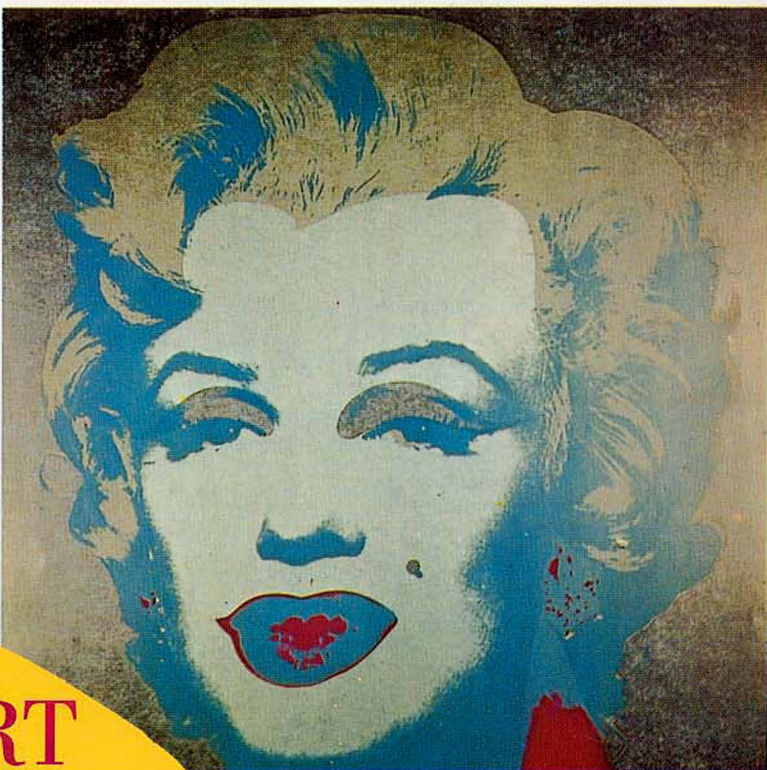
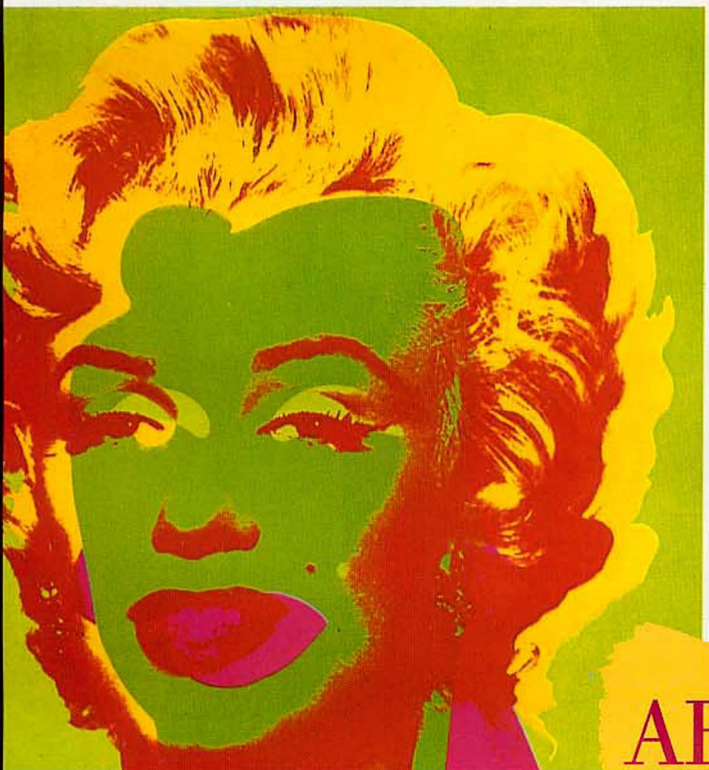
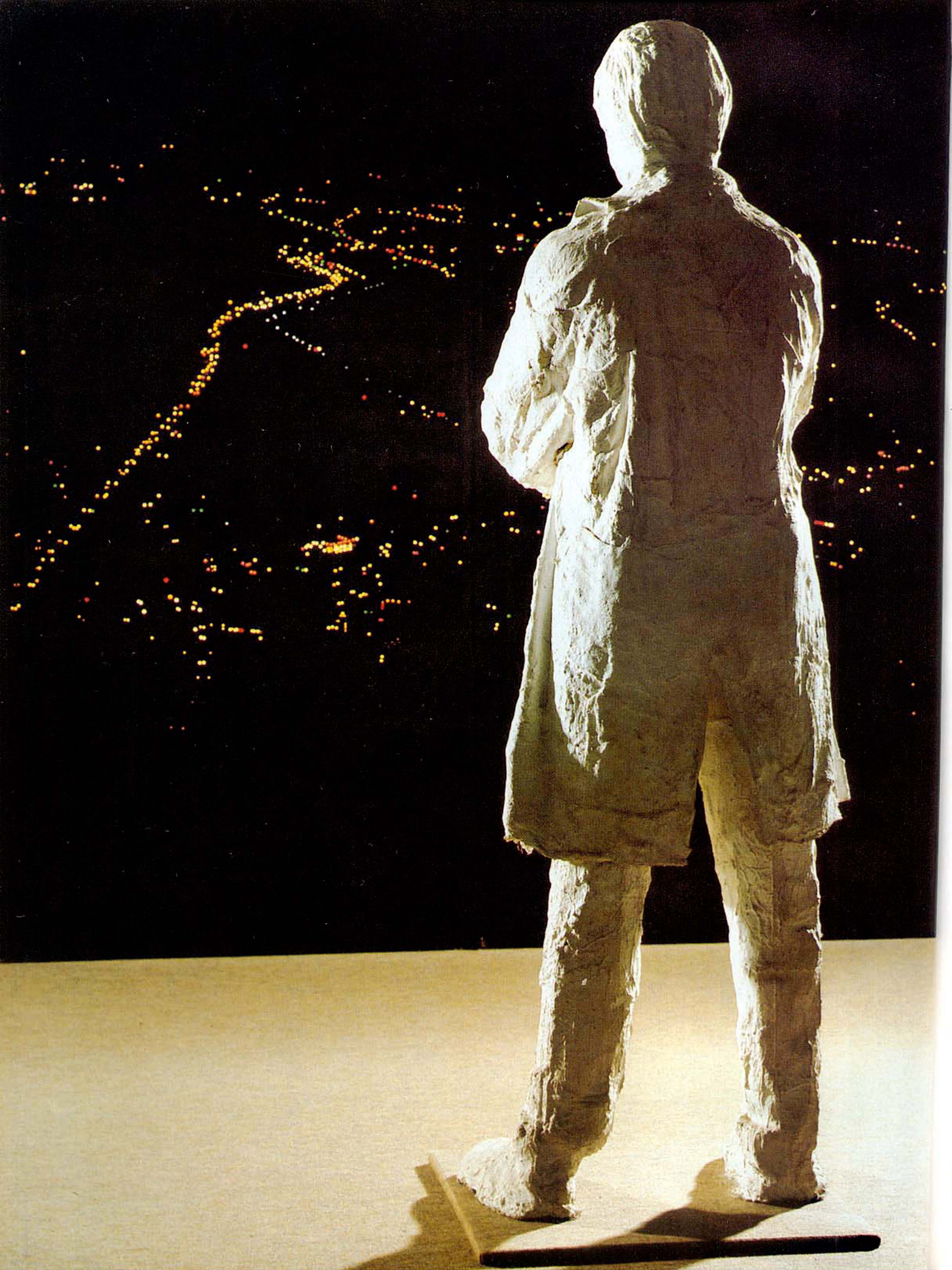


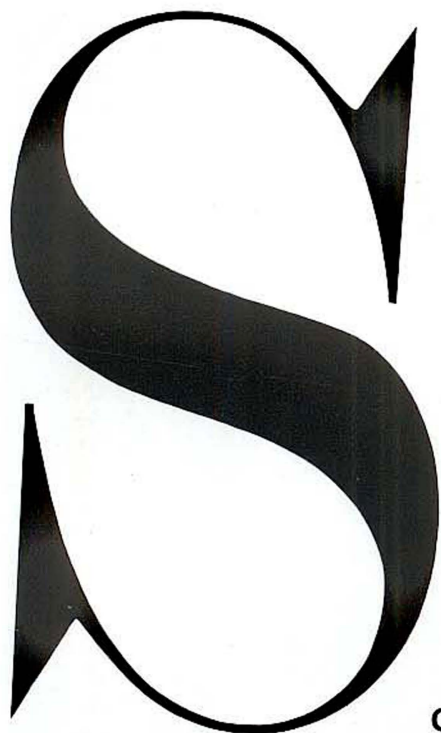
Pop Art

MAURIZIO CALVESI
ALBERTO BOATTO



ART
DOSSIER





SOMMARIO

M. Calvesi

RICOGNIZIONE E REPORTAGE 5

RAUSCHENBERG, JOHNS, DINE 10

I PITTORI DELLA VITA AMERICANA 19

☐ Su Rauschenberg (J. Cage) 12☐ Un'intervista a Roy Lichtenstein (G. R. Swenson) 21☐ Una dichiarazione (C. Oldenburg) 27☐ Tutto è nulla. La mia vita e la mia filosofia (A. Warhol) 30

