ci si ritrovava? E oggi?
- 3) Un ricordo personale... di Piazza del Popolo.

Claudio Abate

- 1) No.
- 2) Ci si perdeva ed oggi ci si perde ancora.
- 3) Un ricordo - in bianco e nero.

Gianfranco Baruchello

La mia esperienza romana di quegli anni fu anomala e indipendente dal gruppo. Anche se con qualcuno dei pittori, Schifano in particolare, nacquero forti legami di amicizia. Con Mario corremmo insieme, con sorti e in gallerie diverse, l'avventura Newyorkese. Lui, irresistibile incantatore pronto a tutto, aveva imparato a dire solo "ghimmituenyfaivbucks" (chissà poi perché proprio venticinque) e riusciva a farseli dare persino da Rauschenberg. A me, con baffetti e pesanti abiti italiani di lana chiedevano subito, nei negozi: Brazilian? Il fatto di aver avuto successo e quadri nei musei di laggiù non mi fece poi circondare dalla calda simpatia dei girini della piscina. Poi vennero le bandiere rosse, trovavo Franco Angeli nei cortei, ci fu chi si schierò e chi no. Persi così l'America e cominciai ad attaccare miei manifesti sulle pareti di Piazza del Popolo. A dare in ospedale, a San Giovanni, il sangue a Pascali non venne nessuno della "scuola romana". Ci trovai solo Henry Martin e Carandente. Pascali non era piaciuto a tutti. Avevano ricoverato, in coma, un anonimo "zingaro". Ci si perdeva o ci si ritrovava, chiedete. Ci fu nel sessantatre' da Plinio una mia mostra cui presenziò Duchamp che era ospite a casa mia: vedo ora dalle foto esposte che non si dice perché era lì. Piccole cose, piccoli dispetti: gli anni sessanta romani sono stati anche questo. Ma il profumo del passato è dolce e noi eravamo giovani.

dicembre 1998

Enrico Castellani

La distanza da Milano a Roma era breve. La A1, appena completata e vuota, permetteva un viaggio velocissimo ed in allegria perché, appena lasciate le brume padane, si andava con gli amici romani a fare colazione ai "Due Ponti" all'aperto in Gennaio. E la differenza di clima non riguardava solo quella atmosferica; quello che affascinava noi che venivamo dal nord era la diversità dei rapporti intercorrenti tra artisti di varie tendenze e di diverse generazioni e la promiscuità di operatori delle più varie discipline, tutti frequentatori degli stessi luoghi di aggregazione.

La discriminante geografica non era la sola a determinare la differenza tra Roma e Milano e comunque aveva un corollario nelle diversificate ambizioni culturali. Mentre da Milano si guardava con spirito calvinista al resto dell'Europa, Roma sembrava più attratta da suggestioni atlantiche.

Si è parlato di Pop-Art romana a proposito di Angeli, Festa e Schifano. Forse la tendenza statunitense è stata ai loro inizi una rivelazione metodologica, ma lo svilupparsi del loro lavoro ha dimostrato un loro percorso personale e dialettico nei confronti di ciò che con arroganza e grande dispendio di mezzi ci veniva proposto ed imposto da oltre Atlantico. Così alla mitologia del consumismo americano venivano qui orgogliosamente contrapposte le rivisitazioni della grande cultura italiana ed europea: agli hamburgers i "Coniugi Arnolfini", alla Campbell Soup la saga Futurista, ai simboli dell'imperialismo quelli dell'emancipazione dei popoli.

Dei tanti ho finito per parlare solo di tre che non sono più, perché più di altri erano amici fraterni, al di là della differenza di approccio al problema dell'arte. Del resto questo tipo di mostre non può sfuggire a tentazioni commemorative perché la storia è sempre costellata e nutrita di dolorose assenze.

Celleno, 14 dicembre 1998

Mario Ceroli

Credo che quello che è successo negli Anni '60 a Roma è stata una cosa molto curiosa: perché è accaduto, naturalmente, per merito di ragazzi molto giovani, che stranamente venivano tutti da quartieri molto poveri (Quadraro, Tor Pignattara, Porta Furba, ecc.) con una grande volontà e voglia di fare: e non accompagnata da forze economiche e politiche come invece accadeva dall'altra parte dell'Oceano. Infatti, a parer mio, nel 1964, quando la Biennale di Venezia ha dato il premio agli americani (intimidendoci anche con

la presenza della mastodontica nave nella laguna veneta davanti all'Isola di San Giorgio), ha provocato solo scontri e malumori tra quei ragazzi. Il risultato è che noi abbiamo dovuto subire tutto questo passivamente. Ci troviamo ora sulle spalle trentaquattro anni di lavoro del quale si ha assoluta mancanza di rispetto e per il quale, a livello internazionale, si ha la sensazione che in fondo in Italia non abbiamo fatto nulla.

E pensare invece che in quegli anni alla galleria "La Tartaruga" di Plinio De Martiis è accaduto tutto perché c'era il clima adatto: la musica, il Gruppo 63, il teatro e il cinema. Questa è stata Roma! E ora nessuno vuole ammetterlo.

Cosa posso dire di Roma? Che mi fa rabbia.

Giosetta Fioroni

1) A distanza di circa trent'anni io vedo profonde differenze tra la Pop Art americana e il lavoro di artisti europei/italiani... (come ad esempi quello di Schifano, Festa, Angeli e il mio). Si può dire tranquillamente insieme a Truman Capote "Altre voci, altre stanze"!

2) Negli anni Sessanta i giovani si incontravano intorno a Piazza del Popolo, alle gallerie Tartaruga e Salita.

Penso che anche oggi molti giovani si ritrovino tra di loro.

3) 1959, Caffè Rosati, ore dodici di una mattina di Maggio. Nella luce chiarissima di Piazza del Popolo un giovane alto, scontroso e bellissimo avanza verso i tavolini del Caffè, ha in mano un carciofo coperto di gesso bianco. Il suo nome è Cyrus Twombly.

Alberto Grifi

Negli anni '60, ai tempi in cui io e Pepe Lenti ci fondevamo il cervello e ci rovinavamo il fegato passando le notti nel teatro di Carmelo Bene appena arrivato a Roma, o con Taylor Mead ("I'm a newyorker star" diceva a tutti con le pizze di "the queen of Sheba meets the atom man" tenute strette sottobraccio), ambasciatore del new american cinema, che si svegliava col cucchiaino in mano e faceva pubblicità all'eroina come quella televisiva dei raisins bran, e avevamo costruito la macchina da presa col mirino sbagliato per filmare sistematicamente il rimosso assoluto, arrivava pure il Living

Theatre con "the brig", la messa in scena del carcere militare; si era formato il MEV, il gruppo di musica elettronica viva e anche il pubblico suonava senza saperlo perché c'erano dei microfoni nascosti nelle sedie, con Teitelbaum, Frederic Rzewski e Alvin Curran che con un piccolo Stellavox, registrava in meditazione il canto dei minuscoli insetti col microfono appeso in cima a una canna da pesca e che anni dopo fu arrestato perché la polizia che lo sorprese con quegli attrezzi lo accusò di trasmettere messaggi alle Brigate Rosse. Era pure arrivato Aldo Braibanti con Virulentia, Baum e i formicai, ex capo della Resistenza a Firenze e che poi sarebbe stato trasformato dallo Stato in una strega da mettere al rogo; arrivò pure Giordano Falzoni che aveva lavorato con Breton a Parigi e lasciava sui muri disegni lasciati a metà e gessetti colorati per terra, messi lì ad arte, perché i passanti li completassero, e attirava gente al Dioniso, una cantina di anarchici, col "teatro visionario dell'esperienza diretta", le luci ipnagogiche e la dream machine, mentre Amelia Rosselli, per educarlo al rigore, gli tirava un pugno nello stomaco ogni volta che gli sentiva dire una banalità. Si incontravano i poeti visivi o fonetici intorno a Emilio Villa; e Patrizia Vicinelli turbava con rabbia il Gruppo '63 prima di dedicarsi suo malgrado al gioco del nascondino per più di dieci anni con i questurini di mezzo mondo finché l'Aids non se l'è portata orribilmente via. Tutti, pur molto diversi fra loro, si cercavano, si aggregavano, in un gioco senza regole altro che quelle del gusto di stare insieme; e producevano una massa psichica che, al quadrato della velocità di questo movimento, liberava molta energia vibrante, adrenalinica, euforica, buona o no, non lo so. Spesso con una macchina da presa in spalla o una fotografica al collo o dei prismi a diffrazione cromatica o delle luci stroboscopiche, traversavo questi mondi, ridendo o a testa bassa, spesso con la Vicinelli al fianco come due soldati sul piede di guerra, che cercavo di oscurare, nascondere, la luce accecante e insopportabile di un pittore, che ero stato io. E nessuno di noi due avrebbe immaginato che di lì a poco la galera di Stato li avrebbe separati e gli avrebbe cambiato la vita per sempre.

Chi sta a lungo chiuso in una prigione, come successe a me in quegli anni, finisce per provare un profondo disprezzo per la gente che sta fuori, per la gente che si illude di essere "libera", che se ne frega della disperazione infinita che si vive nelle carceri e nei manicomi, nelle celle di punizione legati sui letti di forza, dei pestaggi e delle sevizie con cui le guardie "redimono" i carcerati. Allora, "vista" dalla cella 312 del terzo braccio di Regina Coeli, Piazza del Popolo e i suoi due caffè nel 1968 mi appariva diversa: un luogo pieno di artisti e intellettuali tutti intenti a baloccarsi con simboli e metafore, che non erano ancora abbastanza cresciuti per ascoltare i sem-

plici messaggi della realtà. Per esempio, il fracasso dei coperchi dei buglioli battuti contro le sbarre dai prigionieri per farsi sentire all'esterno durante l'inferno delle rivolte carcerarie. Eppure Regina Coeli non è così lontana dalle poltroncine di Rosati o di Canova. Tutti gli sforzi generosi che fraternamente Baruchello, Carla Panicali, Burri, Alvin Curran e qualche altro amico fecero per tirarmi fuori di lì, non ebbero che l'effetto ridicolo di un sassolino lanciato contro quella montagna granitica che era il potere golpista d'allora. Guardavo con disperata lucidità l'impotenza di quella solidarietà e pensavo che gli artisti sono come gli uccelli in gabbia: cantano la libertà del volo nei cieli ma quel canto non ha la forza di rompere le sbarre. Non solo: alle lunghe quel cantare finisce per adattarsi alla prigionia assumendo la forma alienante della gabbia. Infatti, se è vero che l'arte e la filosofia portano in sé i significati, è il potere senza significato che possiede la realtà. E poi imparai, perché in galera si ha almeno il tempo di leggere, che "è quando la rivoluzione fallisce nella vita che la creatività ripiega sull'attività artistica". E che per realizzare la creatività bisognava che gli artisti smettessero di consolarsi con l'arte. Bisognava lottare contro il potere che con una camicia di forza imprigiona e inibisce il desiderio di vivere e che attraverso la circolazione monetaria semiotizza l'esistente trasformando tutta la vita in merce. I futuristi russi e dadà avevano annunciato che in una società in rivoluzione sarà la realtà stessa a divenire il luogo della creazione permanente. Ma ad una condizione: che la nuova vita non cada mai al di sotto dell'intelligenza e della intensità della vecchia arte.

Altri tempi? Non direi. Quello sconfinato desiderio di vivere che fu criminalizzato, mentre gli imbonitori di regime strombazzavano consenso intorno allo Stato per far dimenticare e restaurare passività e sacrifici, aspetta ancora risposte.

Jannis Kounellis

Sono sbarcato a Piazza del Popolo dal porto di Ripetta, lì dove si trova l'Accademia.

La mia prima mostra è stata alla galleria "La Tartaruga" nel 1960, ed il clima culturale di quegli anni era bello, con gli amici pittori che non dimentico. La centralità romana di quel tardo dopoguerra indicava il desiderio di un futuro che nasceva dalle problematiche italiane ma che sposava il mondo e che indicava la fine dell'autarchia.

Dopo quella nascita, ho formalizzato un'espressività fuori dal quadro, ma pur sempre pittura, che mi ha permesso di vivere il mondo, di partecipare alle novità, di vedere l'altro come interlocutore credibile, di amarlo e di riconoscere le sue ragioni.

Io mi rispecchio in questo periodo romano, epico se vuoi ma anche felice. Bisogna comunque rendersi conto che si è camminato molto, da allora, nelle vie del mondo, e che questa centralità deve accogliere le peripezie linguistiche ed i risultati formali di un viaggio lungo che è cominciato nel centro della città ma che, prove in mano, non è ancora finito.

Roma, il 14/12/98

Sergio Lombardo

Oggi dire che l'arte, la scienza, la filosofia negli anni '60 erano l'argomento più appassionante di discussione per noi giovani, che amavamo esibire un atteggiamento intellettualmente impegnato, mentre il calcio, la pornografia, il mercato erano confinati entro nicchie marginali di sottocultura, sembra la fantasia di un severo educatore. Eppure allora perfino la politica e la guerra si preoccupavano in primo luogo di chiarire, di divulgare e di difendere dei modelli di cultura. Infatti la guerra fredda era una guerra ideologica in cui, fra l'altro, si confrontavano due diverse teorie dell'arte: una anarchica, l'altra dirigistica.

