

"Il Verri", n.12. 1963.

Cesare Vivaldi:

LA GIOVANE SCUOLA DI ROMA

Dopo l'Informale, una nuova generazione di pittori romani sta impetuosamente venendo alla ribalta. Dopo la generazione di mezzo, dopo quella che non è esagerato chiamare dei "giovani maestri" (i Dorazio, i Perilli, Rotella, Novelli, Carla Accardi, Sanfilippo, e insieme altri forse non riconosciuti come meriterebbero sul piano nazionale, Fabio Mauri, Titina Maselli eccetera) ecco in pieno sviluppo ancora un'altra generazione artistica, di maturazione precoce e con caratteri più organici e compatti delle due precedenti. Nel senso, per lo meno, che tra i molti pittori romani sotto i trent'anni è possibile isolare una corrente omogenea, con tendenze motivi soluzioni formali *grosso modo* comuni, piuttosto notevole quantitativamente e assai interessante, sia per il valore delle singole personalità sia per il significato che il loro lavoro, preso in blocco, assume nel contesto della giovane pittura italiana e mondiale. La corrente, la quale almeno per ora è affatto spontanea, si configura in quanto tale solo all'occhio del critico, e non ha nessuna ragione di assumere un comportamento da gruppo organizzato (personalmente ritengo che non lo assumerà mai, se non in eventuali mostre collettive, di tendenza ma apertissime), mi sembra possa contare su almeno nove nomi, alcuni dei quali di rilievo persino internazionale: Franco Angeli, Umberto Bignardi, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Mario Schifano e Cesare Tacchi. Artisti tutti giovanissimi (fra i venticinque e i trent'anni), in stadi diversi di maturazione, di qualità a volte già chiara e addirittura alta a volte ancora potenziale, di personalità affatto differenti ed espresse attraverso i caratteri stilistici più vari, ma che insieme formano una corrente, anzi una vera e propria "scuola" per non dire un "movimento", grazie ad un minimo comune denominatore di essenziale importanza; il modo "mediato" (e si vedrà come) e insieme aggressivo, mordente, tutt'altro che "indiretto", di tenere nuovamente in conto le apparenze esterne, visive, del mondo con tutto il loro peso, senza allusività esclusività, oggettivandole il più possibile. I giovani di cui sto parlando hanno avuto più o meno le stesse esperienze nella loro preistoria artistica: in nessun caso *l'informel* nel senso proprio, "parigino" della parola, ma esperienze di spazio-luce (Rothko) di spazio materia (Burri), di spazio usato come *medium* per una folta e minuta narrazione simbolica (Twombly). In un certo senso la loro partenza, tenendo conto della diversità dei tempi e del clima, non è stata quindi senza affinità con quella degli attuali "giovani maestri", nati dal geometrismo di *Forma uno* (ma è noto che la componente spaziale è stata sempre una costante della pittura romana - le pur cospicue eccezioni confermano la regola - da Balla a Prampolini a Burri a Capogrossi a Turcato, per fare solo qualche nome); così come non è senza affinità il modo in cui le due generazioni hanno guardato e guardano alla cultura pittorica americana più che a quella francese. Da questo punto di vista deve però parlarsi di magistero d'una generazione su quella più giovane e, ancora prima, di magistero di qualche artista della generazione di mezzo (Afro, Burri, Scialoja) e di qualche critico. La formazione intellettuale degli artisti romani d'avanguardia è compatta più di quanto forse non sembri, e Roma può vantarsi a buon diritto di essere stata la prima città d'Europa a comprendere l'importanza dell'arte americana di questo dopoguerra, e non solo dell'*action painting*, ma anche del *new dada* e, oggi, della *pop art*. Ricordo benissimo, per fare un esempio, che Gastone Novelli aveva compiuto delle esperienze "novo-realiste" (rimaste senza seguito), derivandole praticamente dal *new dada*, con notevole anticipo rispetto alle teorizzazioni di Restany; e che esperienze analoghe aveva compiuto, all'incirca nello stesso periodo, l'allora giovanissimo Kounellis, per non parlare - naturalmente - di Rotella. Le affinità tra le due generazioni finiscono praticamente a questo punto; sono cioè affinità soltanto culturali, che non hanno riscontro sul piano del linguaggio tranne (entro certi limiti) per i casi di Rotella, di Mauri e della Maselli, forse più vicini ai giovani che non ai loro coetanei. La divergenza si crea, almeno a mio parere, nell'ambito dell'accettazione del *new dada*, comune alle due generazioni. I meno giovani, che hanno attraversato l'informale e stanno giungendo a maturità proprio nel momento cruciale del *new dada*, accettano della nuova tendenza il lato più grafico e pittorico (Rauschenberg, specialmente quello dei disegni e dei guazzi, Larry Rivers e Twombly) conglobandolo nel proprio linguaggio ormai adulto e personale; i giovanissimi invece si orientano subito su Jasper Johns e ne traggono conseguenze simili a quelle che negli stessi Stati Uniti ne traggono gli artisti della *pop art*. Personalmente ritengo la *pop art* una esasperazione *ad absurdum* ma necessaria, della pittura di Rauschenberg e di Johns; soprattutto di Johns il quale, in un certo senso, è la chiave di volta dell'arte successiva all'informale. La *pop art* non mi sembra dia risultati artistici effettivamente validi (ove se ne eccettuino quelli di personalità travalicanti l'ortodossia di scuola, come i citati Johns, Rauschenberg e Rivers, e magari quelli di Dine, Rosenquist, Kitaj), e si è così rapidamente e meccanicamente estesa e accademizzata da far dubitare del suo avvenire. Essa comunque è stata una "rottura" formale e contenutistica di cui non è possibile non tener conto, e attraverso la quale buona parte della giovane pittura (non solo americana, ma anche inglese e italiana) è passata o sta passando per procedere lungo vie proprie, più sottilmente complesse e più difficili. Già "oltre" la *pop art* si son già posti, per esempio, americani come Peter Saul, che usa i materiali pop per raccontare le sue favole allucinate e crudeli, e Rosenquist, nonché i giovani inglesi, sui quali agisce l'ottica baconiana muovendoli a distorcere espressionisticamente, e a rielaborare secondo le esigenze del racconto in prima persona, soggettivo, i consueti stereotipi attinti ai *mass media*. Oltre la *pop art*, infine, sono senza