A. Boatto

GLI ARTISTI DELLA "FINE DEL MODERNO" 32

M. Calvesi

LA POP ART E L'EUROPA 42

I PROTAGONISTI 47

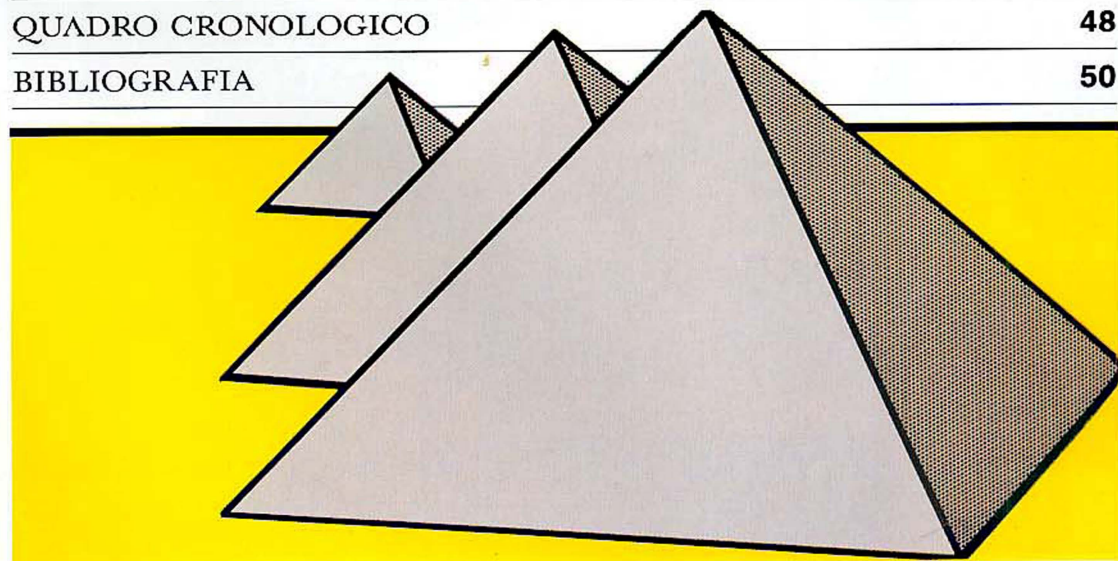
QUADRO CRONOLOGICO 48

BIBLIOGRAFIA 50

In copertina:
 Andy Warhol,
Marilyn Monroe
 (1967)
 particolare.

Nella pagina a fianco:
 George Segal,
The Aerial View
 (1970).
 Sara Hilden
 Art Museum,
 Tampere (Finlandia).

Qui accanto:
 Roy Lichtenstein,
The Great Pyramid
 (1969).



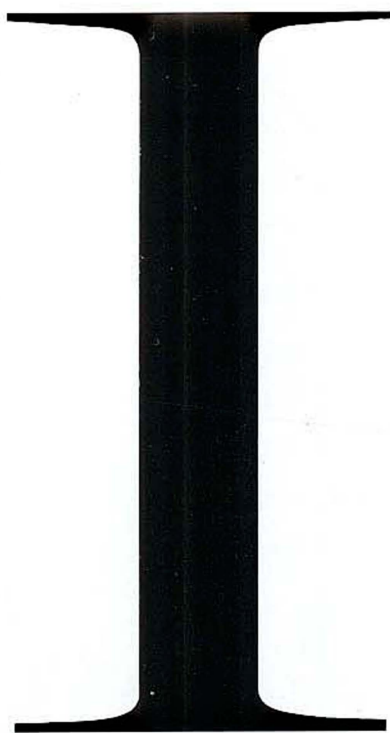


Jim Dine,
Palette.
Colonia,
Wallraf-Richartz
Museum,
collezione Ludwig.

Ricognizione e reportage

Maurizio Calvesi

Marcel Duchamp,
Ruota di bicicletta
(1913, replicato
nel 1964).



L TERMINE "POP ART",

abbreviazione di "Popular Art", fu coniato nel 1955 da due studiosi inglesi, Leslie Fiedler e Reyner Banham, per designare l'universo dei mass-media, o meglio delle forme visive e musicali a essi collegate: dal cartellone pubblicitario alla televisione, dal cinema stesso alla musica leggera, dai rotocalchi ai fumetti, dalla moda alla confezione delle merci di consumo.

Il variegato e a suo modo immaginativo linguaggio dei nuovi prodotti destinati alla massa, dalla sigla cosmopolitana, non aveva forse preso il posto delle immagini popolari di un tempo, legate invece all'artigianato e a tradizioni locali, occupando tuttavia il loro livello, gerarchicamente distinto da quello dell'arte "colta"?

Ma all'inizio degli anni Sessanta il critico americano Lawrence Alloway adottò l'espressione "Pop Art" in altro senso, come sigla di un nuovo movimento d'avanguardia le cui manifestazioni, pur attestandosi al livello "colto" dell'arte, operavano un inedito scambio con i mass-media, ovvero con la Pop Art quale era stata intesa da Fiedler e Banham.

Questo movimento, che purc trovava corrispondenze, come vedremo, nell'arte europea, era esclusivamente americano nello schieramento dei suoi protagonisti.

Mostre intitolate alla Pop Art, o a espressioni similari, ebbero luogo negli Stati Uniti nel 1963: *Pop Art U.S.A.* (Oakland Art Museum, nel settembre); *Popular Art* (Atkins Museum di Kansas City, inaugurata il 28 aprile). La prima mostra in ordine di tempo dal titolo assonante, fu *The Popular Image*, inaugurata il 18 aprile nella Washington Gallery of Modern Art di Washington: comprendeva opere, tra gli altri, di Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselmann, ovvero già l'intera formazione della Pop Art ufficiale.

Il successo internazionale del movimento fu decretato dalla Biennale di Venezia del 1964, apertasi nel giugno, dove esposero Rauschenberg, Johns, Dine e Oldenburg ⁽¹⁾. Ma già prima l'Europa si era mostrata attenta al nuovo fenomeno con la

Kurt Schwitters,
Collage (circa 1920).

Schwitters
è uno dei maggiori
esponenti
del Dada storico
e influisce in modo
notevole
sulle correnti
neodadaistiche
degli anni
Cinquanta.

Nella pagina a fianco,
dall'alto:
Hannah Höch,
"Meine Hausprücke"
(1922), collage.

Robert
Rauschenberg,
Rebus (1955).

I collages
di Hannah Höch
costituiscono
un chiaro precedente
dei "combine-
paintings"
di Rauschenberg.



mostra *Amerikansk Pop-Kunst* nel Moderna Museet di Stoccolma (febbraio 1964), mentre chi scrive aveva presentato sulla rivista italiana *Collage* (dicembre 1963) un'ampia panoramica della Pop Art dal titolo *Ricognizione e reportage*.

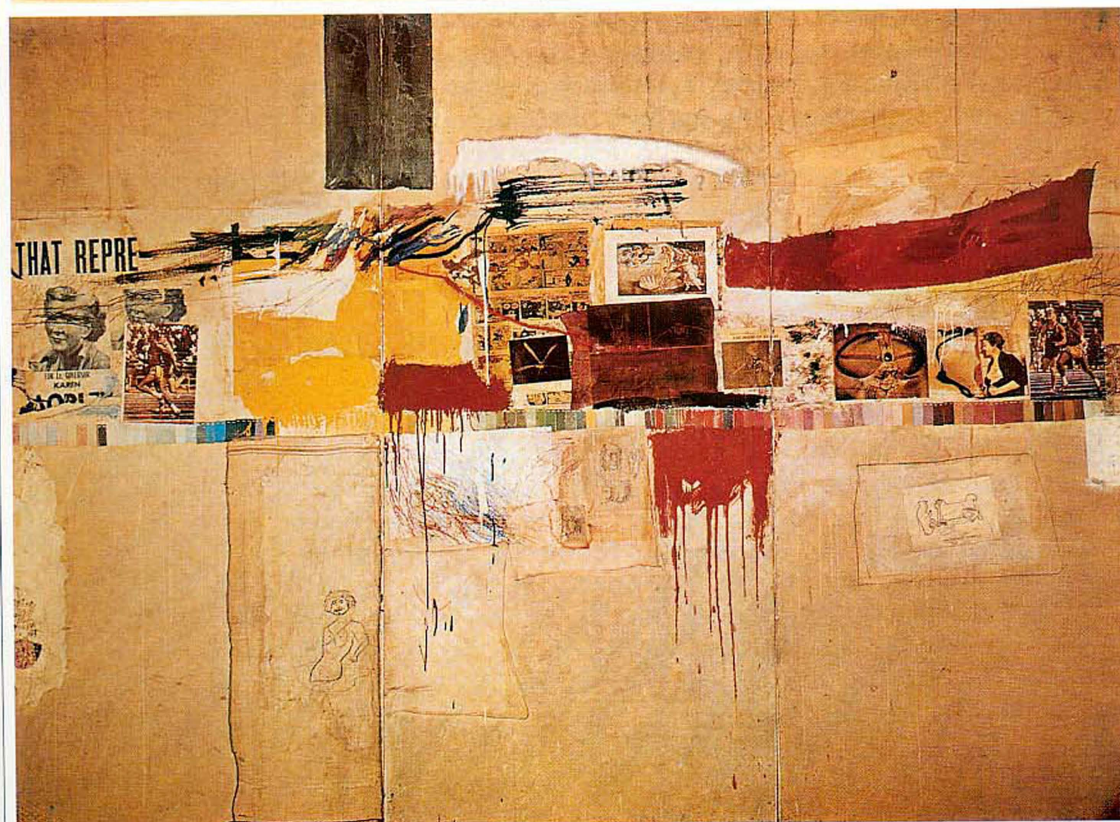
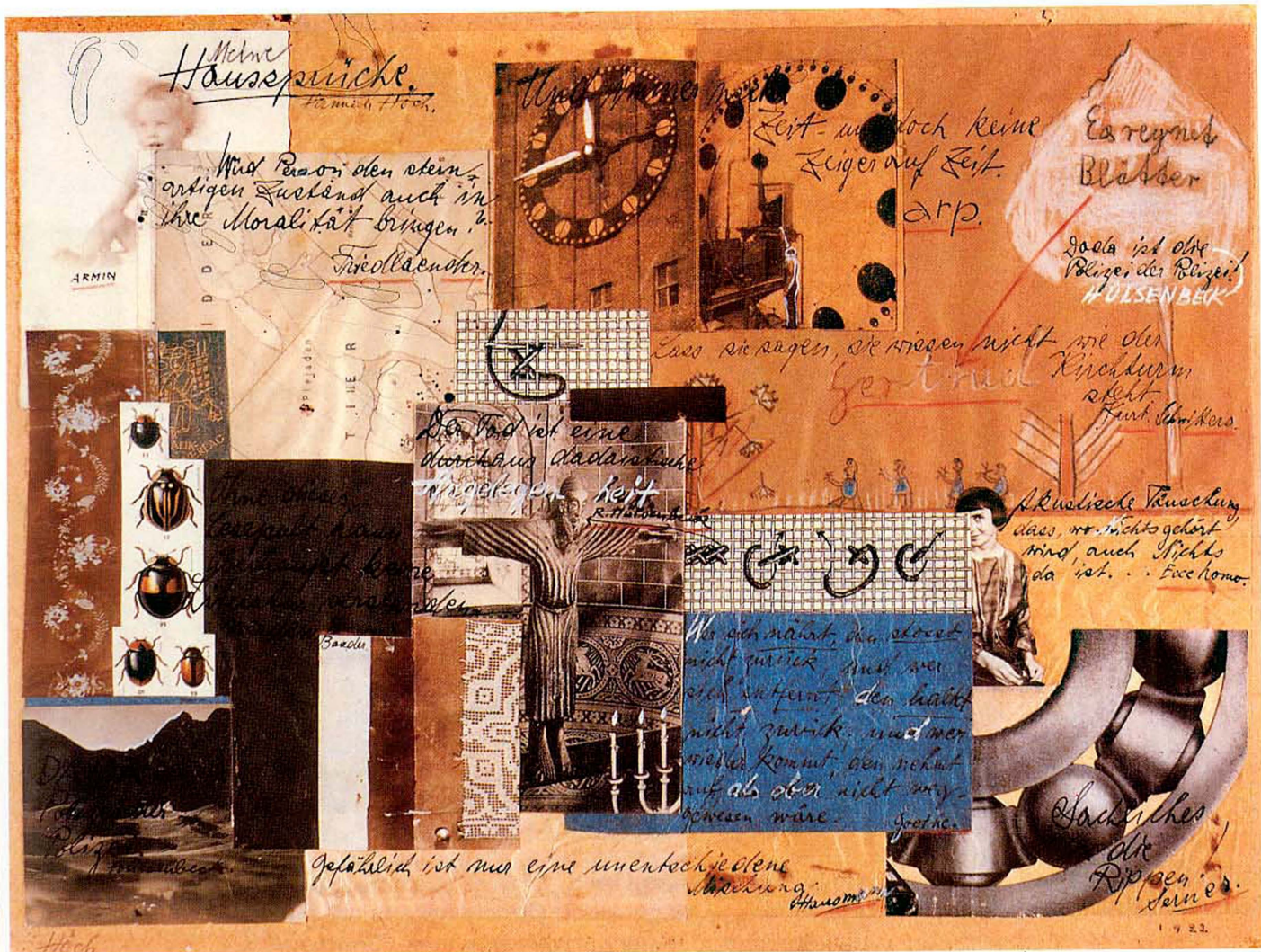
Attraverso questo accoppiamento di termini, la mia intenzione era di distinguere due momenti espressivi del nuovo movimento, chiaramente separabili tra loro benché comunicanti, e infatti riferibili a esperienze distanziate nel tempo.