Il campo di battaglia a Roma era Piazza del Popolo, con i suoi due bar simmetricamente affrontati: Rosati e Canova.

Da una parte lo scandalo internazionale dell'avanguardia che osava riscoprire il futurismo e le altre avanguardie storiche, dall'altra il moralismo della tradizione a braccetto con il realismo socialista.

Ma c'era anche la contrapposizione fra espressionismo e concettualismo.

Che poi era la contrapposizione fra gli anni '50 e gli anni '60.

Negli anni '50, per quanto astratta, l'opera dell'artista era arbitraria, affidata a metodi ineffabili come l'ispirazione e l'introspezione. La spontaneità era intesa come una qualità opposta alla cultura e alla scienza. Perciò gli artisti credevano di essere spontanei imitando i bambini, le scimmie, i drogati, o i pazzi.

L'intelligenza, la scienza, la civiltà umana erano vissuti come artifici, indegni per un artista. A tali artifici l'artista doveva contrapporre una mitica spontaneità selvaggia. Questa retorica, sbandierata dall'informale, entrò in crisi quando alcuni artisti (parlò di Lo

Savio, di Manzoni di molti altri e di me) si accorsero che non era possibile andare oltre l'informale senza rivedere radicalmente il concetto di spontaneità. Questi artisti scoprirono che per un uomo è spontaneo esercitare l'intelligenza, la cultura e la scienza, mentre per una scimmia è spontaneo seguire gli impulsi animali, per un bambino è spontaneo essere infantile, per un drogato è spontaneo subire allucinazioni e per uno psicotico è spontaneo delirare. Così, alla fine degli anni '50 smettemmo di vergognarci di essere sani, intelligenti e colti. La nostra attenzione, liberata dall'obbligo della regressione spontaneista, fu rivolta al metodo.

Infatti negli anni '60 l'arbitrio dell'artista fu abolito, bisognava saper descrivere il metodo generativo dell'opera, come nella ricerca scientifica. Da questa logica nacque la famosa esperienza dei monocromi, che poi si sviluppò nel concettualismo. Una linea di ricerca rigorosa, precocemente abbandonata dalle gallerie perché non poteva produrre merce in quantità e costi economicamente vantaggiosi. Perciò il territorio dell'arte fu progressivamente pervaso da ciò che si può produrre in grandi quantità e a buon mercato. Si è tornati ai metodi arbitrari, che possono essere spacciati per ispirazione poetica e consentono quantità produttive illimitate. Del resto per vendere la ricerca d'avanguardia sarebbe necessario che il pubblico la conoscesse, la studiasse, la capisse e che si formasse una domanda sufficientemente ampia. Questo processo è troppo dispendioso, troppo rischioso e troppo lento, dunque antieconomico.

L'arte americana ha avuto un ruolo internazionale enorme nella storia degli anni '60. Un ruolo talmente gigantesco da diventare quasi caricaturale. Ma non mi sembra che abbia avuto un influsso così determinante a Roma, dove c'era già un'avanguardia molto solida, c'era Lo Savio, c'era Burri, c'era Balla.

L'influsso dell'arte americana in Italia è venuto più tardi, da Torino, ma non è stato un influsso teorico o estetico, è stato piuttosto un metodo di distribuzione commerciale più moderno e molto più aggressivo. Un metodo che poggia su due pilastri molto solidi: lo scopo di lucro dichiarato e la protezione politica. In questa ottica l'arte americana, non meno del realismo socialista, è stata un'arte di Stato.

A Roma negli anni '60 ci incontravamo per ragionare sull'arte, oggi non serve più parlare. L'arte non appartiene più all'estetica o alla storia dell'arte, ormai appartiene all'economia e alla storia dell'economia, come qualsiasi altra merce.

Un ricordo di Piazza del Popolo? Mi viene in mente Plinio, con la sua grande MG nera. Giorgio Franchetti sempre in giro con Tano Festa. Mario Diacono con Ungaretti. Kounellis con Pascali. Cy Twombly timidissimo come un'educanda. Fabio Mauri che inter-

viene in una riunione di artisti alla libreria Feltrinelli definendosi un dilettante, ma era l'artista più colto. Franco Angeli che indossando un impeccabile completo blu beve birra con la mano sinistra e bourbon con la destra e quando a notte fonda è completamente ubriaco si mette a cantare *Tabarin*, o *Lo scettico blu*. Richard Serra con i capelli rasati e un maglione fino al ginocchio che, tentando di abbordare per la strada una mia amica, la insegue fino alla Tartaruga dove avevamo appuntamento. Lui colse l'occasione per mostrarmi delle foto di suoi lavori con animali vivi e impagliati. Lo mandai da Liverani, alla Salita, dove poco dopo allestì la sua prima personale...

Renato Mambor

Il lavoro di ogni artista cambia, si trasforma, si inventa, attraverso un dialogo costante con quegli artisti con cui stabilisce un rapporto di stima e di amicizia. Almeno per me è stato così.

Le cose non vanno come alcuni pensano: non succede che un pittore figurativo o astratto che vede un pittore americano pop improvvisamente si illumina e diventa un'altra cosa.

Un pittore da giovane all'inizio fa un lavoro accademico, d'entrata, poi si incontra qualcuno che ti apre la testa per darti la possibilità di vedere diversamente.

Ho conosciuto Tano Festa nel '57 in un sotterraneo di Via Margutta. Eravamo aiutanti restauratori di quadri dell' '800 napoletano. Tano fu il mio maestro, anche se più giovane di me. Del resto lui diceva sempre: per sapere chi di noi due è più giovane bisognerà sapere chi di noi due morirà per primo.

Con lui iniziai a vedere i quadri di Burri, di Nuvolo, di Cagli, di Accardi, di Capogrossi, di Novelli e frequentavamo lo studio di Mannucci. Illuminanti le conversazioni con il fratello di Tano, Francesco Lo Savio.

Ho imparato ad avere le informazioni andando a trovare gli artisti nel loro studio, sono stato un giorno intero a Torino allo studio di Paolini per capire i suoi primi quadri, ho visto il primo specchio di Pistoletto nel soggiorno della sua casa a Milano. Una vera rivelazione fu a casa di Castellani a Via Palestro, dove fummo ospitati per una notte con Pascali e vidi un'opera formata da una tela in cui tra il telaio e la stoffa alcune noci premevano creando piccole bombature sulla superficie imbiancata.

La luce esterna al quadro è premessa e fondamento di tutto il mio lavoro dal '60 in poi e tuttora ne tengo conto, nel senso che non ci

sono sorgenti luminose dentro il rettangolo del quadro a modellare in chiaroscuro le immagini.

Presi nel 1960 uno studio a Via Panisperna, con Tano, e sostituii il cavalletto con un piccolo tavolo da falegname.

Iniziai i miei primi "Oggetti" costruiti con tavole di legno, colla, chiodi, vernici industriali e mollette da bucato aperte a metà in modo che le scanalature naturalmente trattenessero la luce reale modificandola.

Successivamente ho sentito l'esigenza di presentare un'immagine della stessa natura che doveva felicemente distendersi sulla superficie bidimensionale.

Non avevo più come referente la figura del mondo esterno, fisica, ma qualcosa di piatto, di già fatto, da riprodurre: segnali stradali, omini statistici, figurine dei rebus, un'immagine che faceva parte di un codice urbano.

Se vogliamo fare a questo punto una forzatura linguistica, almeno nel mio caso possiamo dire che da un punto di vista iconologico ci può essere in quegli anni un confronto con la pop americana, ma da un punto di vista iconografico la "lettura" dell'opera è da ricondurre alle esperienze degli anni '50.

Infatti quando siamo andati in America nel '66 con Tacchi e Ceroli, trovavamo interessante il lavoro degli americani, ma certo non lo condividevamo. Ci sembrava un po' troppo chiassoso, artisti che pestavano i piedi per farsi sentire, che lavoravano su grandi dimensioni per farsi vedere. Ci sembrava tutto un po' volgare, lontano dalla nostra matrice culturale.

Tornato in Italia cercai di essere ancora più freddo, misurato, silenzioso.

Comunque freddo e caldo sono due poli che coesistono nell'esperienza.

Nella natura e nella persona dell'artista i due poli convivono, per sperimentazione ed esercizio nel lavoro si elabora un polo alla volta.

Credo anche che l'artista possa cambiare il proprio passato.

La tecnica che negli anni '60 fissava le figurine piatte e monocrome sulla tela è la stessa che negli anni '90 dà vita alla sagoma che mi ritrae di spalle, l'Osservatore. Oggi prendo me stesso come oggetto di ricerca e sperimento nella vita il cambiamento. L'atteggiamento è inclusivo, freddo e caldo, i due poli convivono per un allargamento della coscienza.

Ecco che il lavoro dei primi anni diventa causa di come tenere al guinzaglio il piccolo io per crescere, mutare, trasformarsi a volontà.

Ho vissuto la città di Roma come un rapporto costante tra centro e periferia.

Nei primi anni '60 la mia lambretta era il mezzo con cui creavo quasi giornalmente questo rapporto.

Via Tuscolana era la dimensione della famiglia. Io lavoravo al distributore di benzina di mio padre come pegno per le mie serate libere. La sera calavo al centro, quartieri e palazzi di Roma costituivano solo la zona di attraversamento. Rosati era il centro. C'erano i cinematografari, i pittori, i poeti.

Quando ricordo Roma, la ricordo sempre in primavera. Una città esterna, vissuta all'esterno fino a notte tarda.

Anche quando il bar era chiuso noi rimanevamo sulle sedie lasciate fuori.

Tano nel '59 mi leggeva le poesie di Bertold Brecht sotto l'obelisco di Piazza del Popolo.

Per andare al mare, per andare in America, per andare a Torino ci si dava appuntamento da Rosati e da lì si partiva.

Partimmo una sera tardi con Pino Pascali che aveva caricato su un pulmino affittato mitragliatrici, cannoni, bombe e un grande missile piazzato sul portabagagli. Un viaggio notturno per arrivare a Torino da Sperone.

Oggi a Roma vivo bene, ma in un itinerario interno, nelle case, nelle gallerie, nei locali dello spettacolo, negli appartamenti dove i giovani si riuniscono per maturare un'autoriforma interiore.

Gino Marotta

L'occasione di ripercorrere gli echi di due decenni cruciali per la pittura a Roma mi sembra un'iniziativa importante, che spero segni l'inizio di un'inversione della tendenza che ha, fin qui, troppo genericamente aggiustato fatti e realtà di quegli anni.

Sarebbe opportuno che chi si occupa di sistemare la storia lo facesse con lo scrupolo e l'obiettività necessarie, controllando date e cataloghi dell'epoca con rigore e rispetto della verità.

Le origini di certi accadimenti vanno ricercati in tempi più lontani con delle responsabilità abbastanza pesanti sul conto di chi non si è accorto in tempo che Roma non è mai stata una città "provinciale". In questa città sono vissuti, ed erano in vita nel dopoguerra, grandi artisti (autentici innovatori e protagonisti delle rivoluzioni culturali di questo secolo) come Balla e De Chirico, tanto per fare solo i primi nomi, ignorati e disprezzati dalla critica ufficiale.

Dagli anni cinquanta in poi Roma è stata uno snodo internazionale di artisti e intellettuali che sono venuti da tutto il mondo non solo per ammirare le bellezze della città eterna.

In questa breve nota non pretendo di suggerire nulla, o produrmi in sterili lamentazioni, ma piuttosto stimolare la memoria di chi ha la responsabilità di disegnare la mappa della nostra cultura.

Per arrivare agli anni sessanta, sarà utile riconoscere come in quel periodo siano maturate le premesse avanzate nel decennio precedente che, a mio parere, è stato il momento di maggior coagulo di talenti e di autentici fermenti culturali, che hanno dato in seguito i frutti maggiori.

Commetterebbe un errore chi pensasse di rintracciare nella massiccia presenza di americani a Roma un motivo di emancipazione dei nostri artisti; a voler essere onesti bisognerebbe dire che è avvenuto più spesso il travaso contrario.

Personalmente non ho motivi di rammarico, avendo vissuti quegli anni da protagonista, in modo esaltante.

Era molto eccitante aver accesso alle fabbriche, sperimentare materiali e nuove tecnologie per l'arte, come era emozionante immaginare e realizzare nuove modalità e sistemi espositivi, inventando, come è accaduto a me, delle occasioni uniche e determinanti, quali lo *Spazio dell'Immagine*, *Amore Mio* o *La vitalità del negativo*: mostre che hanno visto esordire i più importanti artisti della mia generazione.

Certo, Piazza del Popolo e i suoi dintorni sono stati un'area di fermenti molto vitali, né vale la pena tentare paragoni con i tempi attuali, che costituirebbero solo motivi di sconforto ai quali voglio sottrarmi.

Posso dire che questa piazza era certamente una straordinaria vetrina dove non ci si perdeva e non ci si ritrovava, direi piuttosto che ci si mostrava.

Era un luogo di incontro internazionale dal quale è passato il meglio della cultura mondiale; in un certo senso, direi che quelli della mia generazione sono stati favoriti dalla sorte di abitare in questa città, perché ci ha consentito di non avere soggezioni di sorta, nei confronti di chicchessia.

