

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Due volte la stessa mostra:
"5 Pittori - Roma 60". Bilancio e
sviluppi di un decennio. Roma,
Galleria La Salita, 1960; Torino,
Galleria Christian Stein, 1969**

In April 1969 at Christian Stein Gallery in Turin, the exhibition "Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini" repeated, nine years later, the show "5 Pittori - Roma 60", held in the beginning of the decade at La Salita Gallery in Rome. The essay explains the reasons of this early historiographical operation, offering of the exhibition "5 Pittori - Roma 60" a complex new reading, never considered; confirming the value of that proposal, as a fundamental episode for the passage to the post-informal art of the second post-war, moreover "Anno '60" appears functional to legitimate the passage to the next decade. In Turin - at close range from the launch of the Arte Povera and in coincidence with the exhibition "New-Dada e Pop Art new-yorkesi", at the Galleria Civica d'Arte Moderna - "Anno '60" recognized the monochrome paintings showed at La Salita Gallery as the historical premises of a connection between the Informal Art and the Arte Povera, claiming the autonomy of the recent Italian art in the international chessboard.

Gli anni Sessanta della giovane arte romana si erano aperti con la collettiva *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, inaugurata presso la Galleria La Salita di Roma il 18 novembre 1960. Povere tracce documentarie e scarse testimonianze critiche, soggette negli anni a generiche interpretazioni, rendono ancora complesse un'esatta valutazione e un'esauritiva ricostruzione dell'esposizione romana¹.

Tre note fotografie (figg.1-3) che mostrano vedute parziali dell'allestimento - con le grandi opere appese alle pareti o, quelle di minor dimensioni, collocate su mensole come "oggetti" - costituiscono la sola documentazione visiva di quella collettiva che, ampliando le possibilità offerte dalla "materia informale", introduceva a Roma le sperimentazioni cromatiche legate alla pittura di superficie monocroma².

Il catalogo-brochure, un cartoncino giallo ripiegabile in quattro parti, pubblicava una presentazione a firma di Pierre Restany (figg. 4-5) ma non conteneva informazioni utili per l'identificazione delle opere esposte. Il teorico del *Nouveau Réalisme*, già mentore di Claude Bellegarde e Yves Klein, partecipa del panorama critico internazionale e che intratteneva rapporti con Tommaso Liverani sin dal febbraio 1956³, considerava la produzione di questi giovani artisti come uno spiraglio di aggiornamento nel conformismo e nel provincialismo che caratte-

rizzava la recente alienazione di Roma rendendola, in quel momento, «le refuge de tous nos conformismes»⁴. Ritenendo inappropriato iscrivere i giovani romani in una tendenza artistica allineata alle consolidate posizioni internazionali, Restany sostituiva l'indicazione di un orizzonte esteso di libera sperimentazione in ancipite sfasamento tra le esperienze del *New Dada* e quelle del *Nouveau Réalisme* e collocava la nuova scena romana in una zona d'intersezione tra Parigi e New York: «Il serait vain de vouloir attribuer un dénominateur commun à des démarches d'esprit aussi divers et encore insuffisamment affirmées. Nous entrons là dans les Marais Pontins de l'indécision, mais aussi de la virtualité et du possible devenir»⁵.

Pochi mesi prima, presentati in catalogo da Emilio Villa, gli stessi pittori avevano esposto presso la Galleria Il Cannello di Bologna; parlando di "oggetto operato" - risultato di un "gesto operativo" e costruttivo - Villa aveva messo in risalto la natura oggettuale di quelle opere - che riproponevano come recupero «le misure perpetue» di nozioni fisiche quali "tomba", "porta", "putrella", "parete", "fondamenta" - e leggeva questa operazione come la volontà di «ritrovare una ostinata porzione dell'incorruttibile in seno alla corruzione ostinata»⁶ del tardo-Informale, scaduto con i suoi epigoni in accademismo di maniera.

Le stesse caratteristiche saranno interpretate come un instabile equilibrio tra «l'indifferenza del 'quadro oggetto'» e «il voluto choc del 'quadro di materia'»⁷, in una polemica riflessione sulla mostra a La Salita firmata da Lorenza Trucchi su «La Fiera Letteraria»; mentre Luce Hochtin su «L'Oeil», leggeva le qualità oggettuali delle opere esposte da Liverani attraverso un espresso rimando alla poetica *New Dada*, rilevando come il gruppo romano «commencent une aventure marquée au coin du signe de dada, avec en même temps, pour certains d'entre eux, la préoccupation de faire du tableau un objet, ou plutôt une Chose»⁸.

Le principali linee critiche avevano fissato, dunque, due poli entro i quali interpretare la nuova stagione dell'arte romana: il retaggio e insieme il distacco dall'Informale e, con un allontanamento dalle indicazioni di Villa e Restany, un primo raccordo alle poetiche dell'oggetto del *New Dada* e del *Nouveau Réalisme*. Nel primo triennio del decennio, il principale sostegno a queste letture veniva, inoltre, da due numeri speciali de «Il Verri» - *L'Informale* (1961) e *Dopo l'Informale* (1963) - che normalizzando il nuovo scenario artistico, proponevano una prima valutazione storica e analizzavano l'eredità linguistica e l'attualità della stagione Informale, al pari della nota biennale arganiana, aperta a San Marino nel luglio 1963.

Nove anni dopo, a conclusione di quella vivace stagione teorica, la mostra *Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* replicava, presso la Galleria Christian Stein di Torino, la collettiva *5 Pittori - Roma 60* riconoscendole il me-

rito di essere stata «una delle mostre più significative per gli sviluppi ulteriori dell'arte italiana»⁹ e per aver posto in campo problemi ancora validi e attuali. Il catalogo-manifesto, un foglio formato quotidiano, che pubblicava, sul retro, una presentazione a firma di Marisa Volpi (fig. 6), colma in parte la lacuna sulle opere esposte riproducendo, sul fronte, un'opera di ciascuno dei cinque artisti (fig. 7).

È ipotizzabile che le opere fossero state acquistate da Tommaso Liverani in occasione di *5 Pittori - Roma 60* e, alla data dell'esposizione torinese, appartenessero ancora alla sua collezione privata¹⁰, come sembrerebbe confermare la presenza in mostra del monocromo *Rosso n. 9* di Festa, che era stato riproposto a La Salita, in occasione della seconda retrospettiva dell'artista¹¹ (1967), a proposito della quale Festa scriveva, da New York, a Plinio de Martiis: «Liverani organizza in primavera una mia mostra personale con i quadri che ha comprato dal '60 al '66. Tutta roba che si conosce»¹². Con quell'operazione si instaurava, pertanto, un dialogo tra galleristi-collezionisti: Margherita Stein, collezionista di un'interessante raccolta in cui comparivano Lo Savio e Uncini al fianco degli artisti poveristi, aveva scelto di esporre una porzione storicamente rilevante e in sé conclusa e significante della collezione Liverani.

Nel 1969 le letture della prima ora erano meglio puntualizzate su un piano di storicizzazione e non più di militanza critica. Volpi chiariva la duplice intenzionalità nel ricorso dei cinque pittori alla "materia", distinguendo la loro reazione al "pittoricismo" e al "materismo" dei tardo-epigoni dell'Informale, dal debito nei confronti dell'Informale storico e di Alberto Burri, da cui i giovani romani avevano ereditato «l'idea del colore, non concepito come un piano-forte per riassumere e sublimare tutti i suoni, ma come materiale tra gli altri materiali e l'idea che la tela è un supporto convenzionale, sostituibile», arrivando, attraverso una pittura che si era fatta "oggetto", a spingere «oltre l'Informale il senso dell'arbitrarietà dell'intervento soggettivo, strutturando l'operazione artistica in funzione liberatrice degli elementi oggettivi del quadro»¹³.

In accordo con la prima lettura di Villa - «che chiamava questi quadri 'le cose'»¹⁴ - e inscrivendola all'interno delle problematiche artistiche sviluppate dalla più recente tradizione europea e italiana, Volpi interpretava la "pittura-oggetto" come risposta ai concetti di autenticità e di arbitrarietà, assilli dell'artista Informale¹⁵, ed escludeva dalla sua lettura quella presunta tangenza di poetica con le pratiche di prelievo dell'oggetto quotidiano proprie della *Pop Art* e del *New Dada*, che era stata avanzata nell'immediato da un rilevante segmento della critica italiana.