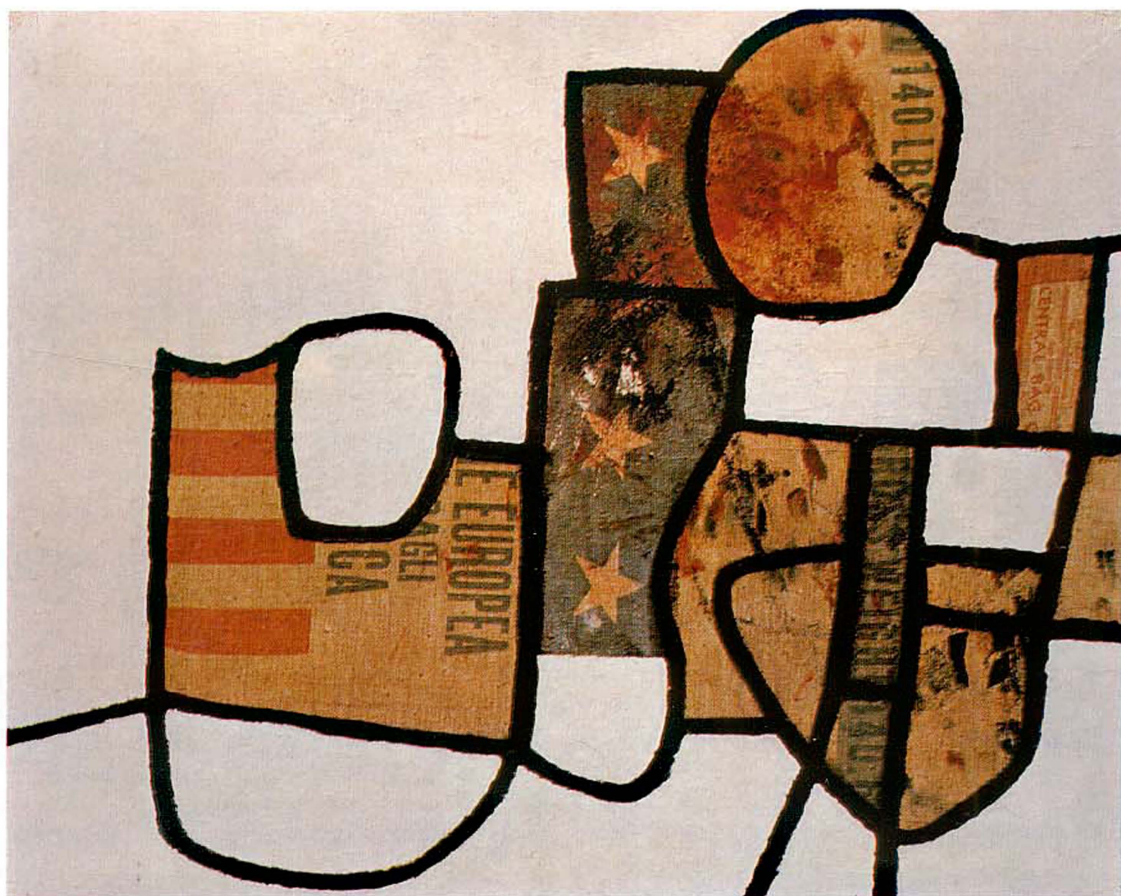
Il momento della "ricognizione" corrispondeva alle ricerche di Rauschenberg, Johns, Dine, di radice neo-dadaistica; il momento del "reportage" caratterizzava la produzione degli altri, più letteralmente Pop, ovvero interessata a uno scambio di immagini e di tecniche con i mass-media.

Prima di confluire nella Pop Art, infatti, Johns e Rauschenberg avevano partecipato negli anni Cinquanta di quel clima variamente connotato che aveva come caratteristica comune la riscoperta e il recupero linguistico del Dadaismo, sia pure interpretato secondo nuove poetiche, in America come in Europa.

Negli Stati Uniti si chiamava "New Dada", ed è ora da un'analisi del "New Dada" e delle sue ricognizioni di immagini e oggetti che dobbiamo prendere le mosse.

(1) La presentazione era di R. Solomon, con uno scritto intitolato Quattro pittori germinali. Nel padiglione italiano, la stessa Biennale mostrava una sezione di giovani, curata da M. Calvesi, dove espongono i capostipiti della "scuola di piazza del Popolo" (si veda il paragrafo finale di questo dossier), d'orientamento parallelo anche se autonomo rispetto alla Pop Art: F. Angeli, T. Festa, M. Schifano.





Diffusione del Neo-dadaismo

Kurt Schwitters, Hannah Höch, Marcel Duchamp, esponenti del Dada storico, sono gli artisti che maggiormente hanno influenzato le correnti neo-dadaistiche degli anni Cinquanta.

Il primo aveva fatto uso di materiali eterogenei (ritagli di giornale, frammenti di legno naturale o colorato, biglietti del tram e altri residuati), in singolari montaggi come nel celebre "Merzbau" accumulato nella sua casa di Hannover tra il 1924 e il 1932: dove "Merz" è frammento della parola "Kommerz" e "bau" significa costruzione.

La seconda aveva prodotto collages sovrapposti, nella compresenza di frammenti a stampa, foto di famiglia, di paesaggi e di opere d'arte, insetti da collezione, con il contorno di disegni dal tratto infantile.

Il terzo, morto nel 1968 e vissuto tra Parigi e New York aveva proposto, con l'invenzione del "ready-made", oggetti comuni e "già fatti" come opere d'arte, togliendoli dal loro contesto e isolandoli in una particolare presentazione. La poetica, almeno apparentemente nichilistica, di Duchamp era caratterizzata anche dal costante ricorso al "non-senso", con giochi di parole ed espressioni gratuite (o ermetiche), a commento, integrazione o sostituzione delle immagini ⁽²⁾.

"Neo-dadaistiche" vennero considerate durante gli anni Cinquanta e nel primo passaggio ai Sessanta esperienze che, pur contigue in qualche modo all'Informale e all'Action Painting ⁽³⁾, evadevano però dal loro impegno, volto alla ricerca di una chiusa e privata identità esistenziale.

Alcune facevano ricorso all'ironica, vaneggiante o poetica leggerezza del non-senso (ad esempio le "scritture" illeggi-

(2) Su Duchamp si vedano i numeri 19 e 31 di Art e Dossier.

(3) L'Action Painting (pittura d'azione) è la corrente dominante dell'arte americana degli anni Cinquanta, parallela all'Informale (che in senso generale la comprende).

bili di Cy Twombly, o le parole sconnesse che Gastone Novelli inseriva nei suoi dipinti), come nella lirica rincorsa di un'identità perduta o differita. Altre praticavano l'impiego di materiali e detriti del consumo, immettendoli in un flusso informe, al tempo stesso coinvolgente e dispersivo, con o senza il sussidio di impasti pittorici sfatti e colanti, operando una fagocitante ricognizione nel panorama del quotidiano, quasi alla ricerca di una nuova identità collettiva.

