

ORIZZONTI

# Quel tempo allegro della Pop Art

**LA MOSTRA** in corso alle Scuderie del Quirinale di Roma è un'occasione per riflettere sul confronto tra le «due» Pop Art: quella americana e quella italiana. Che generò un dialogo fecondo, senza sottomissioni, tra artisti e culture diverse

di **Furio Colombo**

**L**a Pop Art torna a Roma nella più contraddittoria e dunque nella più straordinaria ambientazione che si potesse desiderare per una rivisitazione di arte apparentemente non compatibile col passato, le scuderie del Quirinale. Reperti e immagini che al Moma, al Downtown Guggenheim, al Ps1 o nelle gallerie Gagosian o Marlborough di New York appaiono come finestre aperte sulla rapida e mobile realtà circostante, più ricca di premonizioni e di annunci che di memoria, nelle scuderie appaiono a prima vista come una delegazione di alieni giunti in un luogo della storia (per quanto accuratamente trasformato in neutro museale) di solito più adatta a una celebrazione che a una sorpresa. Ma la Pop Art è ancora una sorpresa o è diventata essa stessa materiale da museo? La mostra delle scuderie, così come è stata organizzata, accettata due volte che di solito compaiono, e vengono discussi, in contesti e occasioni diverse, la Pop Art americana, la Pop Art italiana. È vero che, tra le due Pop Art storiche si inseriscono (e si vedono al Quirinale) alcuni interventi estranei ai due percorsi. Diciamo che qui si dà vita a un terzo percorso in cui spicca, si nota, si ricorda un solo artista, David Hochney. Ma David Hochney lo guardiamo col senno di poi, lo vediamo dal punto di vista della sua solida e gradevole fama di oggi, e tendiamo a perdere il senso e anche il valore delle sue prime sperimentazioni. Spiegherò subito perché trovo dubbia l'idea di aprire il percorso della mostra romana, con il vistoso allestimento luminoso di Martial Raysse. E trovo dubbia l'idea di disseminare il percorso della mostra con occasionali presenze di una Pop Art apolide. Sono opere la cui forza e il cui



«Marilyn» (1968) di Andy Warhol. Sopra, a sinistra, «Great America Nude n. 2» di Tom Wesselmann (part. 1963) e «Viva America» di Mimmo Rotella (part. 1963)

## La funzione, unica allora, della Biennale di Venezia consente di dare piena visibilità allo sguardo dell'Italia verso l'America

senso, non dipende da questa mostra e, nonostante le date di produzione, non si situano in un prima o in un dopo delle altre opere esposte. Tutto ciò mi serve per dire qualcosa che ho già avuto occasione di dire e di scrivere. Fuori dai confini vasti, artisticamente e commercialmente imperiosi, della Pop Art americana, esiste un solo riscontro, una sorta di allegra e giovane risposta nel mondo, ed è la Pop Art italiana. Non esiste un dialogo europeo o occidentale con la Pop Art americana - esiste, in tempo reale sottomissione o antagonismo. Molti artisti, in Europa reagiscono come contro un attacco, e non riconoscono il tipo di cultura, anzi lo deridono - altri imitano, sperando di non uscire dal mercato.

Il caso italiano - che nella mostra delle scuderie si vede bene - è diverso ed è unico. La Pop Art italiana dialoga intensamente con quella americana, in un caso rarissimo di rapporto transazionale tra gruppi di artisti. È caso unico di un doppio fenomeno: l'originalità evidente della Pop Art italiana. Ma anche un gesto di riconoscimento e di simpatia, una sorta di costante proposta e costante risposta forse mai prima accaduto nel mondo dell'arte, fra due laboratori indipendenti e lontani. In questa storia insolita c'è la funzione unica della Biennale di Venezia e per i suoi riconoscimenti che, in quel tempo, erano di grandissimo prestigio. E anzi segnavano e confermavano (la rilevanza mondiale) di un artista. Quel riconoscimento è toccato nel 1959 a Mark Rothko (a Rothko è dedicata, in questi giorni, una straordinaria mostra a Roma, Palazzo delle Esposizioni), nel 1964 a Robert Rauschenberg. Tra le due date, le due opere, i due artisti, c'è la storia della rapida e vitale evoluzione dell'arte americana al centro del '900 una sorta di vorticoso porta girevole al centro di un secolo in cui miracolosamente entra il meglio del prima ed esce il meglio del dopo. La Biennale di Venezia consente di dare piena visibilità allo sguardo italiano verso l'America - for-