Offrendo una verifica critica della mostra a La Salita, *Anno '60* avviava, al contempo, una precoce storicizzazione del decennio artistico da questa inaugurato

e la revisione che proponeva, dimostrava prima di tutto l'urgenza di una rivendicazione di carattere identitario. Già in precedenza (1965), occupandosi di Angeli, Festa e Schifano, Marisa Volpi non aveva mancato occasione per denunciare uno scollamento in atto tra la libera ricerca degli artisti e le teorizzazioni della critica, ammonendo in particolare «quegli interpreti che intendono scoprire a tutti i costi un 'messaggio' nell'arte, o comunque attaccare ai fatti un incongruo cappello ideologico»¹⁶. Presentando, inoltre, la personale di Tano Festa alla Galleria Notizie di Torino (1965), Volpi aveva espressamente citato la mostra de La Salita e l'interpretazione che ne era conseguita, con l'auspicio che «l'innata abitudine dei critici italiani di snaturare il significato di un linguaggio artistico falsandone le prospettive storiche e affrettandosi a dare l'imprimatur dell'ultima ora, non contribuisca a confondere le acque già confuse di una letteratura appropriata»¹⁷. Il bersaglio della sua polemica era il facile assoggettamento della critica italiana, sulla scia dei successi internazionali della *Pop Art*, al modello che questa proponeva, accolto in maniera univoca senza vagliarlo o discuterlo nei suoi aspetti originali e problematici.

Tale radicalizzazione ideologica aveva conseguentemente offuscato le iniziali sperimentazioni monocrome romane, mai pienamente spiegate dalla critica, a favore di un interesse univoco per la ripresa dell'immagine pittorica, cui Angeli, Festa e Schifano si erano applicati dal 1963. Trovava in parte risposta il principale quesito suscitato da *Anno '60*, che ascriveva all'inadeguata ricezione critica una delle ragioni per cui i giovani romani avevano interrotto l'iniziale ricerca materico-cromatica senza portare a «un risultato più ampio, più accettato e integrato da altri interlocutori»¹⁸, quelle feconde premesse che risultavano ancor attuali e ricche di possibilità. La verifica critica proposta da *Anno '60* diveniva, pertanto, nella Torino di quegli anni, un monito per i critici chiamati a confrontarsi con un nuovo panorama artistico su cui gravavano dinamiche interpretative ideologiche che Volpi denunciava, rimarcando come:

L'intimidazione operata di fatto dal grosso e qualificato apparato organizzativo - culturale - mercantile americano (oltre che la suggestione di una forza d'urto come quella dell'Espressionismo astratto e ora della *minimal* e degli *happening*), continua ad orientare le valutazioni europee senza permettere ancora uno scambio reale di esperienza¹⁹.

Marisa Volpi introduceva la complessa questione della ricezione della nascente Arte Povera, offrendo una lettura che individuava una continuità nel segno di una tradizione italiana aperta con la liberazione della "materia" operata dall'Informale e sviluppatasi dal 1960 attraverso un'inedita attenzione riservata allo "spazio", alla "luce" e all'"ombra":

Da più di due anni anche lo spazio - e le luci e le ombre che lo rivelano - viene indagato come materiale [...] Direi che la fedeltà ai materiali (luce, colore, cemento, ferro, lamiera, ecc.) è un po' il significato di questa mostra: era l'insegnamento di Burri, ma è un'ipotesi ancora ricca di possibilità esplorative in ogni direzione²⁰.

La precoce operazione storiografica offriva della mostra a La Salita una rilettura che, oltre a confermare il valore di quella proposta come episodio fondamentale per il transito al post-Informale del secondo dopoguerra, consentiva di legittimare storicamente, in una linea identitaria nazionale, il passaggio al decennio successivo. Se il rimando alla *Pop Art* aveva offuscato le ricerche dei giovani romani, un cambio di prospettiva che identificasse in quelle iniziali sperimentazioni le basi storiche e di raccordo tra l'Informale e l'Arte Povera, appariva certamente più congeniale e aperto a nuove possibilità interpretative mirate a ripristinare, nello scacchiere internazionale, la posizione di autonomia della recente arte italiana.

È ravvisabile negli intenti dei galleristi-collezionisti una duplice strategia che, senza trascurare gli interessi di mercato, avesse preminentemente una finalità culturale; la revisione storica che quella operazione proponeva, con il coinvolgimento di Marisa Volpi, si iscriveva, inoltre, nella ricorrente pratica alla storicizzazione delle mostre proposte dalla Galleria Stein e sulle quali si era attestato l'interesse di Paolo Fossati che, nell'immediato, aveva formulato lucide osservazioni sulle pagine de «l'Unità»²¹.

Anno '60 rispondeva a una consuetudine di approfondimento e precoce indagine sui fenomeni in atto, avviata dalla Galleria Stein nel giugno 1967 con la collettiva *Confronti* che aveva proposto un dialogo tra artisti e ricerche eterogenee in cui Boetti, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Griffa e Mondino erano affiancati a Fontana, Klein, Manzoni, ma anche ai romani Schifano, Lo Savio e Twombly²², questi ultimi due già confluiti nella collezione della gallerista.

La Galleria Stein, aperta a Torino in via Teofilo Rossi 3 nel 1966, si era distinta come uno dei luoghi attivi nella presentazione della nuova generazione torinese con il sostegno accordato, in via privilegiata, agli artisti dell'Arte Povera. A conclusione del primo anno di attività, nel dicembre 1967, era stata una delle sedi, insieme alle gallerie Il Punto e Sperone, della mostra *Per un'ipotesi di con temp l'azione*²³ ma significativamente, ad integrare quella prima proposta espositiva spiccano due mostre dedicate a Schifano²⁴, in difesa di un'identità italiana in opposizione agli artisti americani che, negli anni precedenti, erano stati manipolo di punta per Gian Enzo Sperone.

In concomitanza con l'imminente uscita inglese di *Pop Art* di Lucy Lippard²⁵, che includeva nella presupposta declinazione europea di quella corrente mol-

ti artisti italiani e romani, e con un accento polemico anche nei confronti della precoce normalizzazione proposta dal giovane Maurizio Fagiolo dell'Arco in *Rapporto '60*²⁶, la mostra *Mario Schifano. Inventario con anima e senza anima* (1966) alla Galleria Stein era stata per Fossati il pretesto per una riflessione sulla coeva pittura italiana, a cui lo studioso riconosceva, in antinomia con la contemporanea corrente americana, un maggior gusto pittorico e un legame con la gloriosa tradizione figurativa nazionale; quelle opere che potevano superficialmente essere iscritte in una pratica di contestazione culturale del sistema socio-politico in atto - spiegava Fossati - stavano semplicemente «sgarbugliando una matassa di ordine esclusivamente pittorico o plastico in uso nella consuetudine accademica dei linguaggi artistici»²⁷. Inoltre, e in anticipo rispetto alla rilettura proposta da *Anno '60*, Fossati poneva l'attuale produzione figurativa di Schifano in un rapporto di continuità con la "pittura-oggetto" monocroma del 1960:

Non è il caso tanto di chiedersi che ne sia degli smalti così liberi e felici, o degli acutissimi rapporti fra frequenza di segni dinamici dello Schifano di qualche anno fa, ma di vedere come il vecchio trucco fisico dei materiali oggetti fino alla più snervata palpazione abbia il sopravvento. Che il gioco punti sulla serie in dissolvenza filmica di ombre o sulla natura traslucida del foglio plastico conta poco: è che anche qui l'oggetto sta tutto nell'addobbo e nell'incarto, nella scatola esterna²⁸.

Nel 1968 dopo le mostre personali di Michelangelo Pistoletto e Alighiero Boetti, Stein aveva sollecitato, in giugno, ancora un confronto con la collettiva *Boetti, Fontana, Gandini, Gilardi, Lo Savio, Manzoni, Mondino, Paolini, Pascali, Pistoletto, Rotella, Uncini*. A Uncini, che più degli altri artisti romani aveva mostrato un'aderenza alle iniziali ricerche materiche proiettandole in una dimensione ambientale e installativa, Stein aveva dedicato, nel novembre 1968 la retrospettiva *Giuseppe Uncini. Opere dal 1959 ad oggi*, che aveva esplicitato il percorso dell'artista dai *Cementoarmati* alle *Strutture spazio-ambientali*. Nel 1971, confermando l'interesse per l'ultima produzione di Uncini, di cui presentava in gennaio i *Mattoni*, Stein allestirà, a otto anni dalla prematura scomparsa e in un momento di totale oblio per l'artista romano, la mostra monografica *Francesco Lo Savio. Filtri*. La strategia culturale di Margherita Stein si paleserà nel novembre 1972, con la scelta di affidare a Fossati la curatela della mostra *Christian Stein 1966 - 1972*, allestita nella nuova sede di Piazza San Carlo.

Fossati leggeva in quella mostra un precoce invito, che prospettava anche come una sollecitazione metodologica, a rivedere le opere passate nei precedenti anni in galleria «con l'incalzare di altre suggestioni» e a rileggere e a «confrontare i segni lasciati allora con la pelle o con gli occhi che ci ritroviamo ad avere ora»;

e citava come esemplare di questo atteggiamento storico-critico, il precedente generato da *Anno '60*:

D'altro canto il risalire una linea oggettivistica italiana con Lo Savio, con i pittori romani del 1960, con Uncini, e allargarla con Colla e Manzoni significava invitare chi lo volesse alla riflessione su una vicenda ricca di conseguenze proprio in una Torino in cui da Mondino a Paolini, da Boetti a Pistoletto agli altri si tentava di cogliere con gran vitalità spunti non inquadrati in scuola o repertori²⁹.