Sarà utile uscire dall'equivoco secondo il quale alcuni hanno scambiata la propria vicenda personale, o di un gruppo di amici, con una storia più complessa ed articolata che non può essere assegnata ad una sola galleria o ad un singolo mercante.

Questo abbaglio ha determinato alterazioni e guasti inutili alla storia dell'arte, che non può essere letta attraverso le deformazioni, nel tentativo di assegnare ruoli impropri ad artisti che hanno rappresentato solo la loro parte di un mosaico molto più complicato di come

lo si vorrebbe far apparire.

I momenti che più mi piace ricordare sono legati alle ore piccole, quando, dopo la chiusura del Caffè Rosati, giornalisti, scrittori, attori, poeti, pittori e perdigiorno, senza distinzione, rismontando le cataste di sedie e tavolini, davano luogo ad una nuova fase della serata, che terminava in genere all'alba, intessendo interminabili discussioni sulle più disparate questioni politiche, artistiche o di costume.

Non oso tentare un elenco di quanti hanno bivaccato da Rosati durante le interminabili notti romane perché sarebbe una lista infinita di personaggi di altissime qualità e talento, ai quali non è lecita l'onta di un paragone con i nostri giorni.

Fabio Mauri

“Vi sono occhi di lupi che squadrano l'onda urbana, l'abboccamento domenicale alle paste caramellate di storia borghese, con la medesima taratura di sguardo iniettato di rosso talento, di audacia, di blu e ironia color crema. Una realtà formata, pomposa, descritta, (un'intera letteratura la ricopre), è invece traversata da lampi di targhe, segnali, crepe di vetro, di celluloidi, tagli d'abito nuovi. Qualcosa è mosso, più che non si muova. Qualcos'altro si muove, ma solo se fai attenzione. I neodadaisti fulminano la realtà con sguardi di cerbottana. È bene scrutare l'orizzonte. Si attende il Bersaglio Generale. Poiché lo Spirito Santo è già in volo. Se ne sente il rombo dentro le colonne rosee delle chiese gemelle. Ora qui ora là si posa su di una testa liscia o riccia, e parla. La nuova tribù gira pericolosamente senza guinzaglio. Il Tempo muta. Ogni mese è un anno. Ogni giorno un mese. I secondi, giorni. Alle 5 un'idea, alle 6 un quadro. Alle 7 una parola, alle 8 una scultura. La storia corre sotto le gambe come un nastro bianco di rotativa. Non ci sono soldi per trattenerla. La calca delle possibilità disordina gli studi. Gli anni 60 grandinano in poche ore su ogni centimetro quadro”.

Queste righe le ho prelevate da uno scritto dal titolo “Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni” edito da Flash Art nell'83: è un mio scritto, testimone della storia degli anni '60. Fitto di nomi, di situazioni, di eventi, gli interrogativi di Mitzi vi sono compresi e spiegati dal vero.

Il rapporto con gli artisti americani vi è disegnato, un po' poeticamente, ma con precisione. Così come il rapporto con *'certi'* anni '50. Visto da ora, si è trattato di un *'continuum'*, più che di un salto. Nonostante alcuni giudizi, o pregiudizi contemporanei è vero

piuttosto che non solo la natura, ma la “cultura non facit saltus”. In quel tempo ci si perdeva, come oggi, e ci si ritrovava. Se ci si perde, oggi, ritrovarsi è più astruso. Simula un atto di scelta, anche se inconsapevole, più che un incidente.

C'era in più per tutti la giovinezza. Che cambia ogni gioco, ha molto tempo, e maggiore levità e capacità di restauro.

Posso aggiungere, nei confronti dell'oggi, che il presente era prevedibile, previsto proprio dall'arte. Ma le rivoluzioni riuscite deludono i rivoluzionari. Si stenta a riconoscerne l'ambientazione locale, non si immagina più agevolmente il futuro di un futuro che si fa quotidiano.

E la vita dell'arte non credo sia peggiore o migliore di un tempo. Divenuta, suo malgrado, diversa, è, in un suo taciuto modo, uguale. Sposta il luogo del peggio e del meglio, come nel gioco dei Quattro Cantoni.

Noi pure, per forza mutati, lo siamo in bene, se la consapevolezza della maturità fa punto, in male se solo la giovinezza è un valore. Difficile individuare l'arbitro della questione.

Forse la storia, o la coscienza individuale, o la coscienza collettiva. O Dio?

La storia, ultimamente, si presenta come un caso potente di ordinario arbitrio, la coscienza collettiva, mobile come la vita, genera sospetto per la sua stessa costituzione, infinitamente causale, la coscienza privata suona dovunque come un delirio.

Resta Dio.

L'oggettività di un giudizio esatto, in Dio, deve esserci.

Ho sempre cercato di sapere se a Dio piace l'arte.

L'arte moderna, per giunta.

Non ho risposta.

Ciò che senz'altro è, è che ancora serve una coscienza, intelligente o intenta, accurata, e perché no?, appassionata, su le questioni del mondo e il presente, per vivere apprezzabilmente fino a notte.

Domani, forse, saremo capaci di capire come sono andate le cose.

Che cosa e se sono state.

Roma, il 26/3/98

Cesare Tacchi

Dopo alcuni lavori iniziali tentavo, insieme ad altri, di uscire dall'influenza dell'Informale, facendo *tabula rasa* delle esperienze che ci avevano preceduto.

Specchi? Il mio quadro esposto in mostra è uno specchio. Il doppio,

il triplo... Cesare Tacchi che, come Glenn Gould, intervista Cesare Tacchi su Cesare Tacchi. Uscivamo dall'Informale, i nostri padri erano Burri, Fontana ma anche De Chirico... ci stavano addosso... La *tabula rasa* o *monocromo*, era in realtà, un supporto che attendeva di essere riempito da qualcosa.

Nel frattempo la città cambia sotto i nostri occhi, la civiltà dei consumi avanza. Improvvisamente cambiava anche l'estetica urbana: cartelloni pubblicitari tappezzavano i muri, si vedevano molte più macchine girare per le strade, ci trovavamo circondati da stimoli diversi: questa trasformazione della realtà diventa il materiale di riferimento dal quale attingevo. Nel '60-61 dipingo particolari di automobili, il *Taxi*...

La superficie del quadro si modifica per dare rilievo formale alle immagini: figure tratte dalla pubblicità, da fotogrammi, da una realtà riprodotta, la realtà dell'immagine. Ma il pericolo era quello di far diventare questo lavoro una merce... già si imponeva un nuovo cambiamento.

Il mondo si trasforma sotto i nostri occhi: Rotella, girando di notte con i compagni di strada, giocava a strappare i manifesti. Forse non lo sapeva ma quello era il momento del passaggio dall'Informale e dalle sue dimensioni soggettive allo scambio con l'esterno. Progressivamente finisce il quadro e inizia la stagione dell'happening, dell'installazione, del concettuale.

Avverto un profondo senso di disagio ripensando a quegli anni e penso che andrebbe fatta una seria revisione per scoprire quali sono stati i momenti importanti e quali, invece, gli episodi meno felici. Perché accanto all'esaltazione, all'esuberanza e alla vitalità di quel periodo, mi ricordo di grandi frustrazioni ed anche di morti precoci. C'era, è vero, un susseguirsi di eventi straordinari ma anche una forte competizione tra artisti, intellettuali, scrittori, poeti, gente del cinema e a volte in questo essere insieme ci si divorava.

È stato un momento di grandi contrasti, tensioni...

Oggi, rispetto a quegli anni, sono più consapevole di quello che sto facendo. la mia dimensione attuale mi consente di seguire i miei pensieri e il lavoro ne segue conseguentemente i tempi. È vero, ora la situazione è molto meno elettrizzante, meno entusiasmante, ma forse siamo usciti da quel paese che era la Roma degli anni Sessanta. Siamo cresciuti ed io sono convinto che c'è ancora molto da fare e da dire sulla pittura e, quando vado nel mio studio, è come se andassi in convento a fare i miei "esercizi obbligatori".

Cy Twombly

For
Cy Twombly, faced
with his first Chicago & New York shows

Ashurbanipal, or the stern-view
of a whaler making West
on the line

Call one
the principle conservative, the other
generative: they bind,
here, under the eye

by the hottest hugest cooling

what is
which is who he is
because he dwells (how?)
where the two, who, inx their meetings, make

what the A hides, the abstract
of what each of us bends
the eye around

Questa poesia inedita scritta da Charles Olson per Cy Twombly al Black Mountain College nell'autunno del 1951 viene dagli archivi di Nicola Del Roscio.

Ringraziamo Cy Twombly e Nicola Del Roscio per avercela messa a disposizione.

Giuseppe Uncini

1) Fine anni '50 - primi anni '60. Negli studi di Via Margutta eravamo ancora in tanti o a Piazza del Popolo ci si incontrava tutti, artisti, scrittori, poeti e musicisti, il cinema, il giornalismo... il clima era effervescente, si discuteva a lungo e ricordo bene come — per noi più giovani — l'insegnamento dei grandi Maestri (che pur avevamo tanto amato) quali Burri, Afro, Capogrossi o De Kooning, Kline, Fautrier cominciasse ad andarci un po' stretto. L'Informale stava diventando accademia e come tutti i figli ci stavamo ribellando ai padri.

Certo in quegli anni gli entusiasmi, le aspirazioni, la volontà di far-

cela erano fortissimi... passavano i milanesi, i tedeschi, gli americani, Restany ci degnava di qualche attenzione, Emilio Villa con quel suo occhio da raddomante ci accompagnava costantemente, Vivaldi era un nostro compagno di strada: quindi gli stimoli non mancavano.

Ma va anche detto che nei “favolosi anni Sessanta” — come oggi si vanno mitizzando — spesso le favole si esaurivano nell’arco di una nottata... il quotidiano era duro — se non durissimo — non c’era un soldo, si rideva di più — è vero — ma eravamo anche tanto più giovani e le beghe per l’affitto o le bollette scadute ce le tiravamo un po’ dietro la schiena!

2) Se a Roma ci si incontrava? il difficile non era *incontrarsi* ma il *non* incontrarsi! Eravamo tutti lì, tra Piazza del Popolo, Piazza di Spagna e Via Ripetta, si viveva come in un villaggio, si sapeva tutto di tutti, ma in mezzo a chiacchiere e pettegolezzi le idee circolavano.

Poi arrivò la Pop Art e i percorsi di molti di noi si divisero: dei “5 Pittori a Roma” Angeli, Festa e Schifano si orientarono verso questa nuova corrente, io e Lo Savio resistemmo sulle nostre posizioni... Scoprii più tardi di essere un “classico”...

Oggi, se non si fanno piani strategici ad hoc, come generali a tavolino, non ci si incontra.

3) Era d’obbligo, a fine giornata, fare un salto a Piazza del Popolo; i due caffè — Rosati e Canova — rappresentavano le due correnti artistiche che allora si fronteggiavano — da Rosati gli astrattisti — da Canova i figurativi — e tutte le sere era guerra dichiarata. Solo Turcato osava ogni tanto avventurarsi nell’altra ridotta!

Ricordo che a volte con Festa, Schifano ed altri, tanto per chiudere le lunghe “bellissime notti romane” si faceva un gioco: partendo dalla base dell’obelisco al centro della piazza si doveva imboccare, bendati, Via del Corso. Non era facile — giri incredibili, risate — non ci si azzeccava quasi mai.

OPERE ESPOSTE

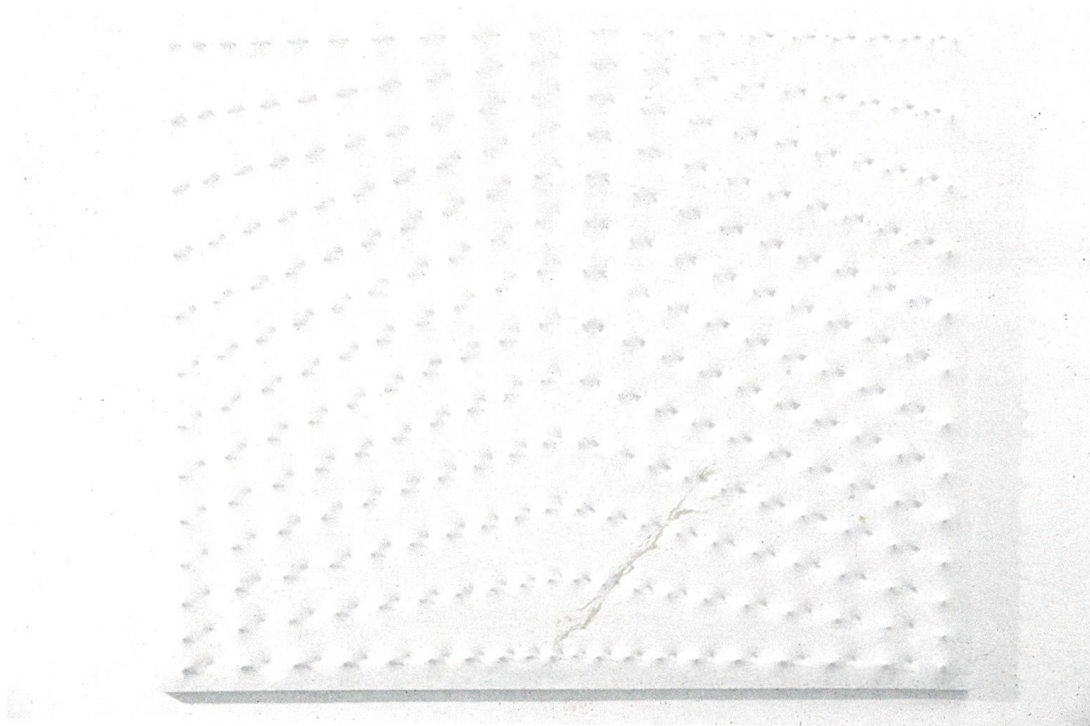
ENRICO CASTELLANI
Superficie bianca, 1968 - Tela estroflessa cm. 150x180

Esposizioni:

1996 Pistoia, Palazzo Fabbroni. *Castellani*, mostra antologica a cura di Bruno Corà.

Pubblicazioni:

Bruno Corà - *Castellani*, Pistoia Ed. Charta 1996 pubblicato in copertina e a pag. 109.