È il caso, appunto, di Rauschenberg, ma anche, e sia pure con diverse connotazioni, degli artisti europei che furono riuniti nel 1960 sotto l'etichetta del "Nouveau Réalisme": gli "assemblaggi" di materiali ferrosi di César, le "accumulazioni" di ferri da stiro, tubetti di colore, violini o altri oggetti di Arman; gli "impacchettamenti" di Christo; le "macchine inutili" di Tinguely; gli avanzi di banchetti di Spoerri; i "décollages" (manifesti strappati) di Mimmo Rotella ⁽⁴⁾.

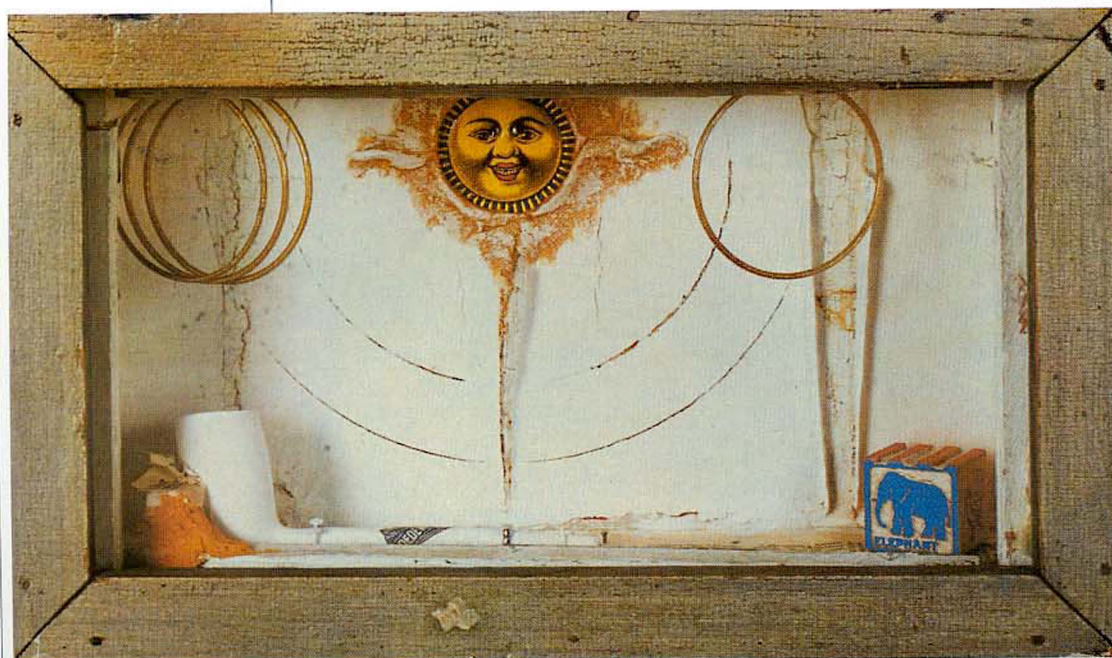
Su queste ricerche europee, tuttavia, Rauschenberg ha avuto una netta precedenza cronologica.

Quanto alle fonti, è opportuno ricordare che, storicamente, l'impiego di materiali extra-pittorici non era stato appannaggio esclusivo dei dadaisti; infatti prima di loro i cubisti, inventori della tecnica del "collage" e i futuristi, praticando il "polimaterismo", avevano avviato questo filone di ricerca, ma con sensibilità costruttiva, impegnata nel perseguimento di solide strutture formali e senza le venature di paradossale racconto, di gratuità o di speculazione concettuale proprie del Dadaismo storico.

In questo ambito *non* dadaistico di ricerca sui materiali, Alberto Burri poi, intorno al 1950, con la clamorosa novità dei "sacchi", aveva rinnovato e rivoluzionato la pratica del collage, accoppiando un robusto senso plastico dell'impaginato geometrizzante alla nascente sensibilità del segno e del materismo informali: ma il segno non era grafico, bensì "incarnato" nelle cuciture e bruciature; e le materie non erano pittoriche, ma prelevate dalla realtà, tra quei detriti del consumo di cui veniva ora sottolineata la pregnanza esistenziale.

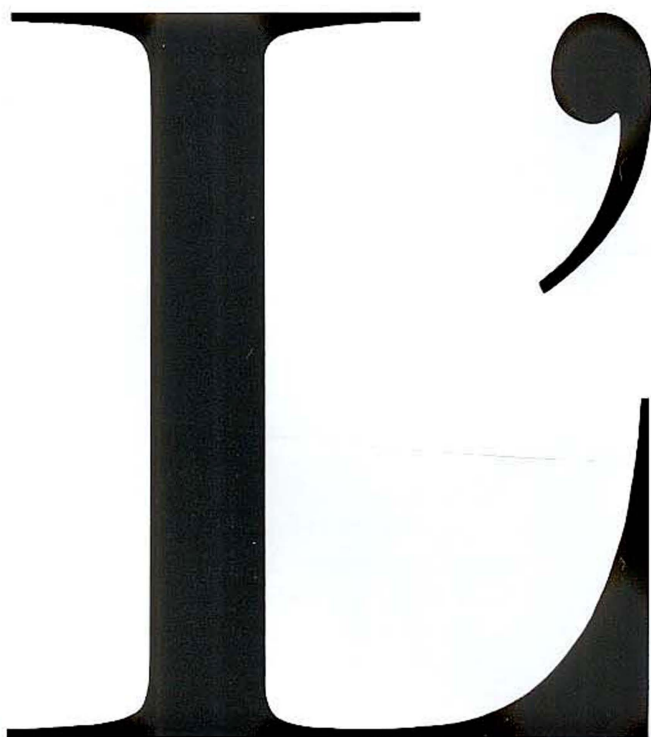
A sinistra:
Alberto Burri,
SZI (1949).

Qui sotto:
Joseph Cornell,
Hotel Ozean
(1959-1960).
Colonia,
Wallraf-Richartz
Museum,
collezione Ludwig.



(4) Per le illustrazioni di alcuni di questi artisti si veda l'ultimo paragrafo del dossier.

Rauschenberg, Johns, Dine



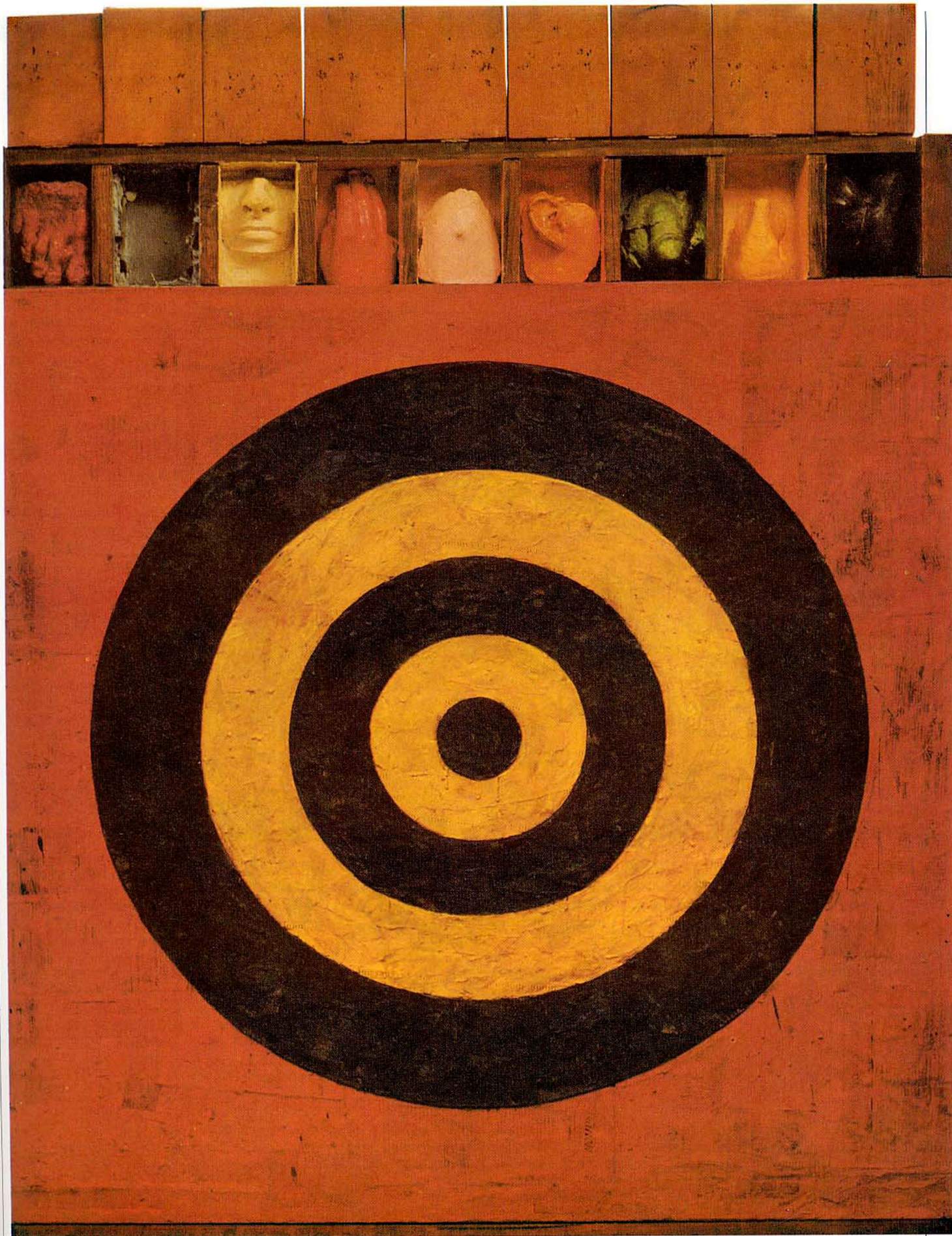
ARTE DI

Alberto Burri è dunque un anello di congiunzione fra il materismo informale europeo e la tradizione cubo-futuristica del collage o del polimaterismo; così come Rauschenberg, primo in ordine di tempo dei neo-dadaisti, è anello di congiunzione tra il materismo informale americano (la pennellata colante dell'Action Painting) e la ricerca sui materiali e gli oggetti dei dadaisti, ma anche dello stesso Burri.