A Torino, dunque, - a breve distanza dal lancio dell'Arte Povera e in concomitanza cronologica con la dibattuta³⁰ mostra *New-Dada e Pop Art newyorkesi*, in corso alla Galleria civica d'arte moderna - *Anno '60* si proponeva «non solo di capire l'origine di cinque artisti importanti, ma di fare un bilancio di tutta la situazione italiana, della sua capacità di recepire e di dare significato (e quindi la possibilità di contare) alle situazioni che lo esigerebbero»³¹. Nella sperimentazione dei cinque pittori de La Salita si rintracciavano le origini della radicalità linguistica dell'Arte Povera; si evidenziava un'interrotta sperimentazione sull'uso dei materiali e sulle modalità di interrelazione con lo spazio e erano messe in evidenza le componenti che, a quella data, apparivano, in alternativa alla *Pop Art* e in successione all'Informale, i tratti salienti di questa nuova corrente; si abbandonava il discorso teorico per un'analisi linguistica delle opere e, a conclusione del decennio, arrivava a nuova e più ampia definizione il concetto ancora dibattuto di "Oltre Informale"³².

La nuova prospettiva appariva efficace, non tanto a spiegare l'Arte Povera, territorio vasto e a quella data oggetto di una teorizzazione aperta e in via di definizione, quanto a collocarne alcuni elementi - oggetto, materia, luce, spazio - emersi nei primi due anni dal lancio ufficiale, in una linea di sviluppo tradizionalmente italiana, inaugurata nel secondo dopoguerra come graduale transizione al post-Informale; per contro, anche, le opere di esordio dei cinque pittori romani trovavano una nuova interpretazione che andava a completare e integrare le iniziali letture.

Le opere

È una breve recensione pubblicata su «Telesera» da Filiberto Menna a riconsegnare le scarse indicazioni tramandate sulla mostra de La Salita, fornendo parziali descrizioni delle opere esposte.

Rivolgendosi alle sole specificità materiche, Menna aveva rilevato come Uncini si fosse servito di «un'ampia superficie metallica, interrotta al centro da una

massa geometrica di cemento riuscendo a metterci dentro tutto il suo animo contemplativo e sereno»³³. Il catalogo-manifesto di *Anno '60* individuava in *Cemento Armato*³⁴ - un compatto blocco materico da cui emerge l'armatura metallica, strutturale e portante del cemento - una delle opere esposte da Uncini a La Salita. Nel 1969 l'accento veniva spostato prevalentemente sui valori spaziali e Volpi leggeva in quelle opere il tentativo di strutturazione della materia nelle sue diverse possibilità di impaginazione per mezzo di «un senso profondo dell'ordine plastico dello spazio»³⁵; analoghi valori erano positivamente interpretati come capacità di generare lo spazio e di attivarvi una dinamica interrelazione, da Fossati, che rilevava il senso «del dinamismo germinativo degli spazi come superfici in continua espansione e rivelazione della natura plastica»³⁶. Uno sguardo allargato alla prospettiva sul presente che *Anno '60* si proponeva di aprire, consente di ravvisare una condivisione dei valori materici e spaziali, oltre ad una comunanza visiva con le opere di Uncini, nel ricorso di Giovanni Anselmo alle pietre granitiche: elementi materici e grammaticalmente costitutivi di opere che non potevano prescindere dalla loro installazione e dallo spazio che contribuivano a definire.

Nelle opere esposte da Franco Angeli, che in quel momento incollava sulla tela forme di calze di nylon che emergevano in negativo da una velatura sovrapposta (fig. 8), Menna aveva riconosciuto un «gioco allusivo di forme scattanti e leggere»³⁷ di manifesta memoria surrealista. La sua lettura si poneva in contrapposizione con l'interpretazione proposta da Cesare Vivaldi che, contro la «facile tentazione parlare di Surrealismo», aveva letto quelle opere in relazione alle vicende biografiche dell'artista e ai suoi esordi informali, rintracciandovi una nostalgia visiva «rammemorante (con mestizia e pudore), fatti umani e concreti: sofferenze, gioie, trasalimenti e dolori»³⁸; un riferimento, quest'ultimo, legittimato dai titoli noti delle opere di quel periodo: *Ferita, Pelle umana per oggetti decorativi o Ipo-crisia*, riprodotta nel catalogo-manifesto di *Anno '60*³⁹. Il rimando al Surrealismo, rimasto imprecisato nelle letture di Menna e Vivaldi - che non chiarivano l'attenta riflessione dell'artista sulle opere del Surrealismo astratto internazionale visibili dal secondo dopoguerra alle mostre della Galleria La Tartaruga⁴⁰ o riprodotte su «Arti Visive» - era taciuto dalle letture di Volpi e Fossati a favore di un interesse per i soli valori materici, non disgiunto da una nuova attenzione per i meccanismi percettivi dell'immagine e la forza rivelatrice della luce: «*Angeli*, il più materico con Uncini, copriva le calze di nylon, tese sulla tela, con un velatino nero che, a seconda della posizione della luce, lasciava percepire appena l'immagine sottostante»⁴¹.

L'indagine sulla luce e le dinamiche della sua percezione, fino a quel momento riconosciuti dalla critica unicamente alle opere di Francesco Lo Savio, poiché af-

fidate dall'artista a eloquenti autodichiarazioni, divenivano canoni interpretativi estesi anche alle opere di Festa e Schifano, nei cui monocromi Fossati leggeva un senso «oggettivamente legato al farsi della materia-luce, germinazione, espressione concreta di vitalità»⁴².

La ricerca luministico-percettiva espressa da Festa nei monocromi rossi composti di strisce di carta incollate sulla tela, era già stata letta da Menna attraverso un legame con la ricerca cromatica di Rothko, proposto tuttavia come un riferimento limitativo a favore del ruolo espressivo e compositivo riconosciuto alla materia⁴³; di contro Volpi, evidenziando il valore positivo dell'esempio di Rothko, leggeva le opere unicamente in termini di "colore-luce": «*Festa*, influenzato in quegli anni anche da Rothko, lasciava che le sporgenze dei materiali (legno, carta igienica) dal monocromo rosso creassero dei ritmi all'incidenza della luce, senza bisogno di cercare particolari effetti di colore»⁴⁴. Affrancata da una presupposta derivazione *New Dada*, la ricerca monocroma di Festa era, per la prima volta, connessa all'attività del fratello riconoscendovi gli elementi di una comune indagine sulla luce e la sua percezione, seppur affidata a registri espressivi diversificati⁴⁵.

Nelle opere di Lo Savio, presente a La Salita con la serie dei dipinti *Spazio-Luce*, Menna aveva letto un «avventurarsi in una direzione costruttivista, riuscendo a creare dei ritmi di una purezza architettonica»⁴⁶; in aggiunta Volpi metteva in risalto i valori cromatico-luministici, dovuti all'assunzione della «luce come alterego della materia» e risultanti dal "processo" di costruzione dell'immagine: «Lo Savio faceva assorbire lentamente i colori grigi acquosi sulla tela in modo da far determinare l'immagine dall'andamento stesso dell'assorbimento. Preordinava così il fenomeno della rarefazione dell'alone che per effetto della peluria sembra spostarsi alle variazioni d'incidenza della luce»⁴⁷.

Secondo questa prospettiva, il flusso di luce, assorbito o sprigionato, dalle opere di Lo Savio appariva anticipatorio del flusso di energia e del concetto di processo in divenire dell'Arte Povera. Un nome che vale più degli altri, è certamente Luciano Fabro, il più consapevole tra i poveristi della tradizione nazionale e costantemente in dialogo con una genealogia artistica centrata sulla luce che annovera, tra i suoi maestri, Medardo Rosso, Lucio Fontana, Piero Manzoni e lo stesso Francesco Lo Savio⁴⁸; inoltre, è ricorrente in Fabro, l'uso di una geometria essenziale e il gusto per le curvature metalliche che interagiscono con lo spazio al pari dei *Metalli* di Lo Savio, che invadevano l'ambiente reale ottenendo «uno spazio d'azione integrato all'oggetto stesso»⁴⁹. Un evidente debito nei confronti di Lo Savio, è ravvisabile in *Tondo e rettangolo*, con cui Fabro aveva reso "oggetto" e dilatato nello spazio l'iconografia del cerchio iscritto nel rettangolo dei dipinti *Spazio-Luce* e dei *Filtri*.

Nelle opere esposte da Schifano - di cui il catalogo di *Anno '60* riproduce-

va *Nuovamente alt*, un monocromo giallo su cui erano stampigliati i numeri 30 e 31 - Menna aveva evidenziato un raccordo con le esperienze neo-dadaiste e conseguentemente un «rifiuto per il discorso strutturato dei suoi amici»⁵⁰; al contrario Marisa Volpi individuava proprio in Schifano, diversamente dai suoi giovani compagni, una maggiore “vocazione pittorica” dovuta all’assunzione del “colore come tema”, pur nel ricorso a vernici industriali fredde e prive di pittoricismo. Un dato rilevante della sua lettura stava nella descrizione fisica del “quadro-oggetto”, di cui metteva in evidenza «l’oggetto del telaio che negava al quadro il carattere tradizionalmente illusionistico e lo costringeva ad essere tutt’uno con il supporto»⁵¹.