CY TWOMBLY

Numeri da 1 a 10, 1964 - Matita grassa e biro su cartoncino dieci
fogli da cm. 23x25 firmati ognuno e datati sul retro

Esposizioni:

1991 Francavilla al mare. *Viaggio in Italia* - Fondazione Michetti.

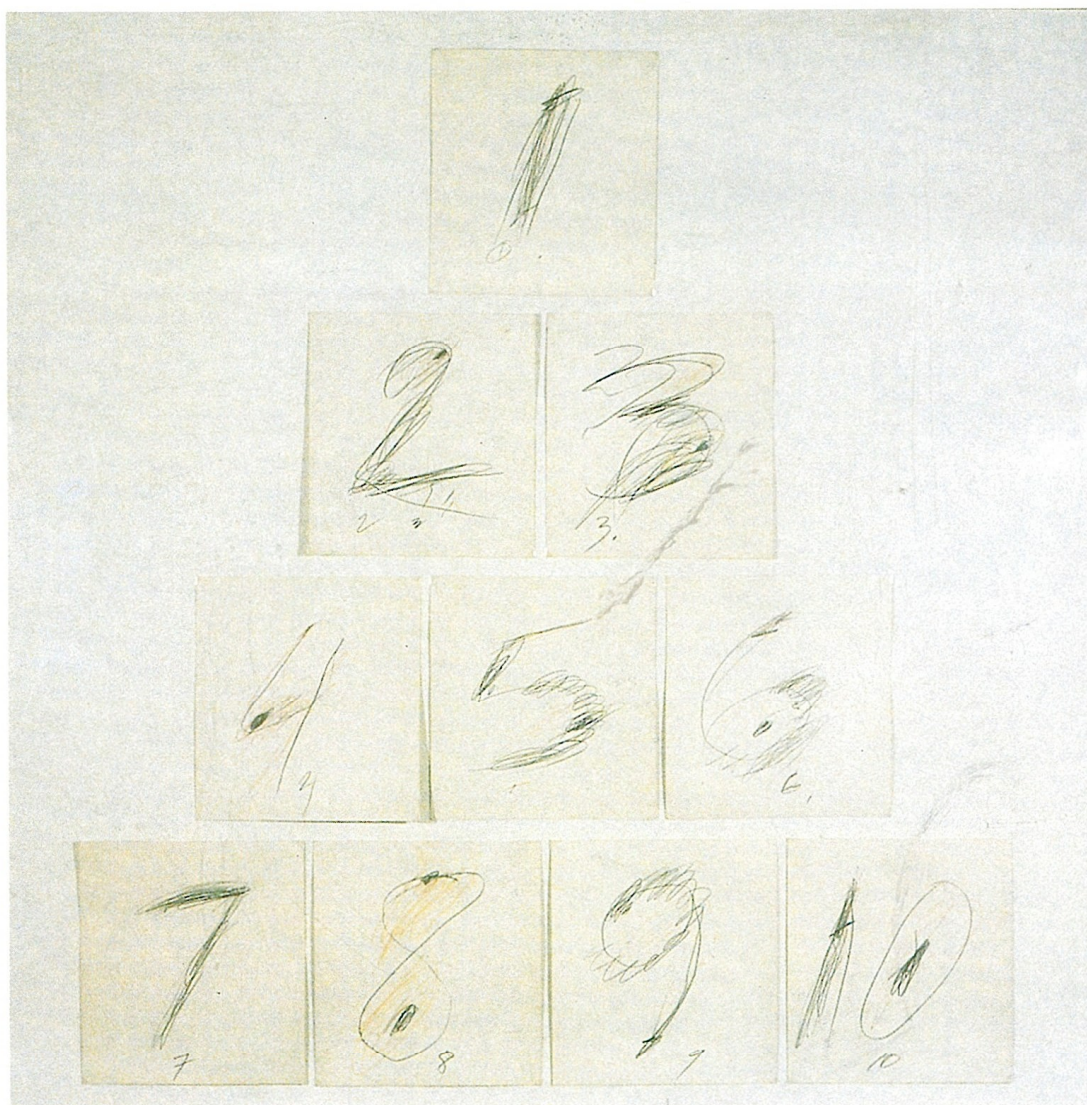
1991-92 Bologna, Galleria Severi Arte. *Piero Manzoni, Cy Twombly* a
cura di Vittoria Cohen.

1992 Erice, Sicilia. La Salernitana. *Paolo Uccello. Battaglie nell'arte
del XX secolo* a cura di A. Bonito Oliva.

Pubblicazioni:

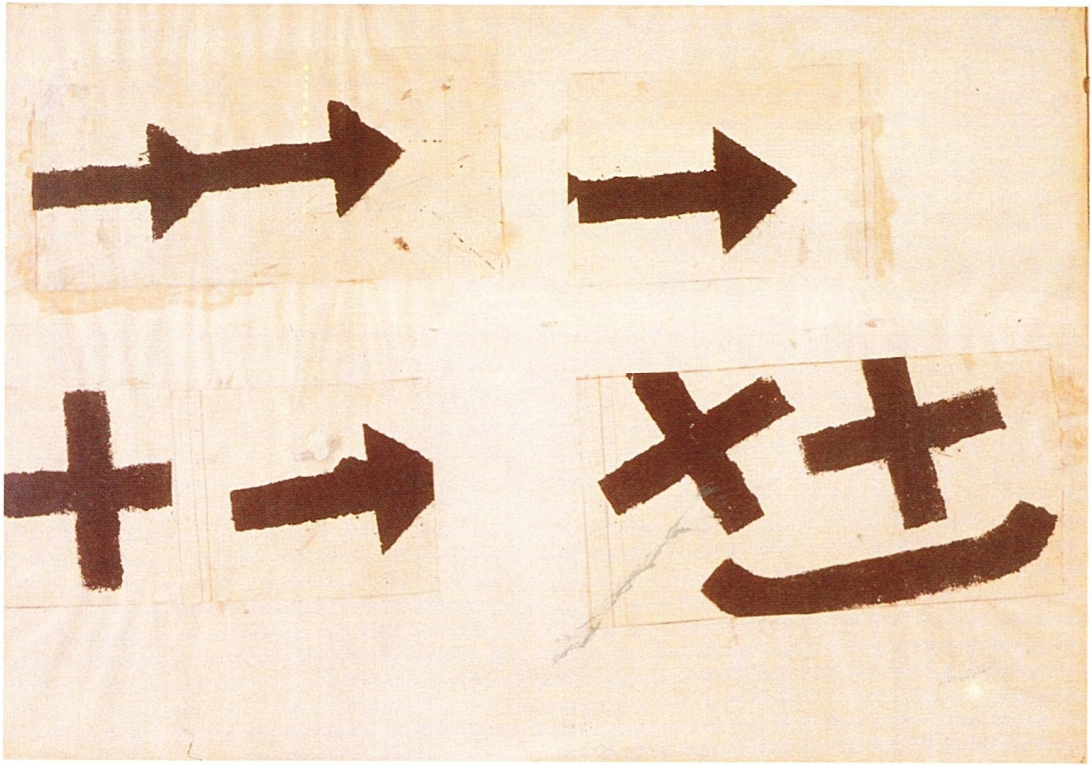
Vittoria Cohen - *Piero Manzoni e Cy Twombly*, Bologna 1991, pag. 10.

A. Bonito Oliva - *Paolo Uccello. Battaglie nell'arte del XX secolo*, Ed.
Electa 1992, pag. 103.



JANNIS KOUNELLIS
Senza titolo, 1960 - Tecnica mista su carta cm. 69x99 firmato
e datato sul retro.

Inedito.



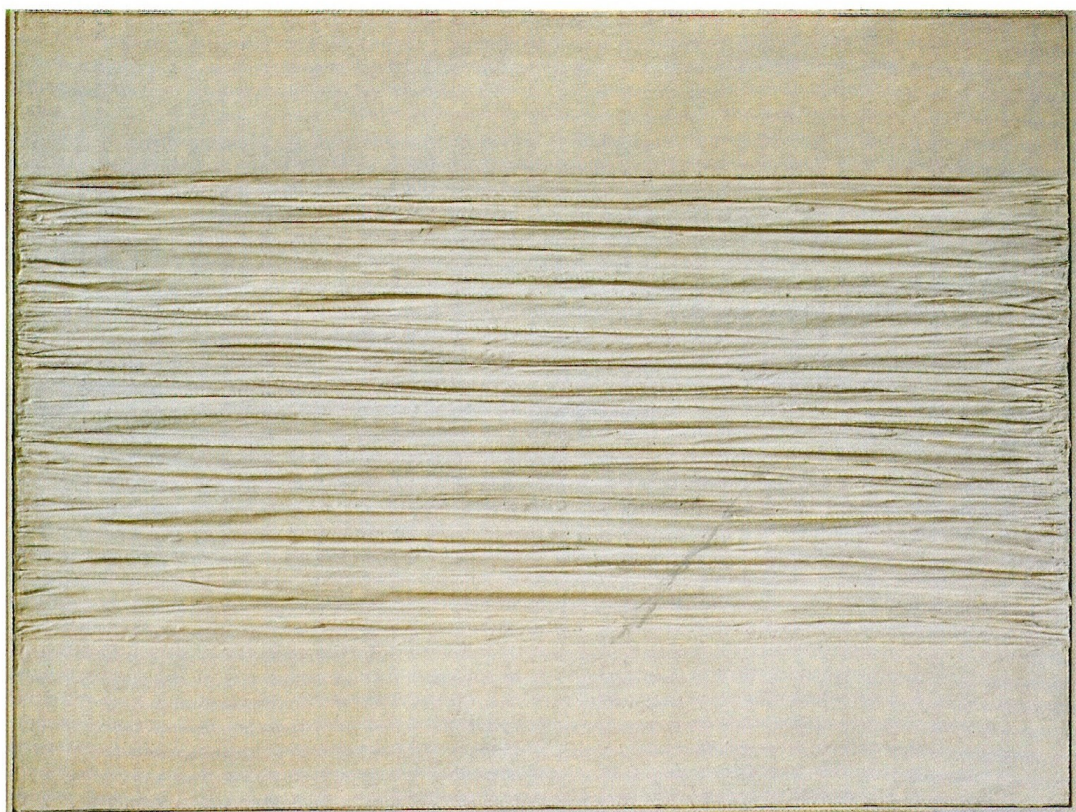
PIERO MANZONI
Achrome, 1958 - Caolino su tela grinzata cm. 80x100

Pubblicazioni:

Germano Celant - *Catalogo generale ragionato dell'opera di Piero Manzoni*, Milano 1975, n. 35 C.G., pag. 133.

“...Manzoni non dipinge e non scolpisce, non fa neanche un'”opera d'arte”: semplicemente, vive e lascia vivere. Si sente catturato nel mondo della vita ma anche della forma: sperimenta (pirandellianamente) l'impossibile coesistenza di questi due blocchi opposti. La coagulazione delle sue idee non produce un oggetto, ma appunto una idea: ecco perché le sue opere si possono anche dire con parole... È dell'artista il fin, la meraviglia, sembra dire Manzoni, eppure si celano molte emozioni in questo lavoro troppo presto troncato. Quest'arte giocosa diventa una fonte didattica; le immagini non sottintendono un pensiero, ma lo sostituiscono *tout court*. E così Manzoni, dopo che la critica si è affannata a ricostruire le basi filosofiche delle immagini del nostro tempo, riesce a dare un'immagine perfino alla filosofia...”

Maurizio Fagiolo dell'Arco - *Rapporto 60* Ed. Bulzoni, Roma 1966



FRANCESCO LO SAVIO

Metallo nero opaco uniforme, 1960 - Ferro smaltato cm. 57x23,5x12.