Tuttavia la distanza che separa Burri da Rauschenberg è pronunciatissima. C'è uno scarto generazionale, che si riflette appunto in quel trapasso già descritto: da una ricerca d'identità "profondamente" individuale, nel serrato rapporto tra le materie e l'artista, calamitato dai segni autistici del proprio agire, verso invece un estroverso bisogno di proiezione nel tumulto della collettività e di abbraccio con il mondo.

I reperti che Rauschenberg (a partire dal 1955 circa) incolla alla superficie del supporto, in un impaginato più elastico e irregolare di quello burriano, non sono mutamente testimoni come i brandelli di sacco dell'italiano, ma dialogano e hanno viva voce, richiamando il proliferante universo delle comunicazioni: sono anche pezzi di stoffa o di legno, ma soprattutto ritagli di giornale, frammenti di scritte, strisce di fumetti, riproduzioni di capolavori come la *Primavera* di Botticelli, fotografie da albo di famiglia o di personaggi pubblici e atleti in gara, sintomatiche d'una continua interferenza o travaso tra l'implosiva sfera del privato e l'assediate "vita moderna".

Modello linguistico di Rauschenberg è, tutta la tradizione cubo-futurista e dadaista, con particolare attenzione ai collages di Hannah Höch che già proponevano, sebbene più staticamente, quasi gli stessi ingredienti; e con la vicinanza, in aggiunta, di un artista più anziano come Joseph Cornell, autore di cassette che raccoglievano in un contesto surreale oggetti di varia provenienza. La principale novità consiste tuttavia nell'incontro tra gli eterogenei reperti e il magma pittorico che interviene in modo inedito a inglobarli, oltre che nell'amplificazione del repertorio oggettistico, sempre più invadente.



La conversazione era difficile e la corrispondenza virtualmente cessò. (Non a causa della posta, che continuava). La gente parlava di messaggi, forse perché non avevano mai ricevuto notizie l'uno dell'altro da lungo tempo. L'arte fioriva. La capra. Niente grammaglie. Virtuosismo in scioltezza. La sua testa ha dentro un letto? Bellezza.

SU RAUSCHENBERG

di John Cage (*)

neri, poi bianchi (venendo su dal sud), rossi, d'oro (quelli d'oro erano regali di Natale), altri multicolori, altri con oggetti appiccicati?

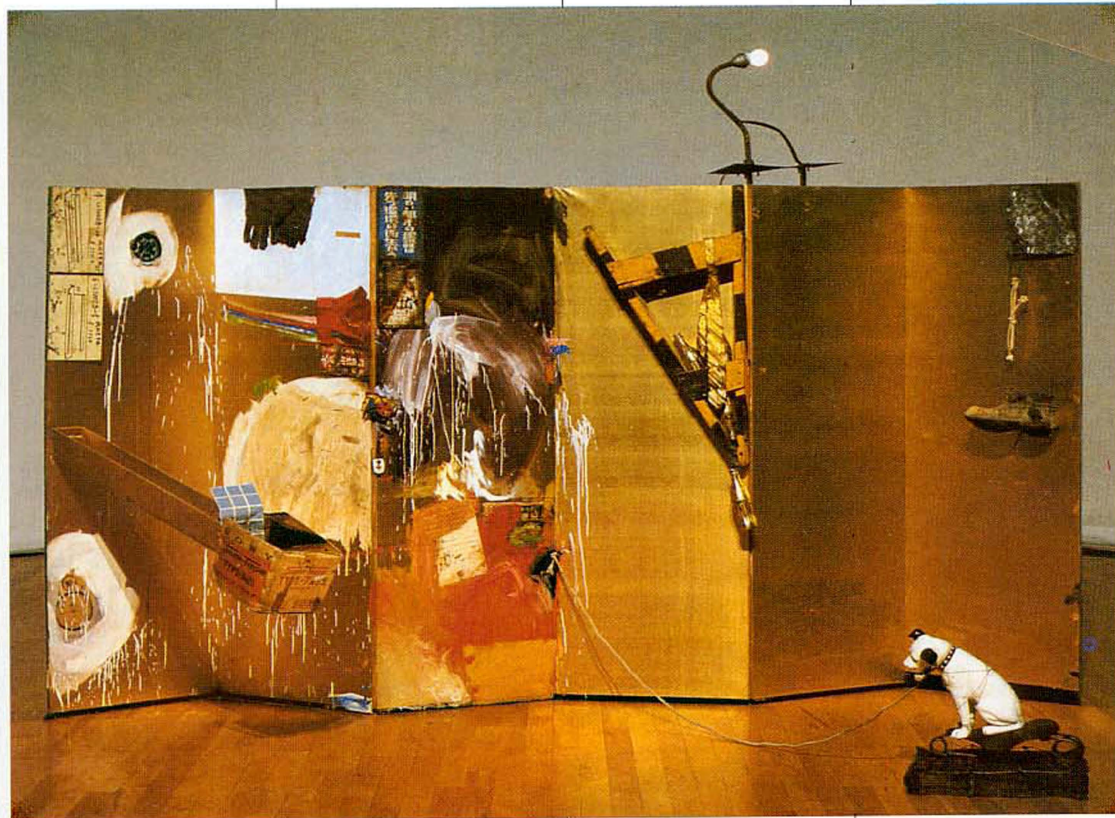
Perché ha fatto sculture

do di un pollastro o di una camicia vecchia.

L'atmosfera è tale che tutto si vede chiaramente, anche in piena notte, o quando si fa strada attraverso un giornale o una

merà). Le idee non sono necessarie. È più utile evitare di averne, certamente evitare di averne diverse (porta all'inattività). Gloria V. è un soggetto o un'idea? Dunque, diccelo: quante volte è stata sposata, e che farai se divorzia da te?

Ci sono tre pannelli più alti che larghi, fissati insieme in modo da costituire un unico rettangolo più largo che alto. Su tutta la faccenda c'è una serie di foto colorate, alcune più larghe che lunghe, altre più lunghe che larghe, frammenti di cartelloni, alcuni offuscati dalla pittura. Sotto di essi, in modo da tagliare il tutto a metà, c'è una serie di brandelli di stoffa rettangolari, colorati, tutti più alti che larghi. Sopra, a ponte fra due dei pannelli, un rettangolo blu scuro. Sotto, e leggermente fuori allineamento rispetto a quello blu, dato che si trova su un solo pannello, c'è un rettangolo grigio, con un disegno a metà circa verso l'alto. Ci sono altre cose, ma per la maggior parte si connettono a queste due "vie" che si incrociano: verso l'esterno a sinistra e sotto i brandelli di stoffa c'è un disegno su un rettangolo su un rettangolo (la sua situazione è quella di una fattoria alla periferia di una città con la sua spina viaria). Questa non è una composizione. È un luogo dove le cose stanno, come su un tavolo o una città vista dall'alto: qualsiasi di esse si potrebbe togliere, e mettercene un'altra per circostanze analoghe alla nascita e alla morte, a un viaggio, a pulire la casa, al baccano.



A pagina 10:
Robert Rauschenberg, *Bed* (1955).

A pagina 11:
Jasper Johns, *Target With Plaster Casts* (1955).

Qui sopra:
Robert Rauschenberg, *Gold Standard* (1964). Tokyo, Sogestu Art Museum.

Le sue mani e i suoi piedi, le dita delle une e degli altri, dalle lunghe giunture, sono stupefacenti. Garantiscono il suo lavoro. E la firma non si può vedere da nessuna parte. Dopo la mostra, i quadri vennero buttati nel fiume. Qual'è la natura dell'Arte quando raggiunge il mare?

La bellezza, ci si capita sopra dovunque e ci si prende il disturbo di guardare. (Questa è una scoperta americana). È quando Rauschenberg sembra un'idea? Piuttosto, è uno spettacolo, nel quale celebrare la mobilità. Perché ha fatto quadri

con rocce sospese? Perché ha ingegno?

So che ha dipinto i copertoni. E ha srotolato la carta sulla pubblica via. Ma chi di noi guidava la macchina?

Man mano che i quadri cambiavano il materiale dipinto divenne soggetto quanto la pittura (cominciai ad usare carta da giornale) determinando cambiamenti nella messa a fuoco: una terza tavolozza. Non esistono soggetti poveri (qualsiasi incentivo a dipingere è buono quanto qualsiasi altro). Dante è un incentivo, offrendo la molteplicità, utile allo stesso mo-

do di un pollastro o di una camicia vecchia. L'atmosfera è tale che tutto si vede chiaramente, anche in piena notte, o quando si fa strada attraverso un giornale o una poesia di ieri. Questo soggetto è inevitabile (*La tela non è mai vuota*); riempie una tela vuota. E se, per continuare la storia, si incollano i giornali sulle tele e uno sopra l'altro e ci si applica pittura nera, il soggetto affiora in vari punti diversi improvviso, come per magia, per produrre il quadro. Se non lo vedi, probabilmente ti occorre un paio di occhiali. Ma c'è una differenza enorme tra un oculista e un altro, e quando il problema è di perdere la vista, la cosa migliore da fare è andare dall'oculista migliore (vale a dire dal pittore migliore: vi siste-

(*) Il brano è tratto da: John Cage, *Silenzio*, a cura di Renato Pedio, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 120-121.



Robert Rauschenberg,
Dylaby (1962).

Il colore funziona da legante, coprendo in parte i frammenti adunati, con colpi di spatola incrociati o sovrapposti, e creando macchie o colature che suggeriscono un flusso animato e variopinto. Anche oggetti in rilievo vengono mescolati al guazzabuglio: un cappello floscio tutto sporcato di colore, oppure delle bottiglie di coca-cola incastrate in un'apertura rettangolare del supporto. *Letto*, del 1955, è un vero giaciglio applicato sul telaio, con tanto di coperta, lenzuola e cuscino, intriso di smalti corposamente e disordinatamente sovrapposti, quasi con furia. Altre opere si presentano come costruzioni tridimensionali in legno, tempestate di immagini sui varî lati e ospitanti un animale impagliato. Un'aquila imbalsamata può sporgere dal supporto, o un secchio essere collegato alla tela con una catenella.