La serie *I Colori*, realizzata da Boetti dal 1967, appare esemplare in questa disamina comparativa. Boetti si avvale di pannelli di ferro uniformemente trattati in superficie con i colori spray delle gamme in uso presso case automobilistiche e di motociclette, al pari di Schifano che aveva introdotto le vernici industriali per le sue superfici monocrome. Inoltre, opere quali *Rosso Gilera 60 1232* o *Rosso Guzzi 60 1305*, rievocano nei titoli composizioni quali *Grande rosso n. 43* o *Rosso e nero con smalto n. 44* che Festa aveva realizzato trovando ispirazione nei colori della segnaletica stradale; e *Rosso Palermo* (1967) in cui, attraverso il colore, Boetti alludeva al capoluogo siciliano, suggerisce una suggestiva associazione con il monocromo verde di Festa intitolato *Dublino* o l’opera *La città di Genova*, esemplari rappresentazioni non mimetiche del paesaggio urbano.

Tali considerazioni sollecitano punti di vista alternativi anche per altre elaborazioni cromatico-materiche di ambito torinese, basti citare i *Materassi* di Pierpaolo Calzolari o gli *Attaccapanni* di Fabro (che propongono uno stimolante riferimento rispettivamente alle tele imbottite e trapuntate di Cesare Tacchi⁵² e agli oggetti di mobilio di Festa), nelle quali troverebbe compimento il passaggio dal “quadro-oggetto” dei primi anni Sessanta alla conquista dell’“oggetto”, esplicitasi attraverso una definitiva uscita dal quadro.

Uno dei decenni più dibattuti della storia critica italiana, si concludeva con una precoce storicizzazione e sistemazione critica rimasta esclusa dai successivi studi sull’arte romana degli anni Sessanta: la “pittura-oggetto”, contro la sua iniziale connotazione *New Dada*, diveniva premessa feconda di futuri sviluppi in ambito poverista; la materia - palpabile o impercettibile e luminosa - assumeva forma e presenza fisica; e il concetto di spazio, inizialmente inteso come spazio dell’opera o come corporeità del quadro che interagiva con altri oggetti, diveniva spazio installato, ambiente d’interazione, generato dall’opera e creatore di questa.

La “contemplazione”, inoltre, un concetto chiave per i giovani romani, aveva ottenuto a Torino, nel 1967, «un’attivazione dinamica»⁵³. Il termine, mutuato da una

citazione di Robert Musil, era stato proposto da Lo Savio, in apertura del volume *Spazio-Luce. Evoluzione di un'idea* (1962), per chiarire il dualismo che classificava le immagini rispetto alle dinamiche d'interrelazione che sapevano attivare con lo spazio - «la sensazione concava' e la 'sensazione convessa', l'«essere spaziale' come l'«essere oggettivo', la 'penetrazione e la 'contemplazione'»⁵⁴ -, era stato ripreso da Festa che, per affermare la propria estraneità alle pratiche di prelievo *Pop* e *New Dada* e spiegare i suoi interessi percettivi, aveva dichiarato di aver costruito gli «oggetti» di mobilio per «rendere questi oggetti quando si percepiscono non nel momento dell'uso ma in quello della contemplazione»⁵⁵. Attraverso una scomposizione morfologica che evidenziava, nella «con temp l'azione» «la funzione costitutiva dell'azione», si affermava a Torino l'importanza della componente attiva del fare arte, in quanto «atto creativo»⁵⁶: una derivazione e riformulazione, alla luce della riflessione che sollecita la mostra *Anno '60*, ancora del «gesto» creativo informale.

- 1 Si segnala al riguardo l'interessante studio G. Casini, *5 Pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, in «Studi di Memofonte», rivista on-line semestrale, 9, 2012, pp. 38-64.
- 2 Per le fotografie ringrazio Daniela Lancioni, curatrice delle due mostre dedicate a Tomaso Liverani. Cfr. *Omaggio a Gian Tomaso Liverani: gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, catalogo della mostra, Faenza, 2002-2003, a cura di D. Lancioni, Torino 2002; *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, catalogo della mostra, Roma, 1998-1999, a cura di D. Lancioni, Torino 1998.
- 3 L'informazione è ricavata dalle agende personali di Pierre Restany, conservate tra le carte del suo archivio presso Les Archives de la critique d'art di Rennes. Questi materiali, densi di appunti e di note, forniscono appigli cronologici utili a integrare le informazioni sulla vita e sull'attività di Restany, a partire dal 1954. In questo anno appaiono, tra ottobre e novembre, i primi appunti riguardo i suoi iniziali contatti con Roma che sarebbero, pertanto, antecedenti alla sua nota collaborazione con Mimmo Rotella. È in data 1 febbraio 1956 che compare il nome di Gian Tomaso Liverani e della Galleria La Salita; mentre dal 1959 appare frequentemente il nome di Plinio de Martiis. All'inizio del 1960 Restany si trova a Roma, dove incontra de Martiis e Sargentini e visita il 18 gennaio, la prima personale di Francesco Lo Savio, inaugurata due giorni prima presso la Galleria Selecta, per appuntare, in seguito (23 gennaio), durante il viaggio da Roma a Torino, un succinto promemoria "Luce Lo Savio". Nell'autunno dello stesso anno, Restany compie un viaggio di aggiornamento nei Paesi dell'Est e fa in seguito ritorno a Parigi, dove si trovava il 18 novembre 1960 quando, a Roma, la mostra *5 Pittori - Roma 60* inaugurava in sua assenza, come lo stesso Restany aveva preavvisato scrivendo, in estate, a Jacques Mousseau: «Je t'écris de St. Aubin s/mer (Calvados), où j'ai décidé de prendre quelques jours de reponse avant mon départ pour la Pologne, remettant ainsi mon voyage à Rome aux calendes... latines». Archives de la critique d'art, Rennes, Fondo Pierre Restany, Prest 2.XF01-05/4, Lettera di R. Restany a Jacques Mousseau, St. Aubin s/mer (Calvados), 21 agosto, 1960.
- 4 P. Restany, *Entre-deux romain*, in *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo-brochure della mostra, Roma, Galleria La Salita, 1960.
- 5 *Ibidem*.
- 6 E. Villa, *Cinque pittori romani: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, presentazione, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Il Cancellino, 23 aprile 1960, ora in *Gli anni originali, "La Tartaruga, Quaderni d'arte e letteratura"*, a cura di P. de Martiis, 5-6, Roma, 1989, pp. 157-58.
- 7 L. Trucchi, *Mostre d'arte a Roma. Incisioni di Picasso*, in «La Fiera Letteraria», 4 dicembre 1960.
- 8 L. Hocin, *La jeune peinture à Rome à Naples et à Milan*, in «L'Oeil», gennaio 1961, p. n.n.
- 9 M. Volpi, presentazione, in *Anno '60 - Angeli - Festa- Lo Savio - Schifano - Uncini*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Christian Stein, 29 aprile 1969.
- 10 L'ipotesi è convalidata da un ricordo di Luisa Laureati intervistata da Casini. Cfr. Casini, *5 pittori alla Galleria La Salita*, cit., pp. 38-64.
- 11 *Tano Festa. Opere 1960-66*, catalogo mostra, Roma, Galleria La Salita, 28 aprile 1967, ripr. p. n.n.
- 12 Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, busta 24, *Lettera di Tano Festa a Plinio de Martiis*, New York, 20 gennaio 1967.
- 13 Volpi, presentazione, in *Anno '60*, cit.