Esposizioni:

1986 Genazzano, Castello Colonna. *Sogno italiano*, a cura di A. Bonito Oliva.

1988 Lione, Musée Saint Pierre. *La couleur seule, l'expérience du monochrome* a cura di Thierry Raspail.

1989 Bologna, Arte Fiera. *Il futuro presente*.

Pubblicazioni:

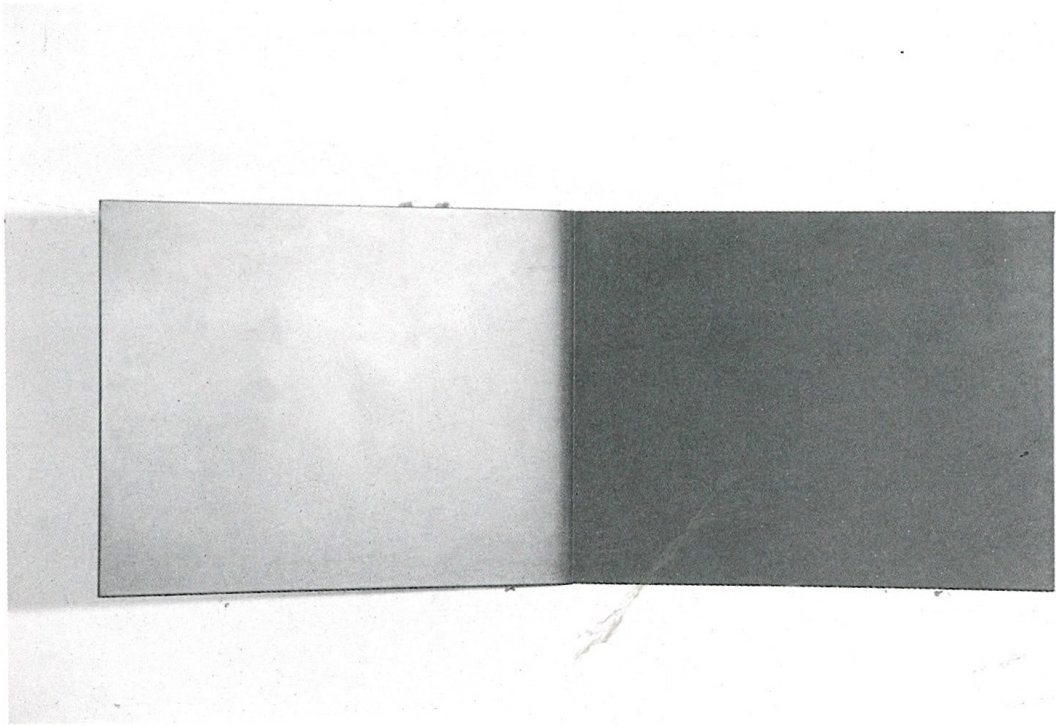
A. Bonito Oliva - *Sogno italiano*, Nuova Prearo Editore 1986, pag. 16.

Thierry Raspail - *Le couleur seule, l'expérience du monochrome*, Lione 1988, pag. 94 ill. 15.

“...Era sempre un po' incazzato, non sembrava un pittore, sempre con il loden, sembrava un designer. Criticava sempre il lavoro di tutti, aveva una moglie molto bella, discutevamo tantissimo. La moglie era tornata in Francia, non credeva in lui come artista. ...Seppi che era morto in Francia. Noi sentivamo in lui una grande qualità, ma nessuno aveva capito cosa stesse facendo. Ci sembrava l'ultimo scultore astratto, non il primo minimal, ci mancava la categoria critica.

Era in un certo senso un uomo d'ordine”. (Ricordo di Lo Savio di **Fabio Mauri**)

Laura Cherubini - in *Tutte le strade portano a Roma*. Ed. Carte Segrete, Roma 1993



FRANCO ANGELI
Garza, 1960 - Tempera su garza cm. 60x60

Inedito.

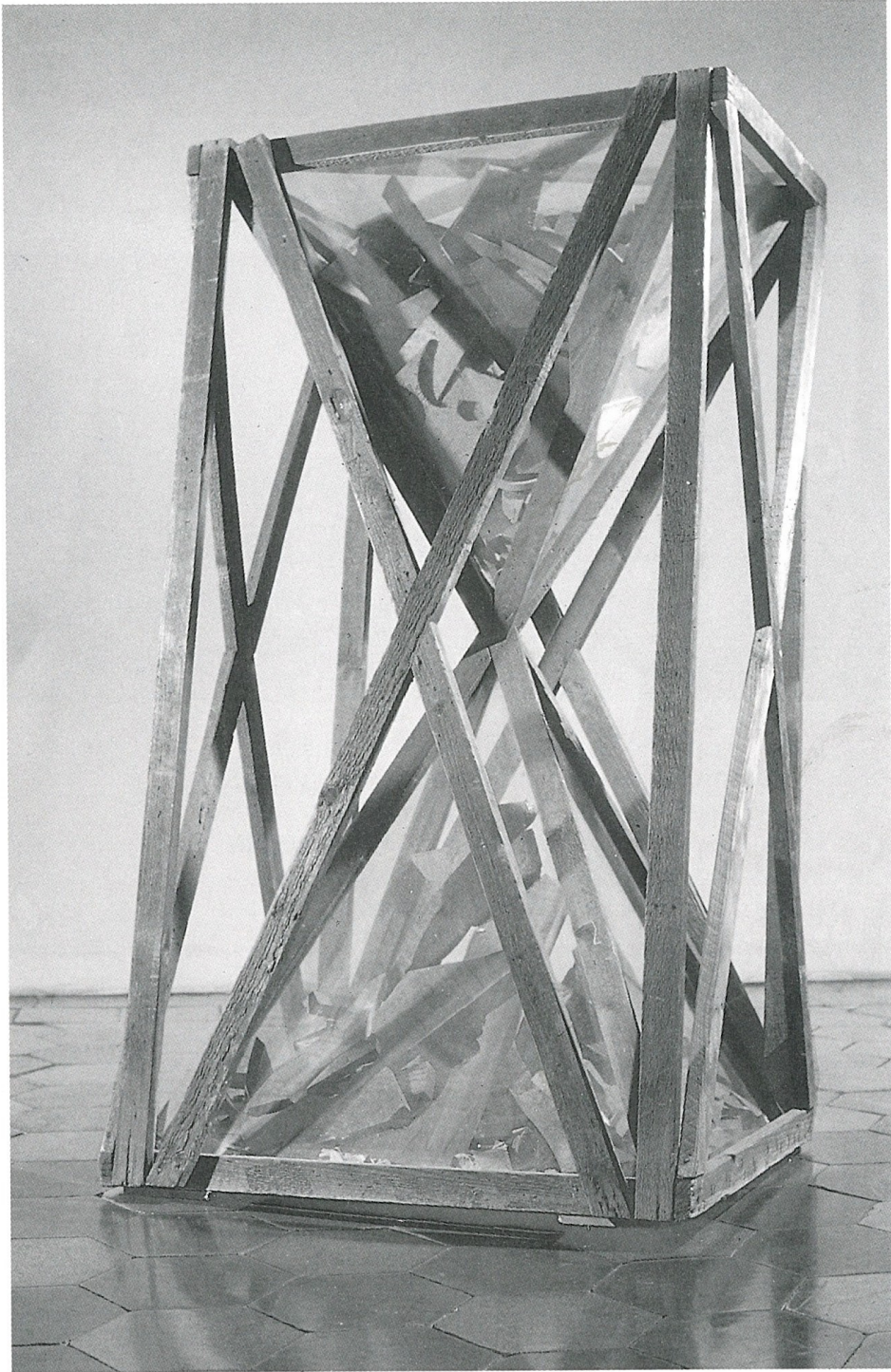
“...un velo di obliter'azione e t'amen rimemor'azione, simboli bagnati nel lete e riemersi dall'eunoè d'una «rabbia» politica filtrata nelle bende della pittur'azione, che ha posato il delitto e il castigo sui prati della rosa mistica”.

Mario Diacono - in *Angeli 6 Giugno 1963 Roma*, Galleria La Tartaruga, catalogo a cura di Nello Ponente.



MARIO CEROLI
Clessidra, 1967 - Legno e vetro cm. 152x80x92

Provenienza:
Ex collezione Malabarba.



TANO FESTA

Rosso, 1961 - Olio e acrilico su legno cm. 70x91 firmato e datato
sul retro

Esposizioni:

Galleria La Salita, Via Garibaldi 86 - Roma

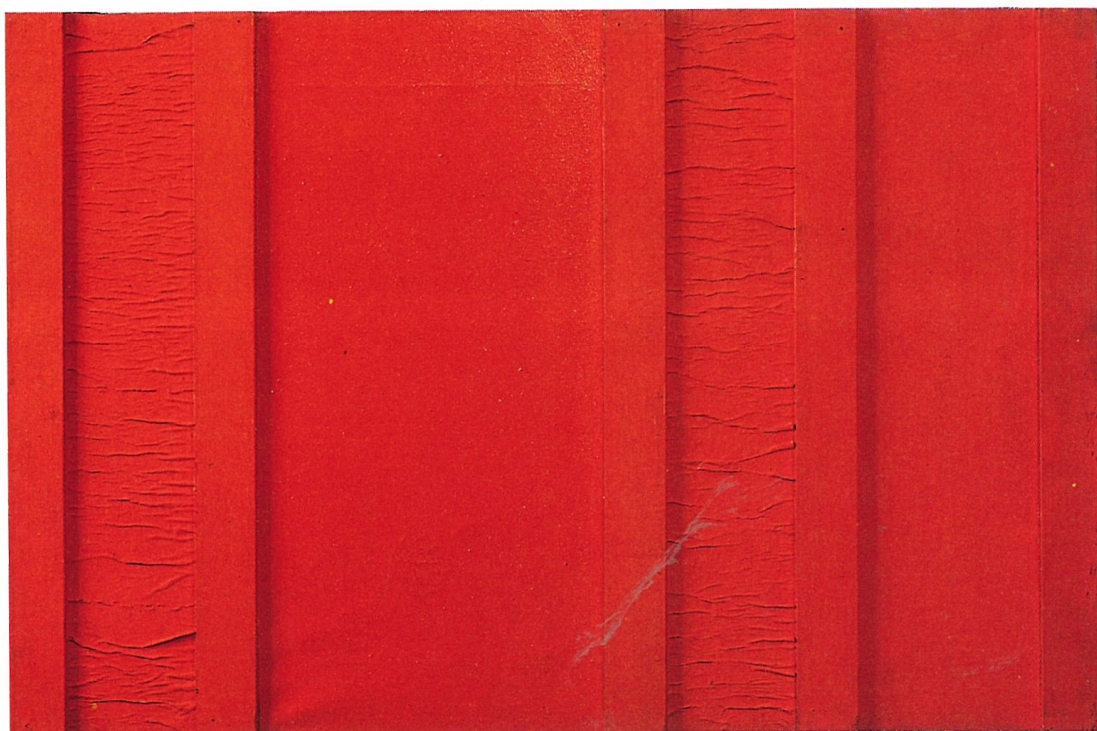
Tano Festa

Tano Festa un giorno ti ho incontrato
a Campo de' Fiori che biglietto in bando
partivi per le Americhe in aereo.
Dopo sei giorni di nuovo; e ti domando
non più parti?
E invece in tuo girone a pena eri tornato

New York Mexique Brazil e p. Farnese
son tutt'uno per talun che mai si muove
giusto un salto a vedere in quel paese
sta la 'neve' più buona oppure dove

Falstaff con quel gran riso conturbato
duca borghese o cialtrone in provocando
tu sei tutti e nessuno, et mihi quaero
se quale infero genio vai te forgiando
con tue arti
pittore o poeta o saggio o un disperato