Lo straordinario fascino di queste creazioni non è solo quello di una sorta di diario che accumuli annotazioni personali, sostituendo alla parola le immagini e fondendole nella "simultaneità" (avrebbero detto i futuristi) dei molteplici stimoli percettivi e del ricordo; ma è anche quello di un vorticoso slancio appropriativo che mette in comunicazione l'artista con "tutto", suggerendo di tuffarsi vitalisticamente nel flusso del mondo e di apprezzarlo (diceva lo stesso Rauschenberg) come un'immensa pittura. Dietro, si sente il pulsare di New York, metropoli-



accozzaglia, l'urgenza caotica di una vita che dalle strade come dal brusio della stampa o dai canali televisivi rimbalza nelle case, e dove i segnali della civiltà di massa dettano la regia di un ritmo accelerato e confuso. L'ottimistico e "colto" vaglio dell'artista eufemizza il caos in spettacolo di immagini e di colori.

Ha inizio verso il 1954-1955 anche la ricerca neo-dadaistica di Jasper Johns, che tuttavia si affida di preferenza alla pura pittura, pur incorporando talvolta inserti di realtà, ma in un più squisito amalgama di impasti, governati sottilmente dal pennello.

Ciò che Johns deriva dal dadaismo, è anche e soprattutto la gratuità dei segni, o il ricorso, che diventa contemplativo, a un lessico galleggiante e colorato di parole, lettere, numeri, alternati a scale di rettangoli o a cerchi concentrici a forma di bersaglio.

La bandiera americana seduce l'artista, con le sue stelle e strisce, che Johns riproduce in pittura con stesure deliziosamente negligenti e "glissanti", con campiture imperfette e lievemente debordanti, tali da attenuare la griglia geometrica e da produrre fluide vibrazioni. Tre bandiere in proporzioni decrescenti possono sovrapporsi l'una all'altra, complicando il gioco ottico.

Johns, come femminilmente, si colloca al polo opposto del quasi violento impeto proiettivo di Rauschenberg. Se, da Rauschenberg, il mondo è visto come un'immensa pittura, la pittura di Johns sembra chiamarlo a sé e cullarlo nel lirico,

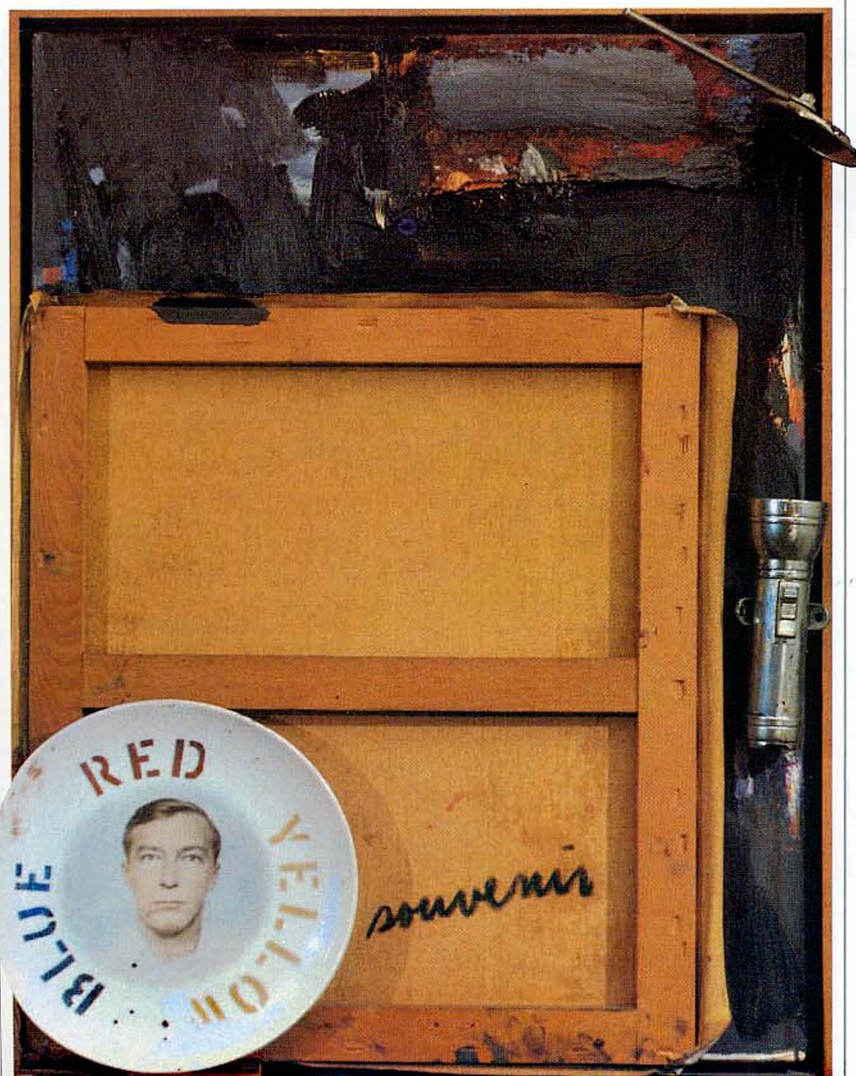


godibile oblio del suo nirvana.

La bandiera è un segnale, un segnale ammiccante del mondo esterno ma anche un simbolo di quella corale realtà che è l'America, il simbolo per eccellenza di un'identità collettiva cui anche Johns occhieggia, ma dalla metafisica distanza della sua sopraffina cultura.

Quando non si adegua alla griglia geometrica della bandiera, la pittura di Johns si abbandona totalmente alla propria vocazione informale, presentandosi anch'essa a macchie e pennellate incrociate o sovrapposte, ma senza la furia di Rauschenberg e anzi con ritmi rallentati e gentili; né mai lasciando quelle zone vuote che, in Rauschenberg, danno evidenza al motivo delle colature e all'inserito degli oggetti; ma creando invece un contesto continuo e ben amalgamato.

In questo contesto, i vocaboli marcati a lettere maiuscole (che spesso sono i nomi dei colori) o i numeri in casuale successione (ma si direbbe allusivi a un ritmo), affiorano come voci trasognate in un concerto di gamme cromatiche di spuria ma musicale modulazione; e analogamente affiorano gli oggetti dai sommergenti impasti pittorici: barattoli, campanelli o calchi di figure. Gli elementi e strumenti stessi del fare pittura (i colori e i loro contenitori, i telai, i pennelli) sono l'oggetto privilegiato di una poetica auto-riflessiva.



Nella pagina a fianco,
dall'alto:

Jasper Johns,
Flag (1954-1955).
New York,
The Museum
of Modern Art.

Jasper Johns,
Savarin (1960).

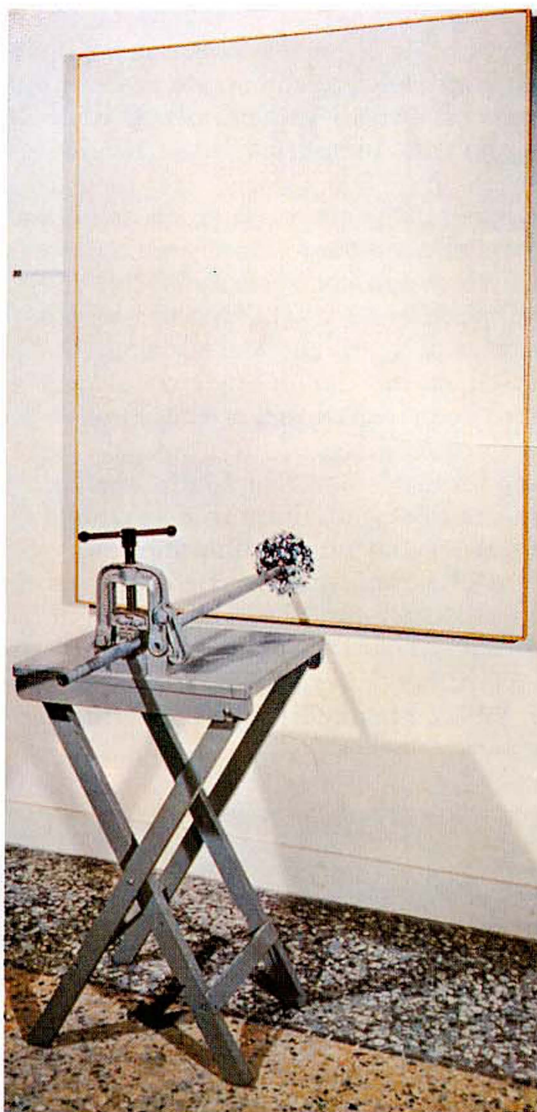
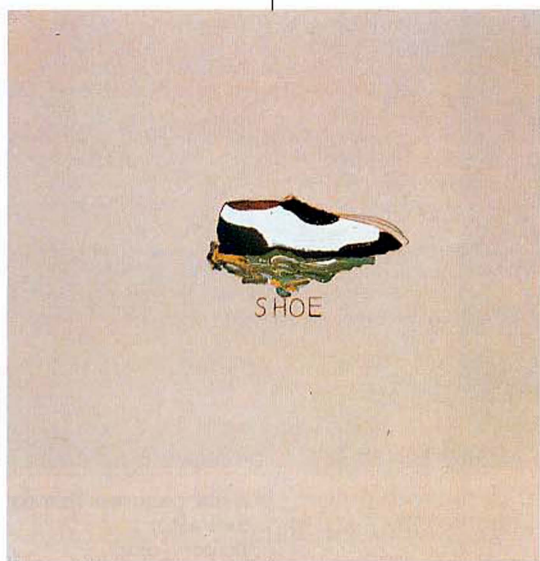
Qui sopra:
Jasper Johns,
Field Painting
(1963-1964).

Qui accanto:
Jasper Johns,
Souvenir 2 (1964).

Qui accanto:
Jim Dine,
Morsa (1962).

Qui sotto:
Jim Dine,
Shoe (1961).