- 14 *Ibidem*.
- 15 Questa lettura era stata introdotta da Marisa Volpi nel 1965, quando rievocando la mostra *5 Pittori* aveva osservato: «Festa, Angeli, Uncini, Schifano e Lo Savio, esposero a La Salita di Roma [...] presentati da Pierre Restany; e fu una vera mostra d'avanguardia. Era evidente fin da allora che, tra pochissimi in Italia, avevano compreso in tempo, che l'esigenza di uscire dall'Informale voleva dire proprio liberarsi dell'ultima convenzione su cui esso faceva perno: quella dell'*autenticità*, intesa come dono totale e romantico di se stesso». M. Volpi, presentazione, in *Festa*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Notizie, dall'11 febbraio 1965, p. n.n.
- 16 M. Volpi, *Una generazione: Adami, Angeli, Aricò, Castellani, Del Pezzo, Festa, Mari, Pozzati, Recalcati, Schifano*, presentazione, catalogo mostra, Roma, Galleria Odyssea, 10 aprile-5 maggio 1965.
- 17 Volpi, presentazione, in *Festa*, cit., p. n.n.
- 18 P. Fossati, *Roma 1960. Schifano, Angeli, Lo Savio, Uncini, Festa alla Stein*, in «l'Unità», 7 maggio 1969, ora in P. Fossati, *Officina torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de «l'Unità» 1965-1970*, a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Torino 2010, p. 544; oltre all'articolo di Fossati si segnala anche una breve recensione apparsa su «l'Espresso», 27, 6 luglio 1969.
- 19 Volpi, presentazione, in *Anno '60*, cit.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Paolo Fossati è stato accorto commentatore delle esposizioni d'arte torinesi sulle pagine de «l'Unità», a partire dal 1965; i suoi testi - saggi brevi di grande spessore critico piuttosto che semplici recensioni di carattere cronachistico - assumono una considerevole rilevanza per lo studio delle mostre allestite nelle gallerie private torinesi, in anni in cui non era pratica frequente la pubblicazione di cataloghi delle esposizioni. Tali testi, inoltre, suppliscono alla difficoltà di reperire informazioni connessa all'inaccessibilità degli archivi documentari delle gallerie. Fossati rivolse i suoi interessi alla programmazione della Galleria Stein sin dalla mostra inaugurale pubblicando, il 16 novembre 1960, l'articolo *Fine dell'avanguardia? Baruchello al Punto - Mondino alla Stein - Manzoni a Notizie* e mantenne alta la sua attenzione sulla galleria in articoli che s'inserivano con incisività nei nodi critici di maggior attualità. Negli anni che interessano questo studio, si segnalano le seguenti recensioni delle mostre alla Galleria Stein: *Una Pop Art Italiana? Schifano alla Stein - Rotella al Punto*, 28 dicembre 1966, *Lo Spazio delle cose, Luciano Fabro a Notizie - Boetti alla Stein - Cinque strutturali allo Studio d'Informazione*, 1 febbraio 1967, *I numeri di Indiana, La mostra alla Stein - Pistoletto al Piper - Lora Torino allo Studio d'Informazione*, 15 marzo 1967, *La pittura al neon, R. Watts alla Stein - Mastroianni alla Dantesca - Ruggeri alla Minima - Sarri alla Viotti*, 24 maggio 1967, *il vocabolario della pittura, Paolini alla Stein - Zorio da Sperone*, 22 novembre 1967, *Fontana, Colla, Manzoni Le mostre alla Bussola, alla Stein, all'Unione culturale*, 29 novembre 1967, *lo spettacolo dei giovani «Con-temp-lazione» al Punto, alla Stein e da Sperone*, 20 dicembre 1967, *Dalla Metafisica all'Astrattismo, Soldati da Gissi - Seuphor da Martano - Schifano alla Stein*, 27 dicembre 1967, *Un omaggio a Fattori alla galleria Narciso - Ceroli alla Sperone - Boetti alla Stein*, 21 febbraio 1968, *L'orto di plastica, Marotta alla Stein - Turcato al Punto - Morandis alla Martano - Altre mostre*, 28 febbraio 1968, *Paulucci 1930 Un'ampia mostra alla Minima - Marcolino Gandini alla Stein*, 29 maggio 1968, *Cemento e ferro, Opere di Uncini alla Stein - Balla alla Bussola*, 13 novembre 1968, *Cinque di Milano, Aricò, Battaglia, Cordioli, Emma Marzot, Ramosa alla Stein - Altre mostre*, 22 gennaio 1969, *eccitazione e crudeltà, P. Martelli alla Stein - Altre mostre*, 5 marzo 1969, *Roma 1960, Schifano, Angeli, Lo Savio, Uncini, Festa alla Stein*,

- 7 maggio 1969, *esperienza della città*, 22 ottobre 1969, *lo spazio, il tempo, L'arte di Mochetti alla Stein - Altre 500 opere esposte in 24 mostre*, 18 febbraio 1970, *lo spazio perduto*, Roberto Gandus alla Stein - *Opere di Grosz al Fauno*, 8 aprile 1970, ora in P. Fossati, *Officina torinese*, cit. In merito a Fossati si veda M. Dantini, *Paolo Fossati. Critica d'arte, editoria e politica culturale*, in «Alfabeta2|Alfalibri», 12, settembre 2011, pp. 10-11, adesso in idem, *Geopolitiche dell'arte*, Milano 2012, pp. 167-172; e *ibidem*, *Germano Celant, "Per una critica acritica". Inchiesta sulla critica d'arte in Italia*, in «NAC» 1970-1971, in part. pp. 160-166.
- 22 Per le esposizioni presso la Galleria Stein citate nel testo si rimanda a *Cronologia della Galleria Stein*, a cura di L. Conte, P. Pisani, M. Martinas, in *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, catalogo della mostra, Milano 2010, a cura di J. L. Maubant, F. Jarauta, pp. 239-327.
- 23 *Per un'ipotesi di con temp l'azione*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Christian Stein, Galleria il Punto e Galleria Sperone, a cura di D. Palazzoli, 1967, p. n.n.
- 24 *Mario Schifano. Inventario con anima e senza anima* (dicembre 1966) e *Mario Schifano. Tante stelle* (dicembre 1967).
- 25 Con traduzione di Roberto Sanesi, la prima edizione italiana sarà edita l'anno successivo dalla casa editrice Mazzotta.
- 26 M. Fagiolo Dell'Arco, *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*, Roma 1966.
- 27 P. Fossati, *Una Pop Art Italiana? Schifano alla Stein - Rotella al Punto*, in «l'Unità», 28 dicembre 1966, ora in Fossati, *Officina torinese*, cit., p. 230.
- 28 *Ibidem*, p. 231.
- 29 P. Fossati, presentazione, in *Christian Stein 1966 - 1972*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Christian Stein, novembre 1972.
- 30 Cfr. P. Fossati, *La Pop Art al Museo Civico. Le opere provengono da collezioni italiane e da una galleria francese - Mancano molti "nomi" importanti della recente esperienza americana*, in «l'Unità», 3 aprile 1969 e P. Fossati, *i feltri di Morris, La mostra alla Sperone - Pop all'italiana al Museo*, in «l'Unità», 16 aprile 1969, ora in P. Fossati, *Officina torinese*, cit., pp. 533- 539.
- 31 Volpi, presentazione, in *Anno '60*, cit.
- 32 Al riguardo bisogna osservare che, in occasione della mostra alla Galleria de Foscherari nel febbraio 1968, veniva accolto in catalogo un testo di Renato Barilli in cui il critico introduceva per l'Arte Povera una lettura in chiave di "informale tecnologico". Prendendo in prestito la dicotomia impostata da McLuhan, Barilli distingueva un informale caldo, storico, che rimaneva legato all'idea di quadro all'interno di un sistema di riferimenti ancora tradizionale, e un informale freddo che si manifestava attraverso mezzi e supporti nuovi. (R. Barilli, *Un informale tecnologico*, in *Arte Povera*, catalogo della mostra, Bologna 1968, a cura di G. Celant, ora in G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Milano, 2011, pp. 58-60). Chiarendo, in altra sede, questi concetti Barilli ravviserà l'inizio del processo di raffreddamento, che porterà alla uscita dal quadro e al riconoscimento del valore della tecnologia culminato con l'Arte Povera, intorno alla metà degli anni Cinquanta nelle sperimentazioni del *New Dada*, del *Nouveaux Réalisme* e del suo "vasto reclutamento europeo" individuati quali fenomeni di transizione che «non dimenticano gli impulsi 'primari' (vitalistici, aggressivi) della stagione Informale, ma li portano a scontrarsi con il momento 'secondario' degli oggetti». R. Barilli, *Dall'Informale caldo all'Informale freddo*, in *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Milano 1967, ed. consultata 1975, p. 17.
- 33 F. Menna, *Cinque pittori alla Salita*, in «Telesera», 9-10 dicembre 1960.