## I nostri giorni non sono più quelli di promesse ludiche e gioiose. Forse non ci resta che osservare e ricordare con nostalgia

se è un'occasione rara e fortunata che l'Italia, durante il passaggio degli anni Cinquanta agli anni Sessanta, abbia potuto esibire tanto talento nella pittura e scultura giovane. Forse è un privilegio italiano che i vitalissimi giovani protagonisti degli anni Sessanta siano stati preceduti di poco da artisti del peso e delle diversità di Mimmo Rotella e di Piero D'Orazio (e subito prima i grandi italiani da Boccioni a De Chirico alla scuola romana). Certo è che i nuovi dell'arte italiana al tempo della Pop Art non hanno debiti di imitazione (nella mostra si vede bene) hanno una straordinaria vocazione alla convivenza senza sottomissione, alla esplosione creativa senza imitazione intrattengono un fitto dialogo alla pari con l'arte americana, mentre si verifica il

più intenso e proficuo scambio di viaggi, trasferimenti, presenze, come Schifano e Tano Festa a New York, Cy Twombly a Roma, e gallerie d'arte si scambiano opere e culture fra i due paesi. La Pop Art americana affronta il suo colorato ed estremo consumismo. La Pop Art italiana fronteggia la storia, e soprattutto lavora a rappresentare l'invasione dell'arte dei secoli nel presente italiano - inventa modi eleganti e arguti di citare il passato per non essere colonizzati dal passato. Ma si tratta di artisti grandi abbastanza da rispondere alla minaccia di occupazione con una grazia creativa che ha lasciato la sua traccia, da quegli anni e fino ai nostri giorni. Inevitabile collocare qui i nomi di Mario Schifano, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Mario Ceroli (a cui è dedicata una bellissima e ampia retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni, accanto a Rothko). Ma anche Fabio Mauri, in una fase sorprendente e festosa della sua lunga vita di artista tutta segnata da momenti diversi e altrettanto creativi - in cui Mauri sembra anticipare la serie delle figure danzanti di Larry Rivers, così come Giosetta Fioroni anticipa, nel suo «Carpaccio» la fiera delle figure - citazione con cui Jean Claude Basquiat ha illustrato le pareti di una discoteca di New York, dieci anni dopo. Muoversi attraverso la Mostra Pop Art è come at-

traversare un festoso paesaggio immagine di un tempo di pericolo e promesse, di rischi e scommesse, di delitti e miracoli vissuti da giovani. Ma la diversità del tempo e del luogo impongono una domanda: che cosa sono adesso queste citazioni di vita, di oggetti, di gesti di moda, di corpi (le labbra, le mani) si realizza? Se erano profezie, la profezia si è realizzata? Erano documenti? Di che cosa? L'esperimento è ancora valido o è scaduto? Questa è una mostra o un archivio? Forse una prima risposta può essere questa: la Pop Art è un ponte di barche che collega due parti di terraferma incommunicabili e diverse. Di là c'è il tempo della vecchia economia, del lavoro di massa, delle fasi relativamente ludiche della storia (la durata nel tempo produce un senso di stabilità e un'idea di società verticale relativamente ordinata). Di qua c'è una landa avventurosa, dove l'avventura è occasione e pericolo, costruzione e distruzione, le promesse, audaci e incredibili, attraversano il cielo, portando più annunci che fatti, e ben poca permanenza e stabilità, dove la durata, di oggetti, idee, progetti e gerarchie è sempre brevissima. Sappiamo poco di che cos'è l'arte (o l'architettura o la città o il manufatto desiderabile) in questo mondo affannato in cui sono elusive sia la pace che la guerra, e l'una si scioglie continuamente nell'altra, lasciando sempre un eccesso di scorie, detriti, macerie. E allora accade che la Pop Art proprio la Pop Art così volubile, giocosa e decisa a non essere presa sul serio, ci appaia un punto fermo, un'ultima testimonianza, l'argine di un periodo sicuro subito prima di avventurarsi in un vasto territorio di sabbie mobili. Le barche sono ancora il ponte e parlano ancora di una festa finita. Ma neppure il miracolo dell'arte allegra può risalire il tempo all'indietro - il tempo è questo. E non ci resta che osservare, ricordare, invidiare. Invidiare noi stessi. Credo che questo atteggiamento si chiami nostalgia.