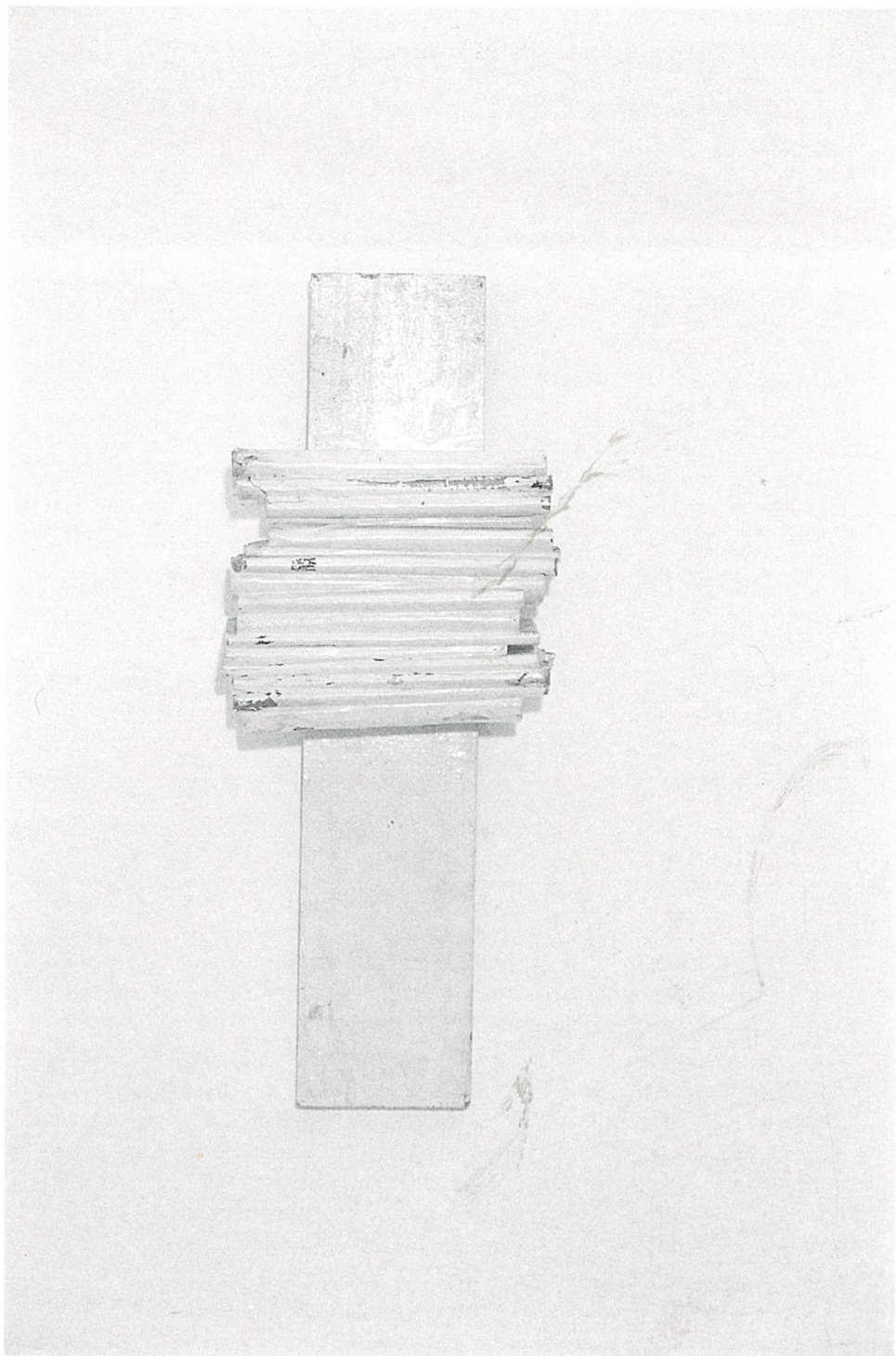
Giorgio Franchetti - Roma 1982



GIANFRANCO BARUCHELLO

Il mito del neonato è sacro, 1962 - Smalto su legno cm. 51x11x10

Inedito.

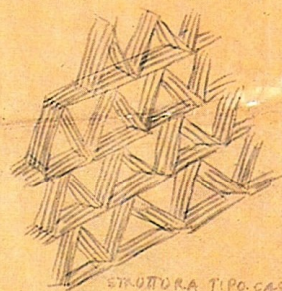
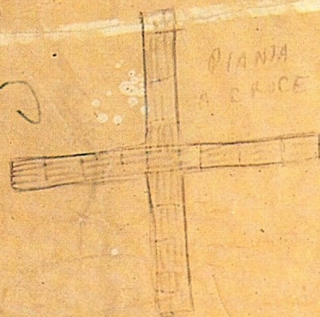


PINO PASCALI
Senza titolo, 1968 - Matita su carta lucida cm. 104,4x92,8

Inedito.

“...Di questo bambino, sbocciato dalla terra come un fungo, non potevo mai dimenticarmi quando stavo con Pino Pascali... aveva il dono dell'immediato, di trovare senza cercare, e teneva il proprio tempo per i capelli, come Giuditta la testa di Oloferne... Nasceva continuamente a se stesso e immediatamente si installava nel futuro, perché il futuro non lo presagiva, l'attuava... Terra, acqua, paglia venivano emessi dalla sua fantasia come le api sudano miele e cera: elementi suoi... La sua vitalità era tale che lo trascinava: contenuto in un corpo atletico... e non trovava posa se non per poco; lui che tagliava il mare con le forbici, perché al suo estro tutto era concesso...”

Cesare Brandi - *Pascali*. Di Vittorio Rubiu. De Luca Editore. Roma 1976



STRUTTURA TIPO-CASTEL
LODIGATE. FORMATA DA
ELEMENTI IN FERRO IN
GATON DOLATO DI TIPO
COMMERCIALE OMILINX.
VERNICIATI CON UNTRAS
PARENTE VERDINO SU
SUPPORTO ZINGOTTI. LE
MIGLIORI POSSONO ESSERE
TEDEUTE IN SIE MADA SOL
BATURE ORDINATE AL
COLINIA DBLECONDE

LOBBETT VUOLE ESSERE NOMINATO AI
FUTURISTI E DEVE ESSERE POSTO AL CENTRO
DELLA PIAZZA DEL DUOMO DI MILANO

LA SEZIONE IN (A) E (B)
POSTI ATTRAVERSO LA ZONA (A) (B) (C) (D) (E)

LA SEZIONE IN (A) E (B) E UNO DEI DUE ELEMENTI
POSTI ATTRAVERSO LA ZONA (A) (B) (C) (D) (E) con la forma di Pianta CB

MA BENE UNA PIANTA A CRUCE.

GIUSEPPE UNCINI

Numero 8, 1963 - Cemento su vetroresina e tondino di ferro
cm. 90x70

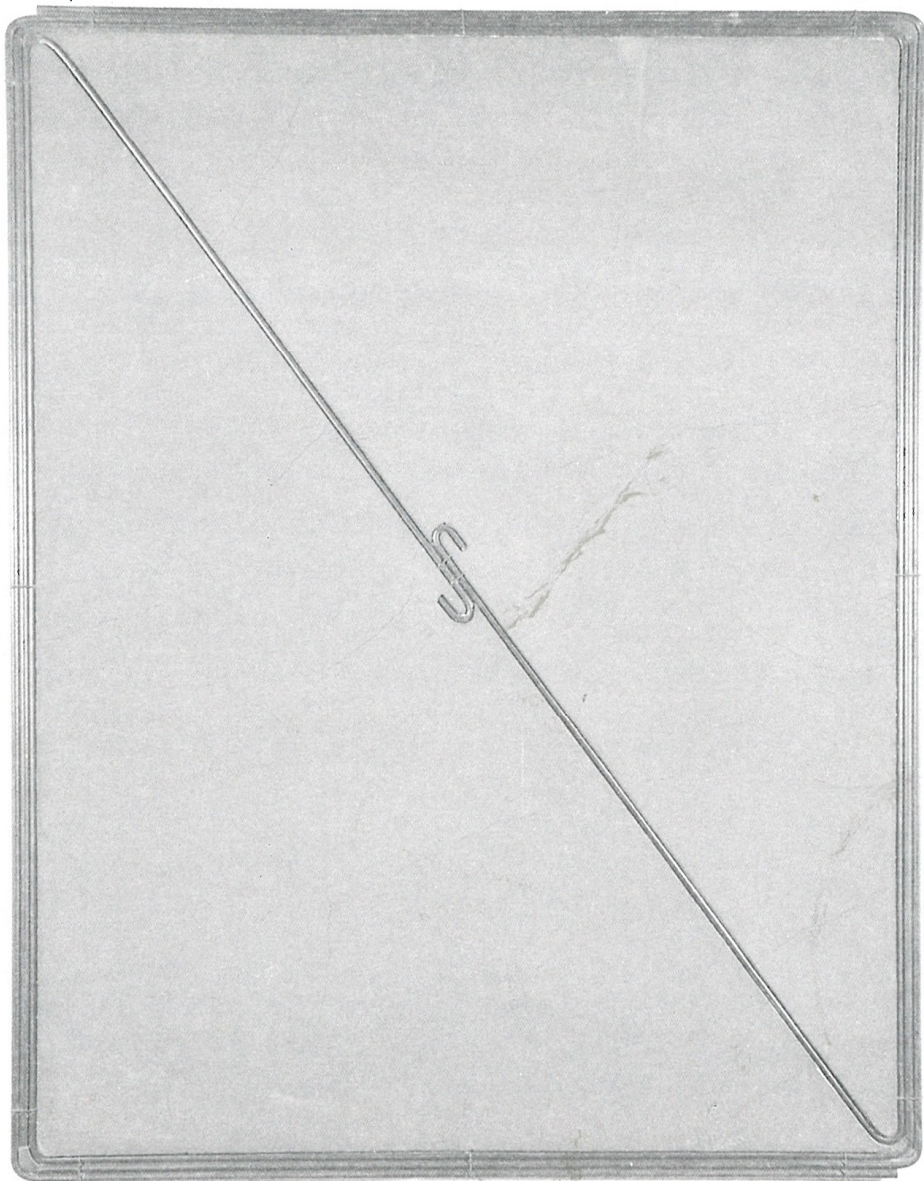
Esposizioni:

1997 Venezia, Palazzo Querini Dubois. *Minimalia* a cura di A. Bonito Oliva.

1997 Roma, Palazzo delle Esposizioni. *Minimalia* a cura di A. Bonito Oliva.

Pubblicazioni:

A. Bonito Oliva - *Minimalia, da Giacomo Balla a...* Bocca Editore
Roma 1997, pag. 195.



FABIO MAURI

Schermo disegno, 1960 - Cartoncino ondulato su legno cm. 65x75.

Esposizioni:

1990 Roma, palazzo delle Esposizioni "*Roma Anni '60. Al di là della Pittura*". Mostra a cura di Maurizio Calvesi.

1991 Vienna, Modernen Kunst Museum "*Bildlich*".

1994 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. *Fabio Mauri Opere e Azioni 1954-1994* mostra a cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Marcella Cossu.

1988 Lione, Musèe Saint Pierre *Le couleur seule. L'expérience du Monochrome*. Mostra a cura di Thierry Raspail.

1962 Roma, Galleria La Salita "*Oggetto Pittura*". Collettiva

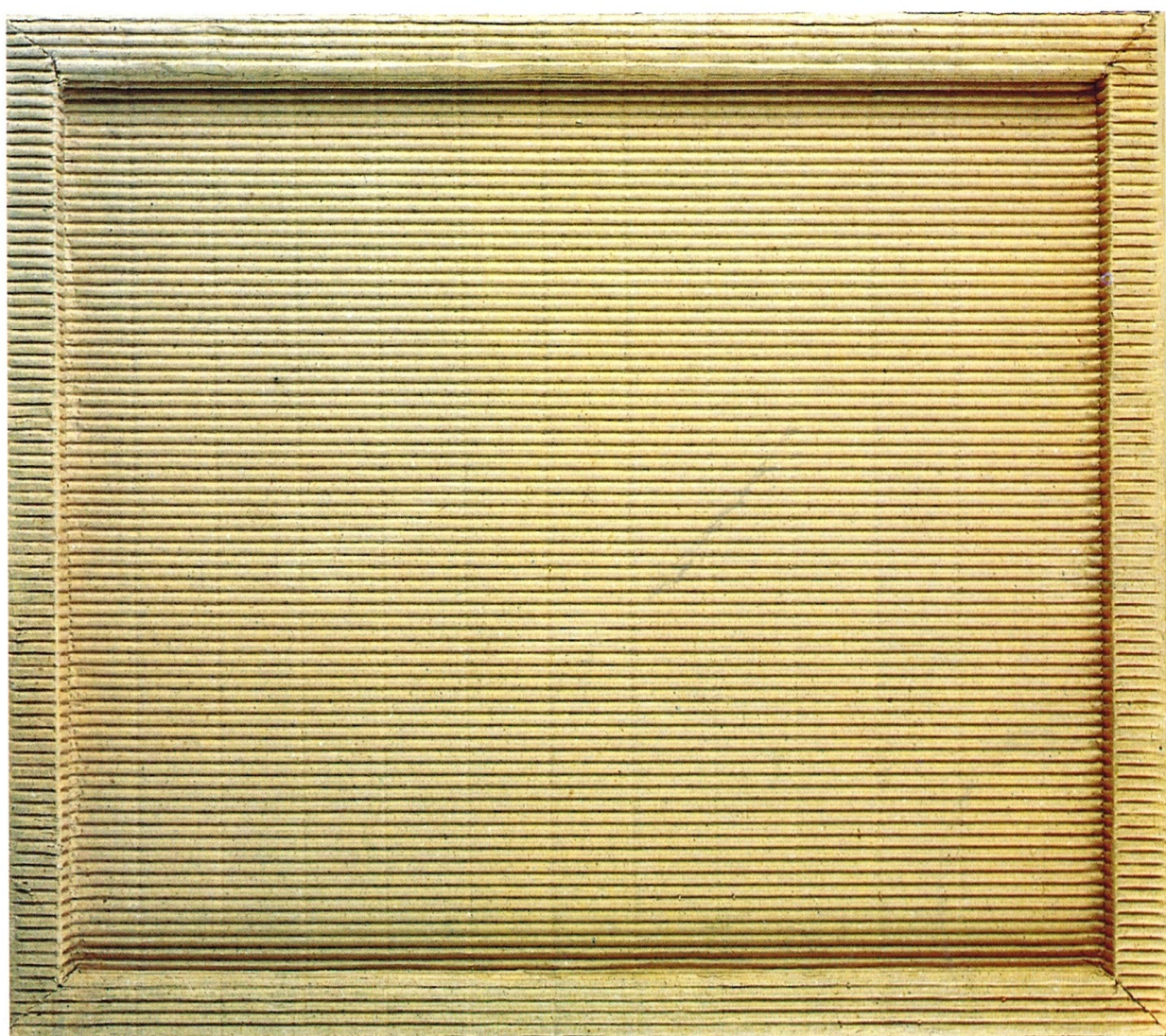
1961 Roma, Galleria La Tartaruga "*Collettiva Internazionale*".