- 34 B. Corà, *Giuseppe Uncini: catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, 2008, 60-036, p. 220; per l'opera in questione sono, tuttavia, dichiarate misure diverse da quelle indicate nel catalogo di Anno '60.
- 35 Volpi, presentazione, in *Anno '60*, cit.
- 36 Fossati, *Roma 1960*, cit., p. 544.
- 37 Menna, *Cinque pittori alla Salita*, cit.
- 38 C. Vivaldi, presentazione, in *Franco Angeli*, catalogo-brochure della mostra, Roma, Galleria La Salita, 20 gennaio 1960.
- 39 Oltre a *Ipocrisia*, le fotografie dell'allestimento di *5 Pittori - Roma 60* consentono di identificare con certezza, tra le opere esposte da Franco Angeli a La Salita, anche *Elementi negativi* (qui riprodotta), che era stata pubblicata da Liverani nel *Bollettino 1959-60*, edito dalla sua galleria.
- 40 E. Francesconi, "Io ero un pilota d'aereo ma lui era un pilota d'alto mare": *Giorgio Franchetti e Plinio de Martiis*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' D'Oro*, catalogo della mostra, Venezia 2013, a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma 2013, pp. 48-59
- 41 Volpi, presentazione, in *Anno '60*, cit.
- 42 Fossati, *Roma 1960*, cit., p. 544.
- 43 «Ecco [...] Festa, che si è accorto per tempo del rischio di inseguire l'assolutezza formale di un Rothko, realizzare un nuovo ordine geometrico scandito da ritmiche interruzioni materiche». Menna, *Cinque pittori alla Salita*, cit.
- 44 Volpi, presentazione, in *Anno '60*, cit.
- 45 cfr. E. Francesconi, *Lo Savio, Festa*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' D'Oro*, catalogo della mostra, Venezia 2013, a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma 2013, pp. 120-131.
- 46 Menna, *Cinque pittori alla Salita*, cit.
- 47 Volpi, presentazione, in *Anno '60*, cit.
- 48 D. Soutif, *Fabro torna Fabro*, in *Arte Povera 2011*, pp. 224-237.
- 49 F. Lo Savio, *Spazio-Luce: evoluzione di un'idea*, Roma, 1962, p. 9.
- 50 Menna, *Cinque pittori alla Salita*, cit.
- 51 Volpi, presentazione, in *Anno '60*, cit.; si veda anche M. Bandini, *Galleria Stein: Anno 60*, in «NAC», 16, 1 giugno 1969, pp. 26-27.
- 52 Cesare Tacchi, inoltre, fu uno dei rappresentati della giovane generazione attiva a Roma ad essere incluso da Celant, insieme a Mario Ceroli e Renato Mambor, nella sezione *IM Spazio* della mostra lancio dell'Arte Povera aperta nel settembre 1967 alla Galleria La Bertesca di Genova. Cfr. *Arte Povera - IM Spazio*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Genova, Galleria La Bertesca, 1967.
- 53 *Per un'ipotesi di con temp l'azione*, cit., p. n.n.
- 54 Lo Savio, *Spazio-Luce*, cit., p. n.n.
- 55 G. De Marchis, Intervista a Tano Festa, in *Tano Festa. Opere 1960-66*, cit., p. n.n.
- 56 *Per un'ipotesi di con temp l'azione*, cit., p. n.n.