**IL CONVEGNO** Gli scritti saggistici del narratore e artista al centro della discussione e in un'edizione in sei volumetti di Donzelli che recupera alcuni inediti

## Nella Roma di Carlo Levi quando la notte pareva di sentire ruggire i leoni

di **Adele Cambria**

**C**ome si fa a non «vedere», a non vederlo proprio fisicamente, lui, Carlo Levi, tra i bianchi fantasmici degli Dei e delle Dee dell'Olimpo, che popolano l'Odeion, (o Museo dei Gessi), della Facoltà di Lettere e Filosofia? Dove, e forse non per caso, s'è svolta ieri la prima giornata del Convegno dedicato a *Gli scritti saggistici di Carlo Levi*. E la suggestione era forte, almeno per chi, come me, lo incontrava - erano i tardi Anni Cinquanta - a passeggio per Roma, sovrano come un Giove Olimpico, con la sua testa coronata di riccioli, tra Piazza del Popolo, via del Babuino, via delle Colonnelle, e Villa Strohl Fern. Qui, come sanno tutti, lo scrittore/pittore aveva il suo magico studio, una sgangherata baracca che illuminava, aldilà del verde ancora opulento della Vil-

la, innanzitutto i suoi quadri. Ricordo confusamente coppie di nudi femminili, (uno lo ritrovo su un catalogo, un olio su cartone intitolato *Demetra e Persefone*), e i tulipani, i carrubi del Sud, le prime teorie di contadine lucane, nere contro il giallo desertico dei calanchi, anche un suo autoritratto, dove lo sguardo sereno di Giove Olimpico si addensa in una cupa tristezza. E forse Gigliola De Donato, biografa di Levi e curatrice del Convegno all'Odeion, (che oggi si sposta all'Archivio Centrale dello Stato), nonché dei sei volumetti saggistici appena pubblicati dalla Fondazione Levi con l'editore Donzelli - accennava al Levi protagonista di quell'immagine, nel precisare, ieri mattina: «Per lui il classicismo (i suoi inutili arabeschi, i suoi «arcadici travestimenti») non può essere la risposta alla tragedia della disgregazione». Ma nell'Aula del Convegno io sono arrivata

che stava parlando Giulio Ferroni. Il suo tema, cesellato con una voluttà che non poteva non contagiare, era Roma: la Roma de *L'Orologio* - ricordate l'incipit memorabile del libro più straordinario e visionario insieme di Carlo Levi, «La notte, a Roma, par di sentir ruggire leoni...»? A cui segue oggi la pubblicazione di una serie di scritti che, testimonia Ferroni, «egli stesso pensava di raccogliere e pubblicare con il titolo *Roma fuggitiva*». Ed in un appunto del 1963, che il critico cita, nell'introduzione al libretto, Carlo Levi scriveva: «Il «fuggitivo» della Roma di questi anni è la storia esterna ed apparente della classe dirigente italiana, la fragile immobilità di una restaurazione, il seguirsì apatico degli scandali... lo scorrere tra le rovine del fiume scintillante delle automobili sugli antichissimi selciati...». A questo punto Giulio Ferroni si rifiuta brillan-

temente di «dividere» il Levi narratore dal Levi saggista, anzi fa di questo carattere della sua scrittura (e dei contenuti di essa) una virtù preziosa. Ed incomincia la giostra tutta godibile tra *L'Orologio* e gli scritti, finora inediti, raccolti sotto il titolo *Roma fuggitiva*. «Romanzo, saggio politico, autobiografia», così Ferroni definisce *L'Orologio*. Pubblicato nel 1950, e scritto tra il 1947 e il 1949, il libro racconta la breve vita del governo Parri. In quel periodo Carlo Levi, tra i fondatori del Partito d'Azione, dirigeva *L'Italia libera*. Ma il critico lamenta che il libro «sia letto poco, e solo sul versante politico». E ce ne ricompensa con un'analisi scintillante di quell'incipit: che, sottolinea, «si salda col finale del romanzo, secondo un classico canone letterario». «Un mormorio indistinto è il respiro della città, fra le sue cupole nere e i colli lontani, nel-

l'ombra qua e là scintillante». Levi, commenta il critico, «ha un orecchio sottile per l'ascolto della vita, non per caso è un medico, ed il medico, i medici di una volta, s'intende, sapevano «auscultare». E Levi «ausculta» la città nel suo «corpo»... in quel suono «vago e selvatico», che sta «nel fondo profondo della memoria, quando fra il Tevere e i boschi, sulle pendici solitarie, si aggiravano le belve». Bellissimo. Ma Ferroni non trascura di sottolineare l'amarrezza della ragione, in quel contesto dell'immediato dopoguerra, con la delusione che segue alla speranza. (Il ruggito dei leoni, Levi l'aveva sentito la prima volta da una cella di Regina Coeli). E ci svela, il critico, l'identità dei due Ministri del governo Parri, con cui il protagonista della narrazione fa un viaggio: «Colombi era Attilio Piccioni, Tempesti era Emilio Sereni».

**EX LIBRIS**

*Il successo è pericoloso. Si comincia a copiare se stessi e copiare se stessi è più pericoloso che copiare gli altri perché porta alla sterilità*

Pablo Picasso