Le due opere
furono esposte
alla Biennale
di Venezia
del 1964.



Seguace del neo-dadaismo di Rauschenberg e Johns è all'aprirsi degli anni Sessanta il più giovane Jim Dine, artista dalla notevole per quanto più dimensionabile personalità.

Nel rapporto con l'oggetto, Dine attinge al modello di Rauschenberg, ma introduce una certa durezza e laconicità di presentazione, influenzata probabilmente dalla conoscenza dei collage costruttivisti del russo Iwan Puni, che verso il 1915 aveva applicato oggetti isolati (utensili come la sega o il martello) al contesto geometrizzante dell'opera. Anche nel caso di Dine si tratta spesso di utensili come il martello o il coltello, sospesi contro lo sfondo del dipinto, o a esso incorporati e talvolta abbinati all'immagine o traccia dell'oggetto stesso.

Altre volte l'oggetto è soltanto dipinto, come nell'opera intitolata *Scarpa* del 1961. Non è più il reperto di un'esperienza globalmente coinvolgente, ma il referente di una nozione elementare e circoscritta. È infatti isolato in una presentazione frontale e magnetica, quasi didascalica, che sembra favorire un momento di riflessione.

Il fermo richiamo alla brusca elementarità dell'oggetto sembra accompagnarsi alla fissazione di un pensiero canalizzato, e anche il contesto pittorico è più statico e rappreso, rispetto alle fluidità di Johns o Rauschenberg.

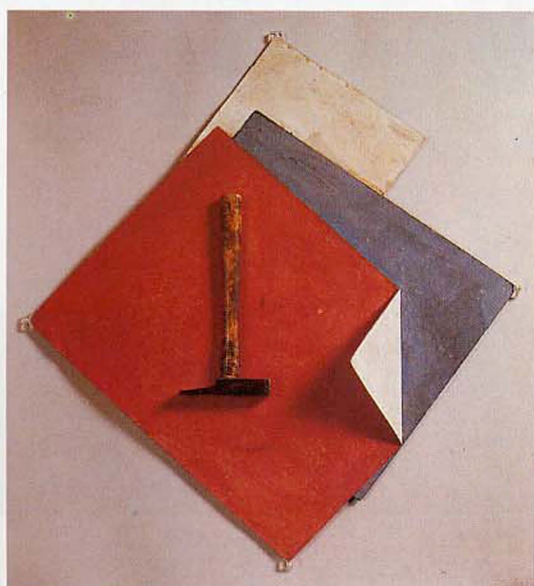


Qui accanto:
Jim Dine,
Coltello rosso (1962).

**In basso,
da sinistra:**
Iwan Puni,
*Scultura-Rilievo
con sega* (1915).

Iwan Puni,
*Still Life-Hammer
Relief* (1914,
riasmablato
nel 1920).

**Oggetti d'uso
quotidiano
sono inseriti
nelle opere
del costruttivista
sovietico Iwan Puni.**





say "Pepsi please"

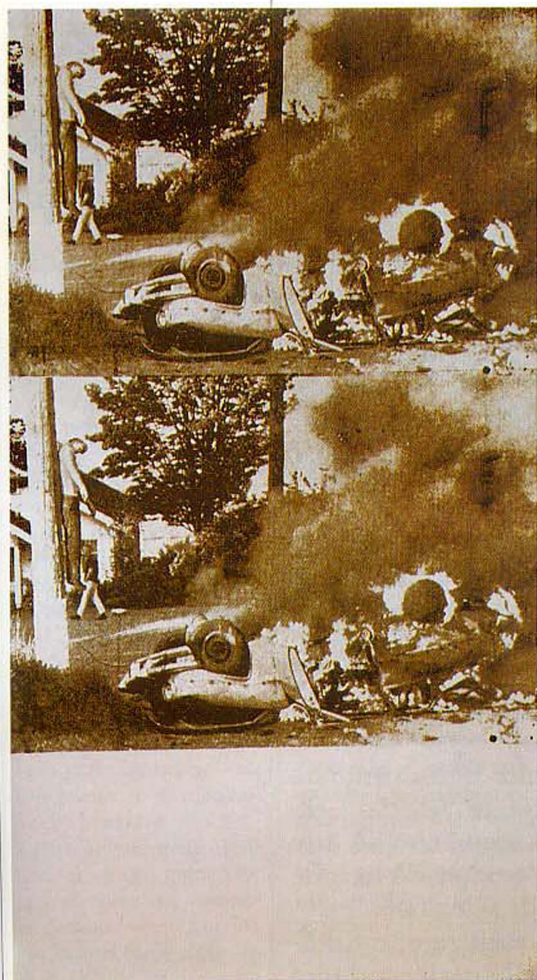
CLOSE COVER BEFORE STRIKING

AMERICAN MATCH CO., ZANSVILLE, OHIO

I pittori della vita americana

Nella pagina a fianco:
Andy Warhol,
Pepsi Cola (1962).

Qui sotto:
Andy Warhol,
*White Burning
Car Twice* (1963).



L TRAPASSO ALLA POP

Art nell'accezione più propria avviene a opera di artisti che, rinunciando alla cultura neo-dadaistica dell'oggetto, si dedicano alla trascrizione pittorica del repertorio di immagini offerto dall'universo dei mass-media.

Il pittore più significativo di questo orientamento è Roy Lichtenstein, che all'inizio degli anni Sessanta comincia a produrre dipinti ispirati ai fumetti o ad altre immagini di largo consumo, comprese le riproduzioni di celebri capolavori d'arte. Per lo più egli inquadra grandi particolari di una figura o di un oggetto, enfatizzando un tipo di ottica ravvicinata già in uso appunto nelle sequenze delle "strips" e influenzata a sua volta dallo "zoom" cinematografico. I fumetti di Lichtenstein non sono inventati, ma riprendono modelli reali dalla stampa di diffusione sottoponendo tuttavia le immagini ad alcune variazioni, atte a esaltare la perspicuità del segno e delle colorazioni. I grossi contorni neri acquistano l'eleganza e l'incisività di un arabesco; la loro elementare e ricolma forza plastica è accresciuta dalla costrizione dell'immagine in un'inquadratura che non lascia quasi spazio ai vuoti ed esagera la grandezza dei dettagli. I colori mimano la piatta stesura degli inchiostri tipografici, ma acquistano risalto e purezza.

La cultura figurativa del fumetto è come nobilitata dall'innesto di una sensibilità lineare e cromatica non estranea alla grande lezione modernista di Gauguin e Matisse. La forza barbara delle immagini "popolari" è come assunta e riscattata in un esercizio di riscrittura, di sofisticata finezza. Le campiture dei volti o di altre parti della scena inquadrata sono trattate con un puntinato che si ispira al "retino" tipografico, ma lo trasforma in una nuova tecnica di rilevamento dell'immagine, che ammicchi, pur nella sua inedita freddezza, alla tradizione del divisionismo. Raggelante è l'esercizio intellettuale di "citazione" che, di continuo, gioca ambigualmente tra fonti colte e fonti popolari, ponendo allo stesso livello, nella scelta dei modelli, il fumetto oppure la riproduzione a stampa di un tempio greco, o di un quadro di Cézanne, di Picasso o di Mondrian.



Anche in questo senso l'intuizione di Lichtenstein apre sul gusto, esploso nei decenni successivi, del post-moderno.

Se infine Rauschenberg si "appropriava" fisicamente e direttamente di una fotografia o di un fumetto come di un qualsiasi oggetto, Lichtenstein ricerca un possesso più mirato, ma anche più mentale e indiretto dell'immagine di massa, procedendo alla sua riformulazione pittorica.

Quella che era l'aperta e vitalisticamente indiscriminata adesione di Rauschenberg al mondo, alla città, ai "media", diventa in Lichtenstein un'operazione di filtraggio, che dà atto alla civiltà di massa del suo erompente potenziale d'energia, ma rivendica un'aristocratica prerogativa di selezione.

Un'operazione analoga a quella di Lichtenstein, e tuttavia priva di un'equivalente motivazione intellettuale, compio-

D. Cos'è la Pop Art?

R. Non lo so — servirsi dell'arte commerciale per il contenuto del quadro, suppongo. È stato difficile fare un quadro che fosse spregevole al punto che nessuno l'avrebbe appeso — appendevano al muro tutto. Era quasi normale appendere uno straccio sgocciolante, tutti c'erano abituati. L'unica cosa che tutti odiavano era l'arte commerciale; ovviamente non odiavano abbastanza nemmeno quella.

D. La Pop Art è spregevole?

R. Beh, è coinvolta con quelle che credo siano le caratteristiche più sfacciate e minacciose della nostra cultura, le cose che odiamo, ma che sono anche così potenti nella pressione che esercitano su di noi. Penso che l'arte dai tempi di Cézanne sia diventata estremamente romantica ed irreale, nutrendosi di arte; è utopistico. Ha avuto sempre meno a che fare con il mondo, si è guardata internamente — neo-Zen e cose del genere. La mia non è una critica, solo un'osservazione ovvia. Fuori c'è il mondo; è lì. La Pop Art guarda al mondo; sembra accettare il suo ambiente che non è né buono né cattivo, ma diverso — una diversa condizione di spirito.

D. Si sente anti-sperimentale?

R. Penso di sì, c'è sono anche anti-contemplativo, anti-sfumatura, anti-liberiamoci dalla tirannia del rettangolo, anti-movimento e luce, anti-mistero, anti-qualità pittorica, anti-Zen, ed anti tutte quelle brillanti idee dei precedenti movimenti che tutti conosciamo benissimo. Ci piace pensare che l'industrializzazione sia spregevole. Io non so bene che pensarne. C'è senz'altro un elemento sgradevole. Suppongo che preferirei ancora starmene seduto con il cestino per la merenda sotto un albero piuttosto che sotto

UN'INTERVISTA A ROY LICHTENSTEIN (*)

un distributore di benzina. D'altra parte le insegne stradali e i fumetti sono interessanti quali soggetti di pittura. Nell'arte commerciale ci sono elementi utili, che s'impongono e di cui possiamo servirci. Noi infatti ce ne serviamo — ma non ci stiamo facendo campioni della stupidità, delle manie internazionali dei teenagers e del terrorismo.