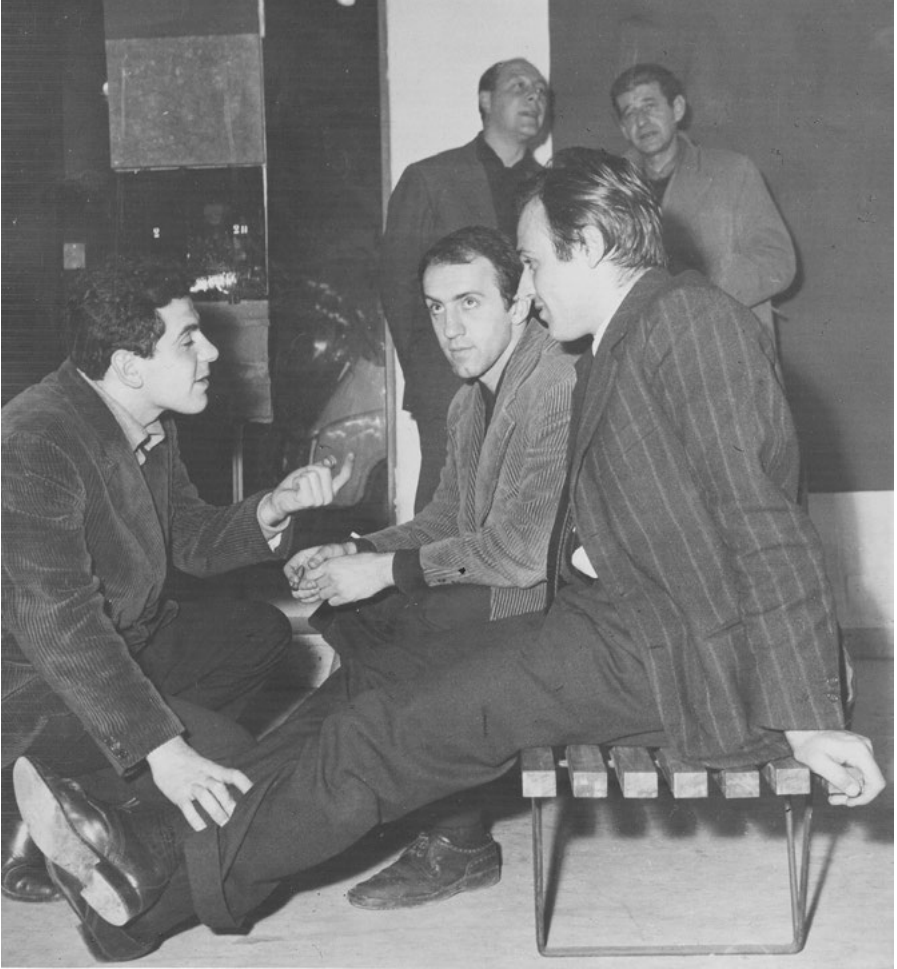


Fig. 1: 5 Pittori - Roma 60, Galleria La Salita

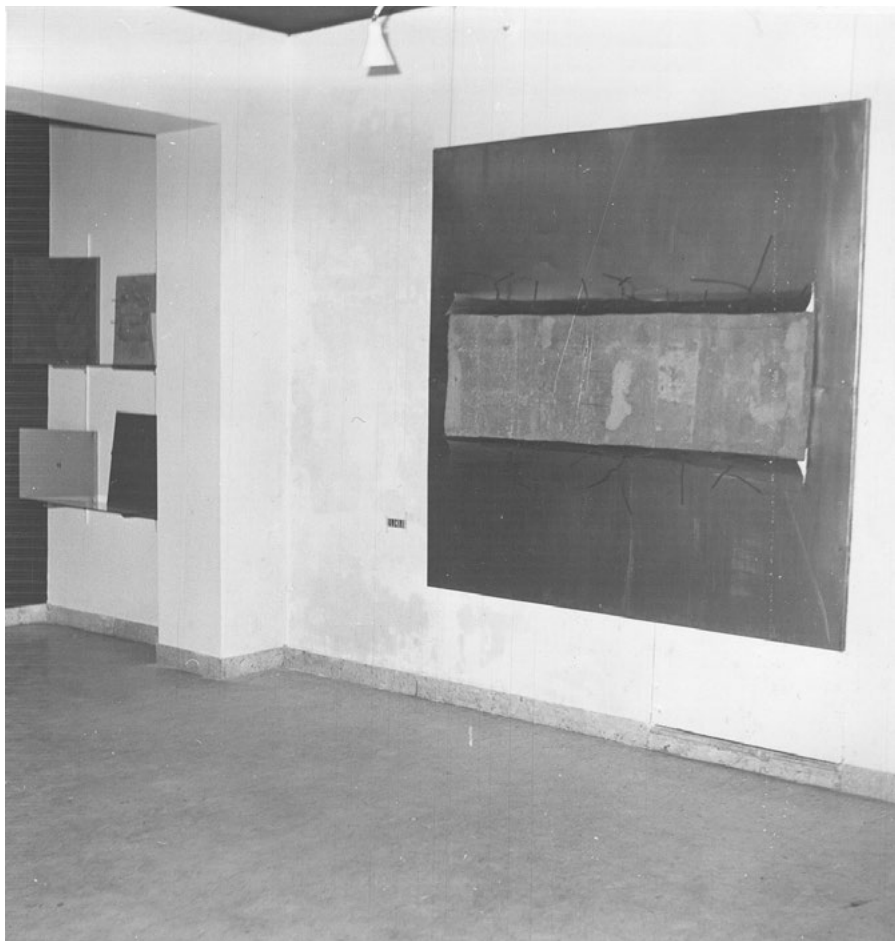


Fig. 2: *5 Pittori - Roma 60*, Galleria La Salita, allestimento



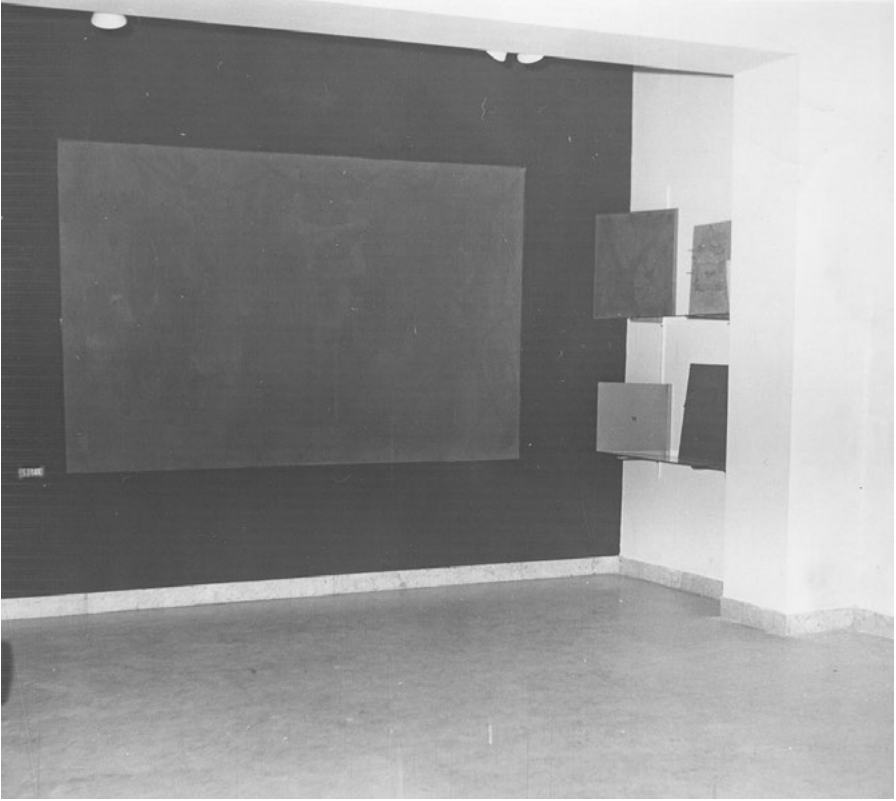


Fig. 3: 5 Pittori - Roma 60, Galleria La Salita, allestimento

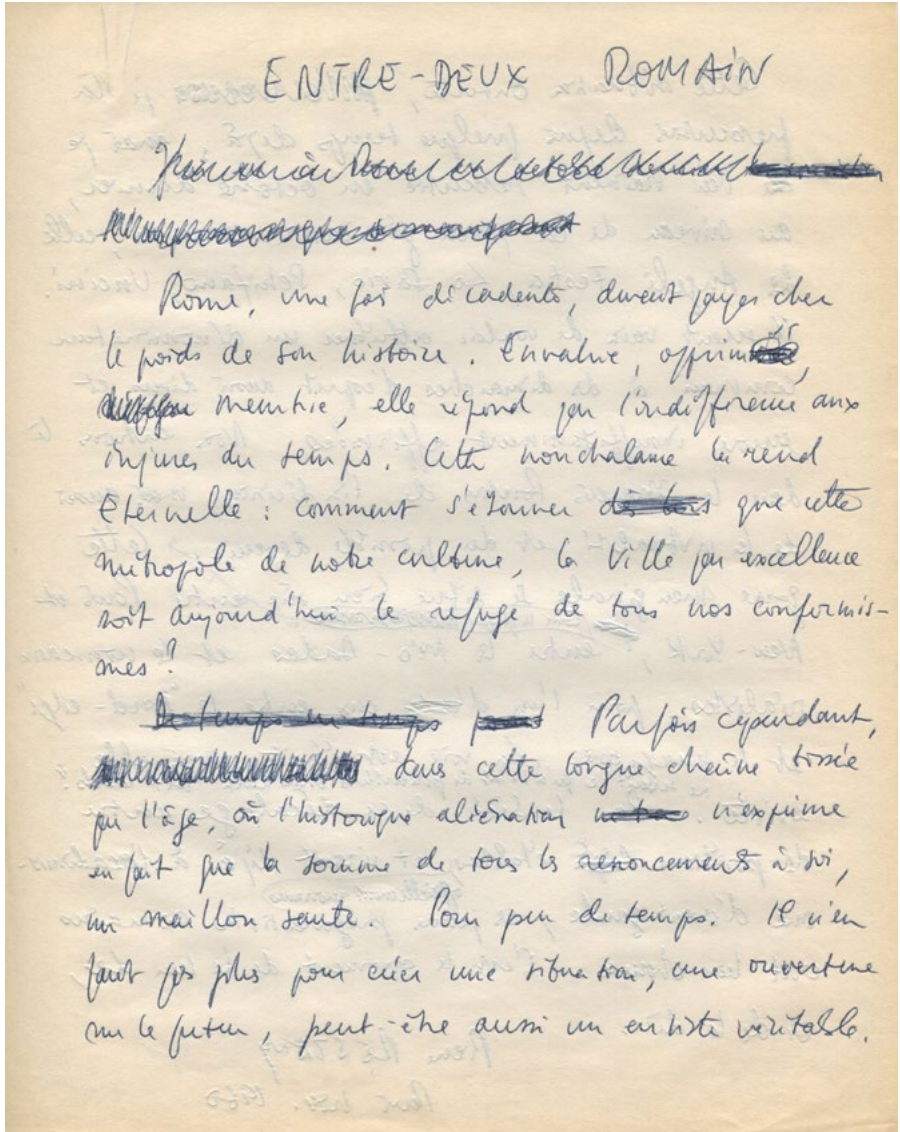


Fig. 4: Manoscritto della presentazione di Pierre Restany alla mostra 5 Pittori - Roma 60

Cette situation ouverte, ~~pour le moment~~ je la
 pressens depuis quelque temps déjà, mais je
 l'ai vraiment ressentie en octobre dernier,
 au niveau de la jeune génération romaine, celle
 de Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Vincini.
 Il serait vain de vouloir attribuer un dénominateur
 commun à des démarches d'esprit aussi diverses et
 encore insuffisamment affirmées. Nous entrons là
 dans le marais Pontus de l'indécision, mais aussi
 de la virtualité et du possible devenir. Cette
 zone marginale se situe bien sûr entre Paris et
 New-York, ~~pour le moment~~ entre le Néo-Dadaïsme et le nouveau
 réalisme, pour l'un d'eux entre le "hard-edge"
 et la magie. La voie est étroite mais elle
 existe. ^{ne s'agit ce n'est pas de permettre entre eux "art labels"} Par le biais de ce décalage entre
 des pontons ~~de~~ établis, et vivant déjà à l'avant-garde
 ou d'avant-garde, ce jeune ^{officiellement reconnus} pragmatisme romain
 ont leur chance. C'est le moment de le leur dire,
 et de le dire.

Pierre RESTANY

Paris nov. 1960

Fig. 5: Manoscritto della presentazione di Pierre Restany alla mostra 5 Pittori - Roma 60

- ANNO '60 -

Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini

Testo di Marisa Volpi

La mostra dei « 5 Pittori » realizzata a Roma nel 1960 è stata una delle mostre più significative per gli sviluppi ulteriori dell'arte italiana. Rifarla con gli stessi quadri permette non solo di capire l'origine di cinque artisti importanti, ma di fare un bilancio di tutta la situazione italiana, della sua capacità di recepire e di dare significato (e quindi la possibilità di contare) alle situazioni che lo esigebbero.

Il 1960 in Italia era post-informale soprattutto tra i giovani; il gruppo romano de La Salita e quello degli artisti milanesi intorno a Manzoni e alla rivista *Azimuth* erano tra i più sintomatici.

La reazione al pittoricismo e al materismo poteva essere particolarmente pronta ed efficace tra i giovani anche perché larghe zone dell'arte italiana ne erano state immuni: dagli artisti del gruppo *Forma*, a Fontana.

Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano e Uncini avevano inoltre potuto acquistare da un artista come Burri una qualità comune alle opere di questa mostra: l'uso dei materiali con attenzione al loro comportamento, alla loro realtà fisica. A questa caratteristica si aggiunge la riduzione al minimo dell'intervento dell'artista in modo che in quel minimo si concentri lo scatto qualitativo, in una direzione semplificatrice.

Per es. Angeli, il più materico con Uncini, copriva le calze di nylon, tese sulla tela, con un velatino nero che, a seconda della posizione della luce, lasciava percepire appena l'immagine sottostante.

Festa, influenzato in quegli anni anche da Fontana, lasciava che le sporgenze dei materiali (legno, carta igienica) dal monocromo rosso cressero dei ritmi all'incandescenza della luce, senza bisogno di cercare particolari effetti con il colore.

Uncini, usando come costanti il cemento, la lamiera lucida, il ferro, metteva in evidenza la natura stessa della materia nelle diversissime possibilità di impaginazione. Ed era il più vicino a Burri per un certo brutalismo cui si accompagna il senso profondo dell'ordine plastico dello spazio.

Schifano già preso dalla sua vocazione pittorica aveva scelto il colore come tema, ma usava appunto le vernici industriali che non permettono il « pittoricismo », e il suo intervento più acuto era l'aggettio del telaio che negava al quadro il carattere tradizionalmente illusionistico e lo costringeva ad essere tutt'uno con il supporto; le lettere prefabbricate ne aumentavano l'aspetto oggettivo.

Lo Savio faceva assorbire lentamente i colori grigi acquosi sulla tela in modo da far determinare l'immagine dall'andamento stesso dell'assorbimento. Preordinava così il fenomeno della sottile rarefazione dell'alone che per effetto della peluria sembra spostarsi alle variazioni d'incidenza della luce. Lo stesso risultato otteneva, in modo ancora più evidente, con lo spostarsi della luce sui metalli curvi o piegati.

Riasumando possiamo dire che i cinque pittori avevano acquisito dall'informale l'idea del colore, non concepito come un piano-forma per riassumere e sublimare tutti i suoni, ma come un materiale tra gli altri materiali; e l'idea che la tela è un supporto convenzionale, sostituibile.

Avevano spinto oltre l'informale il senso dell'arbitrarietà dell'intervento soggettivo, strutturando l'operazione artistica in funzione liberatrice degli elementi oggettivi del quadro. Un'esigenza questa che con Arp si chiamava *concretismo* e che riassumeva continuamente, in forme diverse, negli ultimi sessant'anni dell'arte contemporanea come necessità di sfuggire al soggettivismo implicito nella frammentazione della nostra cultura.