dubbio i giovani romani; a fianco dei quali, in Italia, collocherei forse personalità isolate come Recalcati e soprattutto Del Pezzo, ma non (almeno per adesso) il gruppetto torinese dei Pistoletto e Mondino, tipici *pop artisti* volti a effetti prevalentemente ironici. I giovani romani hanno, come ho già detto, quale minimo denominatore comune il modo “mediato”, ma aggressivo e mordente, di volgere lo sguardo alla realtà visibile. Il repertorio *pop* è assente dalle loro tele, e i soggetti che con tutta facilità vi si possono leggere non sono insegne stradali, bottiglie di Coca Cola, manifesti pubblicitari, barattoli, etichette, giornali, personaggi dei “fumetti” come nei quadri di tanti americani (per essere precisi: lo erano sino a uno o due anni fa quando anche a Roma l’esperienza in atto era pienamente pop ma oggi non più), bensì paesaggi, nudi, persone, oggetti, magari simboli. In un’opera, poniamo, di Lichtenstein, una figura umana non è che la riproduzione ingrandita di una vignetta dei “fumetti”; in un’opera recente di Schifano (penso alla serie *Ricordando Giacomo Balla*, alla quale il pittore, da qualche mese stabilitosi a New York sta attualmente lavorando), o di Bignardi, o di Lombardo, o di Giosetta Fioroni o di Tacchi, è una *vera* figura umana. Il repertorio iconografico di questi nuovi pittori di Roma è, in altri termini, il più “tradizionale” che si possa concepire, e in esso le immagini direttamente tratte dai *mass media* non compaiono ormai più che rare volte e di sfuggita. Tra le loro opere “novo-figurative” e quelle “paleo-figurative” dei rimasticatori della scuola romana, del cubismo, della scuola romana, del cubismo, dell’espressionismo e del surrealismo non vi sono però reali punti di contatto. Lo sguardo dei nuovi artisti è oggettivo e insieme antinaturalistico, spietato e nitido, senza espressionismi, senza soggettivismi e senza sbavature sentimentali (il che non significa che essi evitino la partecipazione del sentimento e il “giudizio” ideologico e persino politico), “mediato” attraverso il più apparentemente freddo e anonimo e impassibile degli strumenti ottici, l’obiettivo fotografico. Vedere oggetti persone paesaggi per il tramite della fotografia, significa “ricostruire” mentalmente quei dati naturali che non è più possibile percepire a occhio nudo. La natura è snaturata, e non sa più parlarci che indirettamente; d’altra parte noi l’abbiamo snaturata e il nostro sforzo, il nostro impegno, almeno per ora non può consistere che nel tentarne una ricostruzione a posteriori, sulla scorta delle tracce, delle immagini registrate e trasmesse meccanicamente.