Pubblicazioni:

Maurizio Calvesi, a cura di: "*Roma Anni '60. Al di là della pittura*". Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990. Catalogo Carte Segrete - Roma.

C. Christov-Bakargiev - Marcella Cossu - *Fabio Mauri Opere e Azioni 1954-1994*. A cura di Carolyn Bakargiev; Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Catalogo Mondadori e Carte Segrete, Roma.

Thierry Raspail, a cura di - *Le Couleur seule. L'expérience du Monochrome*. Lione 1988. Catalogo della mostra.



MARISA BUSANEL

Combinato intimo, 1960 - Tecnica mista su legno cm. 82x46

Esposizioni:

1992 Spoleto, Palazzo Racani Arroni. *Marisa Busanel*, mostra a cura di Enrico Mascelloni.

Pubblicazioni:

Enrico Mascelloni - *Marisa Busanel*, Roma 1992, pag 17.

“...Marisa analizza impietosamente il proprio essere, osserva attenta ma impotente il suo povero esistere. Gli oggetti che salva “in memoria” compiendo giorno dopo giorno uno sconcolato “voyage autour de sa chambre” sono pochi, umilissimi: una sottoveste di nylon, un grembiolino da bambino, una camicia da uomo, un abito femminile che crocifigge su rozze tavole di legno rozzamente dipinte. Una specie di collage mastodontico che evidenzia al massimo l’oggetto di una sorta di spettrale pietrificazione al limite dell’onorico. Apparizioni simboliche emerse da un’infanzia difficile, brani di vita dolenti, presenze che consolano e lacerano, che assolvono e accusano queste veroniche del quotidiano, con la loro forza tremenda ma candida lanciano inconsapevolmente, senza mai forzature o violenze...”

Lorenza Trucchi “Busanel alla Trinità”, *Momento sera* - 16-17 marzo 1973



CESARE TACCHI

Ninfea, 1964 - Tessuto stampato a rilievo imbottito e trapuntato
cm. 120x160

Esposizioni:

1986 Genazzano, Castello Colonna. *Sogno italiano*, a cura di A. Bonito Oliva.

1989 Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna. *La collezione Sonnabend*.

1991 Roma, Palazzo dei Congressi; 60-90: *Trent'anni di Avanguardie romane*.

1992 Anney, France. *Avanguardie romane*.

Pubblicazioni:

A. Bonito Oliva - *Sogno italiano*, Nuova Prearo Editore 1986 pag. 49.
Catalogo mostra 60-90 *Trenta anni di Avanguardie romane*. Ed. Carte Segrete 1991, pag. 133.



GINO MAROTTA

Ferro, 1963 - Ferro smaltato cm. 99x39

Modello per le formelle della decorazione del soffitto del palazzo
della R.A.I. di Viale Mazzini.

Inedito.



SERGIO LOMBARDO

Rosso, 1961 - Smalti su carta applicata su tela cm. 100x100

Esposizioni:

1974 Milano Galleria Multipla *Sergio Lombardo* mostra a cura di Nello Ponente.

1980 Roma Galleria La Salita *Prime opere*.

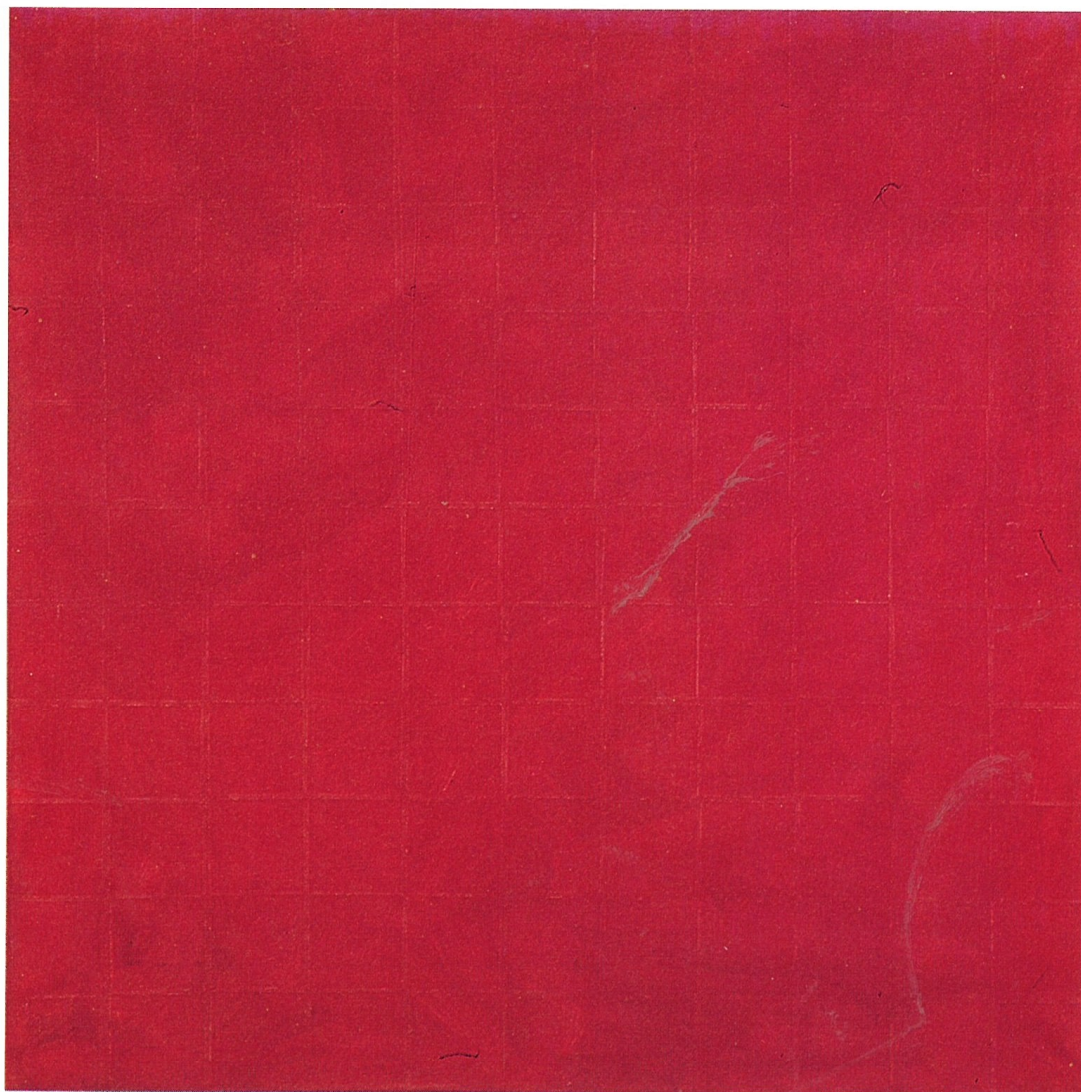
1995 Roma Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza *Sergio Lombardo*, mostra a cura di Maurizio Calvesi.

Pubblicazioni:

Simonetta Lux - *Prime opere*, Ed. La Salita Roma 1980.

Maurizio Calvesi - *Sergio Lombardo* catalogo della mostra al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza - Roma.

Nello Ponente - *Sergio Lombardo* Ed. Di Maggio Milano 1974.



RENATO MAMBOR

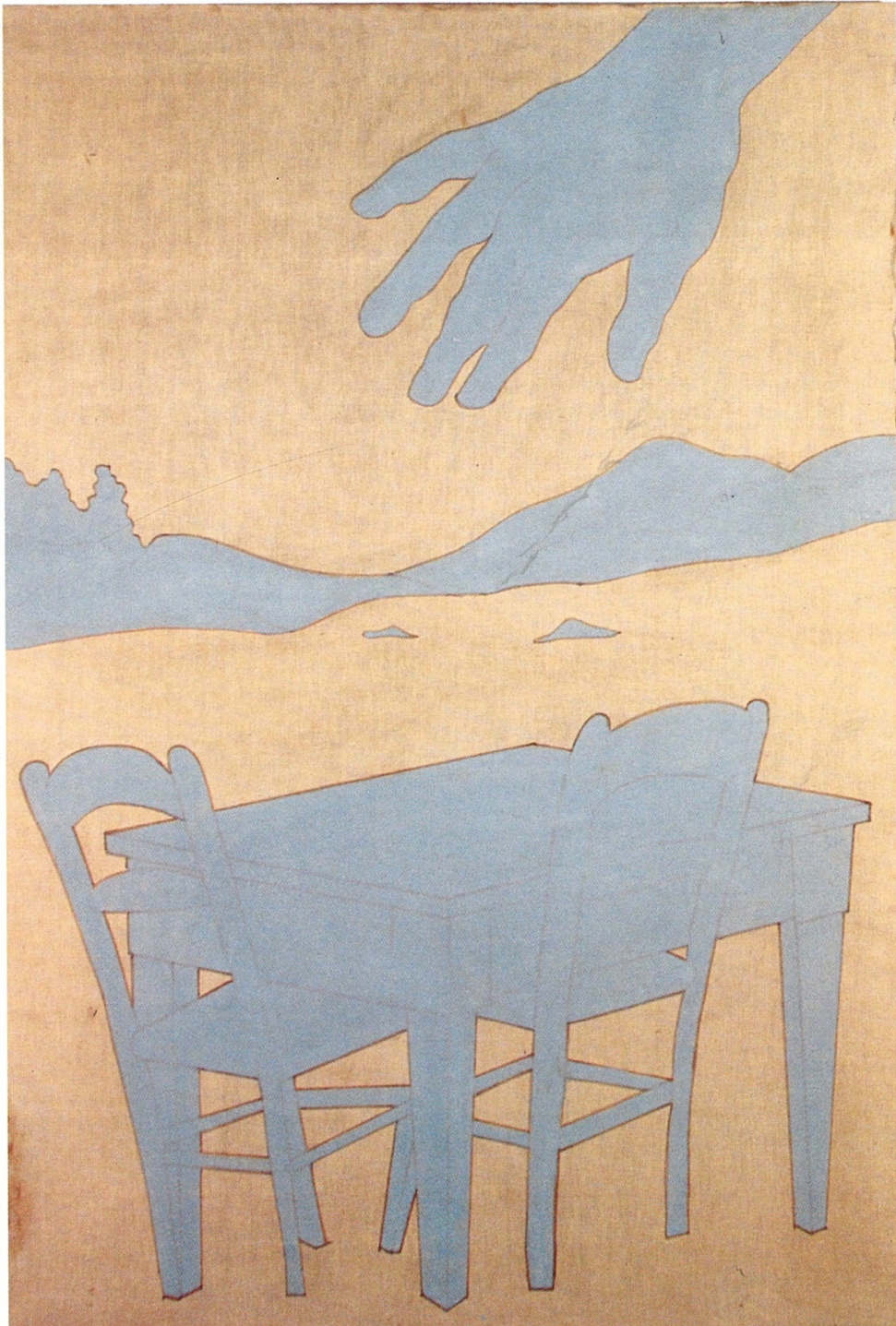
Mano sul paesaggio, 1965 - Acrilico su tela cm. 160x119

Esposizioni:

1986 Genazzano, Castello Colonna. *Sogno italiano*, a cura di A. Bonito Oliva.

Pubblicazioni:

A. Bonito Oliva - *Sogno italiano*, Nuova Prearo Editore 1986, pag. 51.



GIOSETTA FIORONI

La fidanzata, 1964 - Smalti industriali su tela cm. 180x80

Esposizioni:

1968 Napoli, Modern Art Agency di Lucio Amelio.

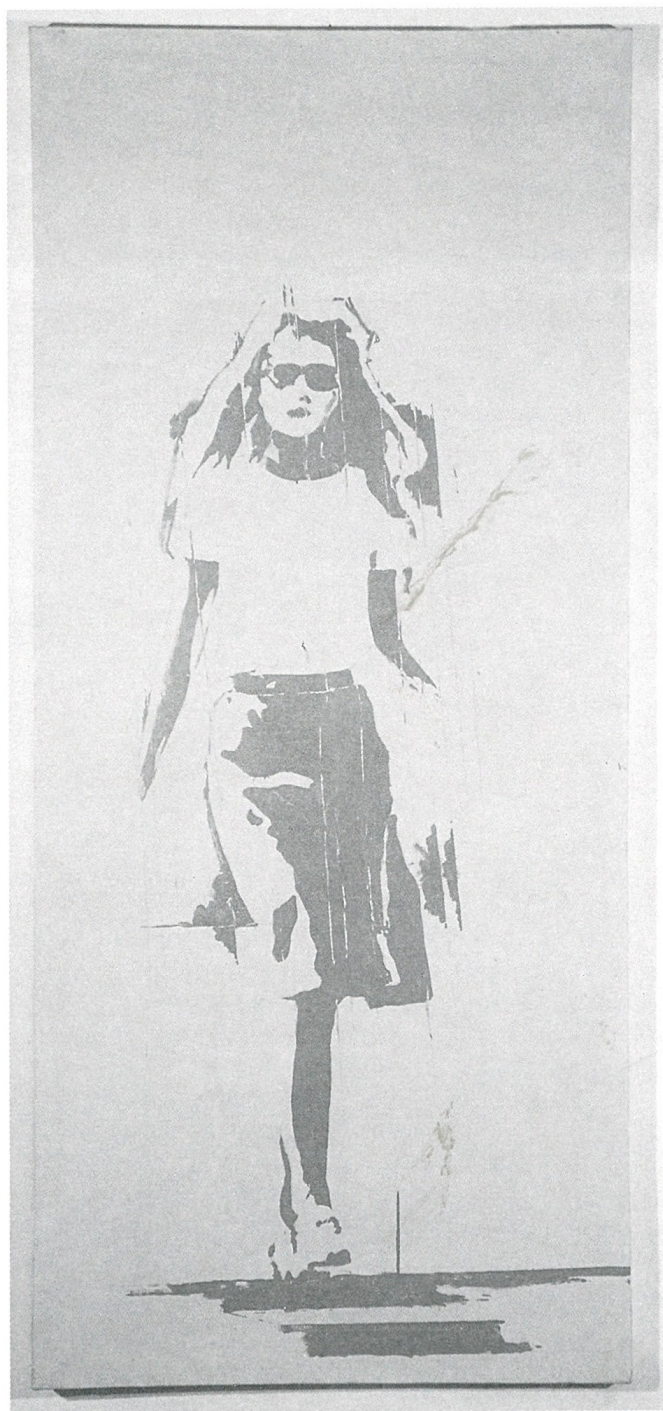
1972 Ferrara, Centro Attività Visive Palazzo dei Diamanti. *Gioietta Fioroni* mostra antologica.