Emilio Villa appunto, con l'intuizione che distingue le sue attività di critico militante, chiamava questi quadri « le cose ».

Dopo quasi nove anni questa mostra appare più promettente di quanto la situazione italiana non sia stata in realtà capace di assorbire e di evolvere.

Mentre la spinta all'oggettività in Europa assumeva i caratteri dell'avanguardia storica rinestando il succo delle esperienze dadaiste o costruttiviste nel post-informale, negli Stati Uniti una reazione analoga si svolgeva invece ai materiali del mass-media come a settori esteticamente inespliciti.

Non è qui la sede per discutere il fenomeno della pop-art in USA, piuttosto vorrei accennare al riflusso di questa cultura in un'Europa già galvanizzata dall'importanza della Scuola di New York.

A mio avviso in Europa e in Italia il peso di una ricezione equivoca della pop è stato determinante per il suo mancato sviluppo significativo a livello internazionale. L'arte infatti non la fanno solo gli

artisti: è una esperienza che viene realizzata praticamente da loro, ma vissuta e resa significativa dal pubblico, dai critici, dai galleristi, dai direttori di musei.

E' così che hanno pesato sulla ripresa dell'immagine nella pittura tutti i motivi del ritardo nell'acquisizione dell'esperienza plastica moderna, tipici dell'Europa: una grande tradizione artistica figurativa, una tendenza letteraria e accademica a sottolineare i ruoli che in questa tradizione hanno i generi artistici, l'ideologia politica, il carattere più ristretto del gusto interessato all'avanguardia, ecc. La pop in Europa non ha avuto (neppure in Inghilterra, sua patria di origine prima dagli USA), risultati discutibili ma significativi ed originali come l'opera di un Warhol, di un Johns, di un Rauschenberg, di un Oldenburg.

Così Schifano, Festa e Angeli si sono trovati spesso in situazioni di difficoltà proprio perché la riasunzione da parte loro dei simboli (Angeli), dei segnali (anche l'immagine diventa un segnale in Schifano), dell'iconografia metafisica (in particolare per Festa) non era sostenuta dalla coscienza totale del loro valore provocatorio e astratto, del gioco brutalmente necrofilo che il vero pop implicava come sensibilità decadentistica della totale dispersione dei linguaggi, culturali e di massa, nel loro massimi punti di attrito.

In Italia, particolarmente, la pop è stata salutata perfino come un avvicinarsi all'arte popolare (Guttuso), e, anche se in buona fede, è andata a saturare quasi sempre un'area di quasi sostanzialmente priva di modernità.

Se si accostano l'interazione di Schifano data da Calvesi, si potrà dire:

Senza con ciò negare il valore come fatto sperimentale, quando essa ha portato all'interno degli studi la freschezza di un'esperienza meno convenzionale, meno culturalistica, e rivelato qualità d'invenzione peculiari, in chiave non assimilabile, come nel caso appunto di Schifano, Festa, Angeli, in seguito delle prime opere di Pascoli.

L'intimidazione operata di fatto dal grosso e qualificato apparato organizzativo - culturale - mercantile americano (oltre che la suggestione di una forza d'urto come quella dell'espressionismo-estratto e ora della minimal e degli happenings), continua ad orientare le valutazioni europee senza permettere ancora uno scambio reale di esperienze. Ma anche questo è un discorso da fare in altra sede. Occorre dire che le ricerche di Lo Savio, di Uncini e di molti altri (tra cui Castellani e Manzoni) si sono mosse al di fuori di tale tipo di pressione.

Lo Savio attraverso gli effetti di sovrapposizione di retini prima, e poi della curvatura delle lamiere nere, ha condotto avanti la ricerca sulla luce, la luce come altero-rego della materia. Una ricerca che tendeva a captarla in un corpo plastico costringendola a rivelarsi e determinandone i modi. Nel pensare ad essa così essenzialmente egli ha incontrato lo spazio concavo e convesso creato dalle sue lamiere — i suoi studi appunto sulla rivelazione della luce —. Di qui le « articolazioni totali » del 1962, cubi di fucato aperti da due lati nei quali è variamente incarta la curvatura della lamiera. In tal modo l'opera di Lo Savio è stata veramente un'indagine sugli elementi primari che enucleano l'esperienza della vita nel cosmo.

Ecco una citazione da Masi, da lui scelta per la sua monografia del 1982: «... le immagini si dividono in due grandi gruppi concetti. Il primo gruppo, per il quale l'essere circondato da gli eventi, e l'altro gruppo del circondato... questo "essere dentro a una cosa" e "questo essere sopra a una cosa dal di fuori", la "sensazione concava" e la "sensazione convessa", "essere spaziale" come il "essere oggettivo", la "penetrazione" e la "contemplazione" e il rifiuto di tutte altre entità dell'esperienza e in tutto loro immagine complessa, che è lecito supporre all'origine un'antichissima forma dualistica dell'esperienza umana ».

Robert Masi: « L'anno senza quadri », vol. 2, pag. 202, Einaudi.

Uncini non ha mai rinunciato a far sentire la materia come possibile estetica. Non tanto sul piano dell'evoluzione o dell'immagine metaforica come nella tradizione dell'assemblage da Schwitters a Rauschenberg, quanto nella sua estratta fisicità. La sua speculazione è insieme scientifica e formale; i materiali hanno un comportamento e vanno rispettati: il peso, la funzione, la struttura. Osservando la natura dei materiali che usa, Uncini trova una forma, tanto più schiettamente aderente quanto più la sua meditazione è approfondita. Da più di due anni anche lo spazio — e le luci e l'ombra che lo rivelano — viene indagato come materiale. Ciò vuol dire scoprire, sia pure univocamente, le loro leggi strutturali e in tal modo raggiungere la zona estetica, dove essi riveleranno a chi guarda un loro peculiare modo di essere e di essere percetti. Direi che la fedeltà ai materiali (fucato, colore, cemento, ferro, lamiera, ecc.) è un po' il significato di questa mostra: era l'insegnamento di Burri, ma è un'ipotesi ancora ricca di possibilità esplosive in ogni direzione.

Fig. 6: Anno 60, catalogo-manifesto, verso

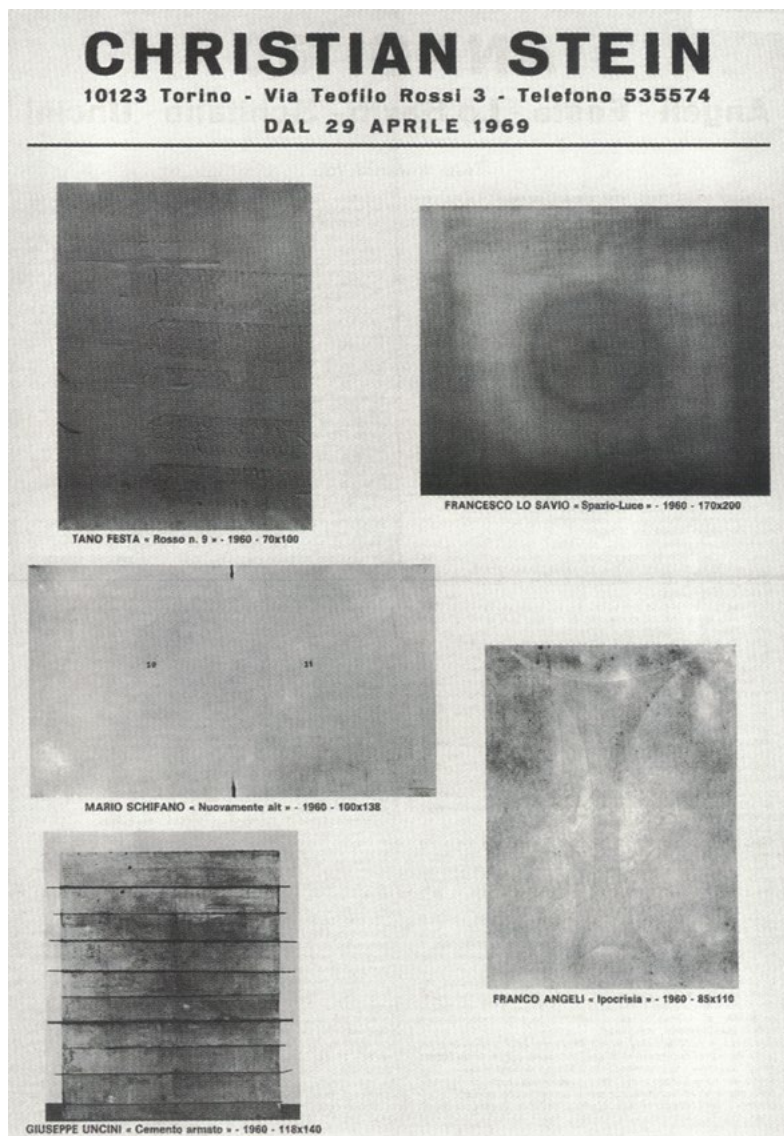


Fig. 7: Anno 60, catalogo-manifesto, recto



Fig. 8: F. ANGELI, *Elementi negativi*, 1960