Il senso moderno, attuale, della pittura di Bacon non risiede certo nel suo espressionismo ma proprio nella riduzione, che egli per primo ha fatto, della natura a immagine fotografica e nell’uso (richiamo, a tal proposito, le interessanti considerazioni di Riccardo Barletta in “Tempo presente” del settembre-ottobre 1963) dell’immagine fotografica in quanto unico possibile supporto di un’arte “figurativa” moderna. Questa lezione di Bacon è stata ben compresa dai giovani pittori romani, i quali l’hanno sfrondata delle divagazioni espressionistiche in cui son rimasti impigliati tanti giovani “baconiani”, anche in Italia, e l’hanno interpretata e portata avanti in modo autonomo.

Mi si potrà obiettare che non tutti i nove artisti di cui sto parlando ricorrono a uno stesso tipo di mediazione fotografica. Ma qui, evidentemente, il discorso dovrebbe essere diverso per ognuno di loro e articolarsi lungo uno spazio molto maggiore di quanto non ne richieda una semplice “esplorazione” quale vuol essere la mia. Le uniche due eccezioni sulle quali devo soffermarmi sono quelle di Festa e Angeli: il primo “estremista” nel senso che ricorre non alla mediazione della fotografia ma alla fotografia stessa, impaginandola, con esiti estremamente suggestivi, nei suoi meticolosi spazi metafisici; il secondo estremista in modo opposto, poiché non dipinge paesaggi, figure, oggetti, ma simboli grafici (generalmente politici), croci, falci e martelli, stelle, svastiche. Anche Angeli, comunque, sente il bisogno di “allontanare” da sé l’immagine tendendo sulle sue superfici costellate di simboli dei sottili veli colorati con un effetto, guarda caso, di fotografia leggermente sfuocata.

Non temo di spingermi troppo in là - conoscendo mezzi e qualità di ognuno se concludo affermando che questa “giovane scuola di Roma” sosterrà probabilmente un ruolo importante nella pittura italiana dei prossimi dieci anni, malgrado le difficoltà dell’ambiente e l’ostilità di gran parte della critica. D’altra parte la diffidenza della critica nazionale verso tutto quanto si pensa e si produce nella capitale, è un fatto ormai tanto acquisito quanto inesplicabile. Lo sanno bene i “giovani maestri”, sino a ieri avversatissimi e oggi soltanto riconosciuti - ma nemmeno da tutti - tra gli artisti più validi della loro generazione: lo so molto bene io personalmente, per essere stato uno di coloro che hanno sostenuto il peso di quelle ormai lontane polemiche.