1991 Roma, Palazzo delle Esposizioni. *Roma anni '60* a cura di Maurizio Calvesi.

Pubblicazioni:

Catalogo della mostra antologica - *Gioietta Fioroni*, Ferrara 1972.

Maurizio Calvesi - *Roma anni '60*, Ed. Electa, Roma 1991.



MARIO SCHIFANO
Numero 80, 1960 - Smalto su tela cm. 65x97

Esposizioni:

1989 Roma, Studio Sotis *Per il clima felice degli anni '60*, mostra a cura di Mitzi Sotis.

1993 Roma, Studio Sotis *20 anni* mostra a cura di Mitzi Sotis.

Pubblicazioni:

Catalogo della mostra *20 anni* a cura di Mitzi Sotis, Roma 1993.

A. Bonito Oliva - *La pittura come macchina del desiderio, Schifano 1960-62*, Ed. D'Alessandro 1972.

"...Sulla pittura di Schifano sarei portato a scrivere più come testimone che una ennesima volta come critico; che cosa furono i monocromi nel 1960 1961 non può essere detto solo in termini di critica o filologia comparata, prendendo a confronto Manzoni, o altri più diversi. Non avevano l'anemia di un gesto intellettuale, al contrario tutta la pregnanza di un gesto vitale, e soprattutto erano e sono irriducibili a un programma, a un'intenzione, a un calcolo.

Furono un gesto non solo vitale ma naturale, disinvolto, come chi li dipingeva, nonostante la sorpresa che destavano, o anche in previsione di quella. Esposto, elegante, rigoglioso, questo azzeramento, questo niente, un niente che conteneva un progetto di tutto. Nascevano da un bisogno di purificazione della pittura, della materia, dell'informale, dalla rappresentazione, e insieme e inseparabilmente da un amore per la pittura, come per la vita."

Maurizio Calvesi - *Mario Schifano 1960-1970*, Studio Marconi, Milano 1974

N080

N080

NO STOP GRAMMATICA

Grammatica NO STOP TEATRO

spettacolo di 12 ore

giovedì 2 marzo 1967 dalle ore 9 alle ore 21 libreria Feltrinelli, via del Babuino, 39/40

testo, regia, musica, film, happenings, mostra di eat-art, proiezioni, nastri elettronici, canzoni, poesie di:

Arbasino, Falzoni, Bussotti, Grossi, Novelli, Balestrini, Hays, Giuliani, Pascali, Ricci, Cego, Leonardi, Loffredo, Gelmetti, Perilli, Vicinelli, Grifi, Chiari, Maria Monti, Patty Pravo, Bruce Conner, Frederic Rzewski, Clyde Steiner, Lorri, Daniela Caroli, Montanari, Turi, Capanna, Scialoja, Capponi, Orfeo, Nanni, Pepper, Di Nepi, Kustermann, Tolve.

Grammatica/Teatro, numero due viene pubblicato nel gennaio 1967. La redazione del numero è di Alfredo Giuliani e mia, a continuare quel filone del "Gruppo 63" sul teatro aperto con gli spettacoli di Palermo in occasione del primo incontro del gruppo al teatro Biondi per la regia di Gozzi e Ken Dewey e continuata con Toti Scialoja a Roma e a Berlino.

Doveva uscire come supplemento o qualcosa del genere di Sipario, ma Franco Quadri, allora redattore capo della rivista, non se la sentì e ci concesse solo la distribuzione di Bompiani, dopo lunghe discussioni.

La libreria Feltrinelli da poco aperta a Via del Babuino diretta da Carlo Conticelli era lo spazio più vitale di quegli anni a Roma, soprattutto la grande sala nel fondo.

Nanni Balestrini, responsabile della sede romana della Casa editrice Feltrinelli, si occupava delle manifestazioni che vi avevano luogo.

Vi organizzammo anche un'asta di opere di artisti per far sopravvivere il Living Theater, appena arrivato da New York.

L'idea della presentazione di Grammatica/Teatro fu mia e di Nanni Balestrini con l'intento di scegliere quanti a Roma facevano ricerca non solo teatrale, ma anche visiva, sonoro, musicale e perché no Patty Pravo.

Il 2 marzo del 1967 alle ore 9.00 della mattina la libreria fu sommersa da una marea di pneumatici usati che io avevo affittato da un gommista di via Flaminia e occupata dagli allievi del Corso Superiore di Comunicazione Visiva di Roma che sconvolsero lo spazio della libreria, trasformandolo in platea e palcoscenico, rivestendolo di fogli di plastica trasparente. Da quel momento fino a tarda sera si alternarono quanti erano previsti dal rosso manifesto, mescolando recitazione, film, suoni elettronici fino al dilagare in via del Babuino di una classe del liceo artistico, di cui era insegnante Gastone Novelli, che impacchettò con la plastica autobus passanti e automobili.

La polizia intervenne con moderazione, fermando e rilasciando subito i più esagitati tra gli intervenuti.

Alberto Arbasino, che era atteso per un intervento dal titolo "Dal duce a Calderon" abbandonò a se stessa Giuliana Calandra, terrorizzato da quell'happening e da quella atmosfera.

Alle nove e trenta un esausto Carlo Conticelli poté chiudere la libreria, ancora intasata da copertoni. Da allora iniziò la stagione del Teatro delle Cantine a Roma.

Più tardi venne il '68.

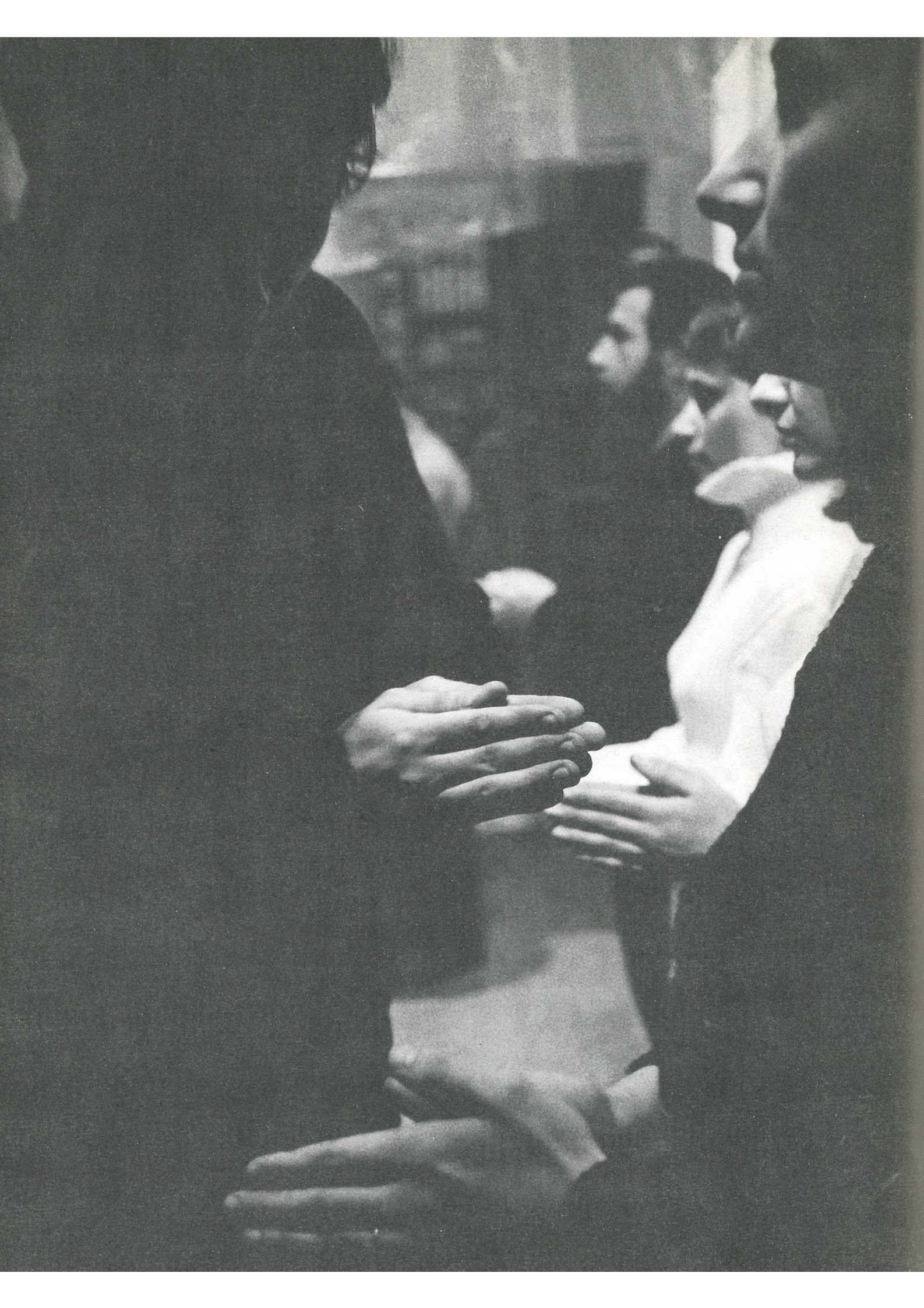
Achille Perilli

Grammatica NO STOP TEATRO 12 ore giovedì 2 marzo 1967 dalle 9 alle 21 libreria Feltrinelli via del Babuino 39-40 Roma

[illegible]

CLAUDIO ABATE
Foto prese alla Libreria Feltrinelli - 1967







Ringrazio in primo luogo gli artisti che sono presenti nella mostra per il loro appoggio a questa iniziativa.
Ringrazio anche gli artisti tutti che hanno preso parte attivamente ai movimenti degli anni '60 e che, per motivi di spazio, non sono inclusi in questa rassegna.
Grazie a Giorgio Franchetti per i suoi consigli e il suo incoraggiamento fondamentali per la realizzazione della mostra.
Uno speciale ringraziamento a Maria Silvia Farci e a Plinio de Martiis.
Grazie a Udo e Annette Bramdhorst e a Massimo Di Forti.
Giuliana Calandra mi ha fatto scoprire il mediometraggio di Alberto Grifi.
Un particolare ringraziamento a quanti hanno voluto contribuire con prestiti, consigli e suggerimenti e, in special modo, a Flaminia Allvin, Alberto Arbasino, Rosanna Barbiellini Amidei, Chiara Briganti, Maurizio Calvesi, Maria Caronia, Riccardo Cebulli, Nicola Del Roscio, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Inge e Carlo Feltrinelli, Andrea Franchi, Giancarlo Limoni, Alessandra Ponente, Giuliana Soprani Dorazio, Tatia Twombly, Alberto Zanmatti.

Grazie a Umberto Mortari per la sua partecipazione a questa mostra.

Grazie ad Achille Perilli per la sua testimonianza.

Grazie ai critici tutti che hanno scritto e studiato gli anni '60.

Grazie infine a Rosaria Sandri Boriani, Bartolino Pecci e Giorgio Vasari.

La mostra è a cura di Mitzi Sotis.

Il progetto della mostra è di Mitzi Sotis in collaborazione con Andreana Saint Amour.

Il catalogo è a cura di Andreana Saint Amour e Paola Vidari.

Le foto riprodotte in catalogo sono di Claudio Abate.

Le ricerche per la documentazione del catalogo sono state realizzate in collaborazione con la professoressa Simonetta Lux titolare della cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea - Università degli Studi La Sapienza - Roma.

Ufficio Stampa

Andreana Saint Amour

Coordinamento

Paola Vidari

Studio fotografico

Corrado De Grazia

Le riproduzioni dei quadri di Manzoni e di Tacchi sono dello Studio fotografico Vasari, Roma

Consulenza e collocamento assicurativo a cura della Buttarelli Assicurazioni

Trasporti

Fulvio Blasi, Roma

Il catalogo è stato stampato nel mese di Dicembre 1998 dallo Studio Tipografico AZ Photocomp s.r.l. - Roma