D. A quando risalgono le sue idee sull'arte?

R. La prima influenza determinante l'hanno avuta su di me le idee sulla percezione del professor Hoyt Sherman dell'Università dell'Ohio, e influiscono tuttora sulle mie idee dell'unità visiva.

D. Ha detto percezione?

R. Sì, percezione sistematica, ciò che sta alla base di tutta l'arte.

D. Il professore le insegnò "come guardare"?

R. Sì, m'insegnò a guardare.

D. Guardare "cosa"?

R. Guardare "cosa" non c'entra. È un processo che non ha niente a che fare con la forma esterna che può assumere il quadro; è solo in rapporto col modo di costruire ed unificare una percezione visiva.

D. Critici contrari alla Pop Art hanno detto che essa non trasforma i suoi modelli. È vero?

R. Trasformazione è una strana parola. Implica che l'arte trasforma. Non è vero, dà forma. Gli artisti non hanno mai lavorato col modello — solo con il quadro. Quello che si vuol dire in realtà è che un artista come Cézanne trasforma il dipinto da come noi pensiamo dovrebbe apparire in come egli vuole che appaia. Egli lavorava col colore, non con la

natura; creava un quadro, delle forme. Penso che il mio lavoro sia diverso dai fumetti — ma non adopererei la parola trasformazione; non credo che il valore di questa parola abbia significato per l'arte. Io do una forma laddove il fumetto non ha una forma nel senso in cui adopero la parola; i fumetti hanno una forma ma non tentano di raggiungere un'unità. Lo scopo è diverso, lì si vuole rappresentare e io intendo unificare. E realmente il mio quadro è differente dal fumetto perché in esso ogni segno ha un posto diverso, per quanto piccola possa sembrare talvolta la differenza, che spesso, se non rilevante, è però decisiva. Alcune persone giudicano anche la mia opera anti-arte, allo stesso modo che credono sia pura riproduzione non trasformata. Non mi sembra che sia anti-arte.

D. Un conservatore del Museo d'Arte Moderna ha detto che la Pop Art è fascista e militarista.

R. Gli eroi dei fumetti sono dei tipi fascisti, ma nei quadri io li ironizzo — forse c'è una ragione per questa ironia, una ragione politica. Me ne servo per ragioni puramente formali, e questo invece non è lo scopo per cui sono stati inventati. La Pop Art ha significati immediati ed attuali che svaniranno — quel tipo di significato che è effimero — e si avvantaggia di questo "significato" che si suppone non durerà, per distogliere l'attenzione dal suo contesto formale. Penso che la parte formale della mia opera diventerà più chiara col tempo. Superficialmente la Pop Art può sembrare tutto contenuto, mentre per esempio l'Espressionismo astratto tutto estetica.

Io dipingo direttamente dal modello — allora si dice che il mio quadro è una copia esatta e non arte, probabilmente perché non c'è prospettiva né chiaroscuro. Non sembra la pittura di qualche cosa, sembra la cosa stessa. Invece di apparire come il quadro di un manifesto — un Reginald Marsh apparirebbe così —, la Pop Art sembra essere la cosa reale. Per me è un modo d'intensificare stilisticamente l'emozione posseduta dal contenuto; ma lo stile, come dice lei, rimane freddo. Una caratteristica del fumetto è quella di esprimere una passione ed un'emozione

Nella pagina a fianco:
Roy Lichtenstein,
Hopeless (1963).
Colonia,
Wallraf-Richartz
Museum,
collezione Ludwig.

Qui sotto:
Roy Lichtenstein,
*Woman with
Flowered Hat*
(1963).



violenta in uno stile completamente meccanico e distaccato. Esprimerla con uno stile pittorico vorrebbe dire diluirlo. La tecnica di cui mi servo non è commerciale, lo è solo apparentemente — ed il modo di vedere e comporre e unificare è diverso e ha un fine diverso.

(*) Dall'intervista con G. R. Swenson, apparsa su "Art News", n. 7, New York, novembre 1963, pubblicata in Pop Art in Usa di A. Boatto (Milano 1967; Laterza, Bari 1983).



Qui accanto:
Andy Warhol,
Sixteen Jackies (1964).
Minneapolis,
Walker Art Center.

Nella pagina a fianco:
Andy Warhol,
Marilyn (1967).

no sempre all'inizio degli anni Sessanta altri esponenti della Pop Art come James Rosenquist, Tom Wesselmann o Robert Indiana, che si ispirano a cartelloni pubblicitari, illustrazioni di riviste e panoramiche della vita moderna.

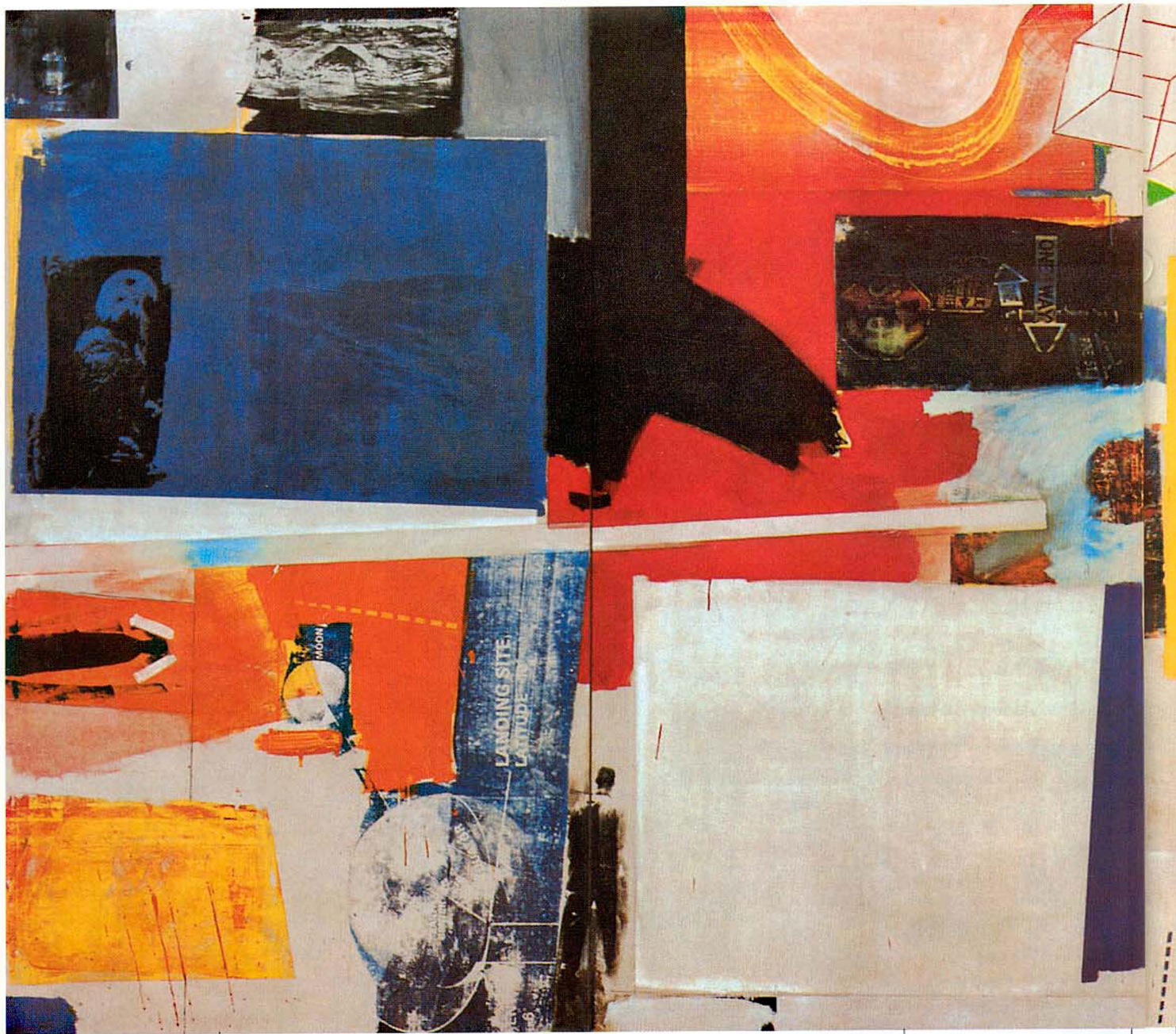
Anche in questo caso la stesura pittorica mutua dai mass-media una qualità asettica e neutrale, ravvivata da intensità cromatiche o impreziosita da fredde dissolvenze, mentre il rimescolamento dei dettagli "assemblati" tende più artificiosamente a evocare lo stesso "flusso" indistinto e caotico che Rauschenberg aveva espresso con tutt'altra sintassi ed evidenza.

Ma l'artista più originale, insieme a Lichtenstein, nel nuovo approccio ai mass-media è senza dubbio Andy Warhol, che in seguito estenderà il proprio campo d'azione gestendo in prima persona i "media" stessi, affrontando il cinema, organizzando locali di ritrovo e spettacoli musicali o di "mixed-media",



editando dischi e attraversando in tutti i modi, ma sempre con atteggiamento di distaccato dandysmo, gli spazi della civiltà di massa e della cultura giovanilistica che andava eccependosi al suo interno. Aprendo il proprio studio a un pubblico misto di intellettuali più o meno "disoccupati", di amatori e di hippies, Warhol ne farà un punto di riferimento per le nuove "comunità" d'avanguardia, all'incrocio tra protesta, cultura della droga e consumo.

Le prime significative ricerche di Andy Warhol datano al 1960 e sono costituite da alcuni singolari dipinti in cui l'artista trascrive in bianco e nero dei particolari pubblicitari, o a colori, come invece farà Lichtenstein, dei fumetti. Risalgono invece al 1962 le prime immagini seriali, ottenute con l'allineamento di carta moneta o di etichette commerciali, riportate serigraficamente sulla tela. Nello stesso anno Warhol compone seria-

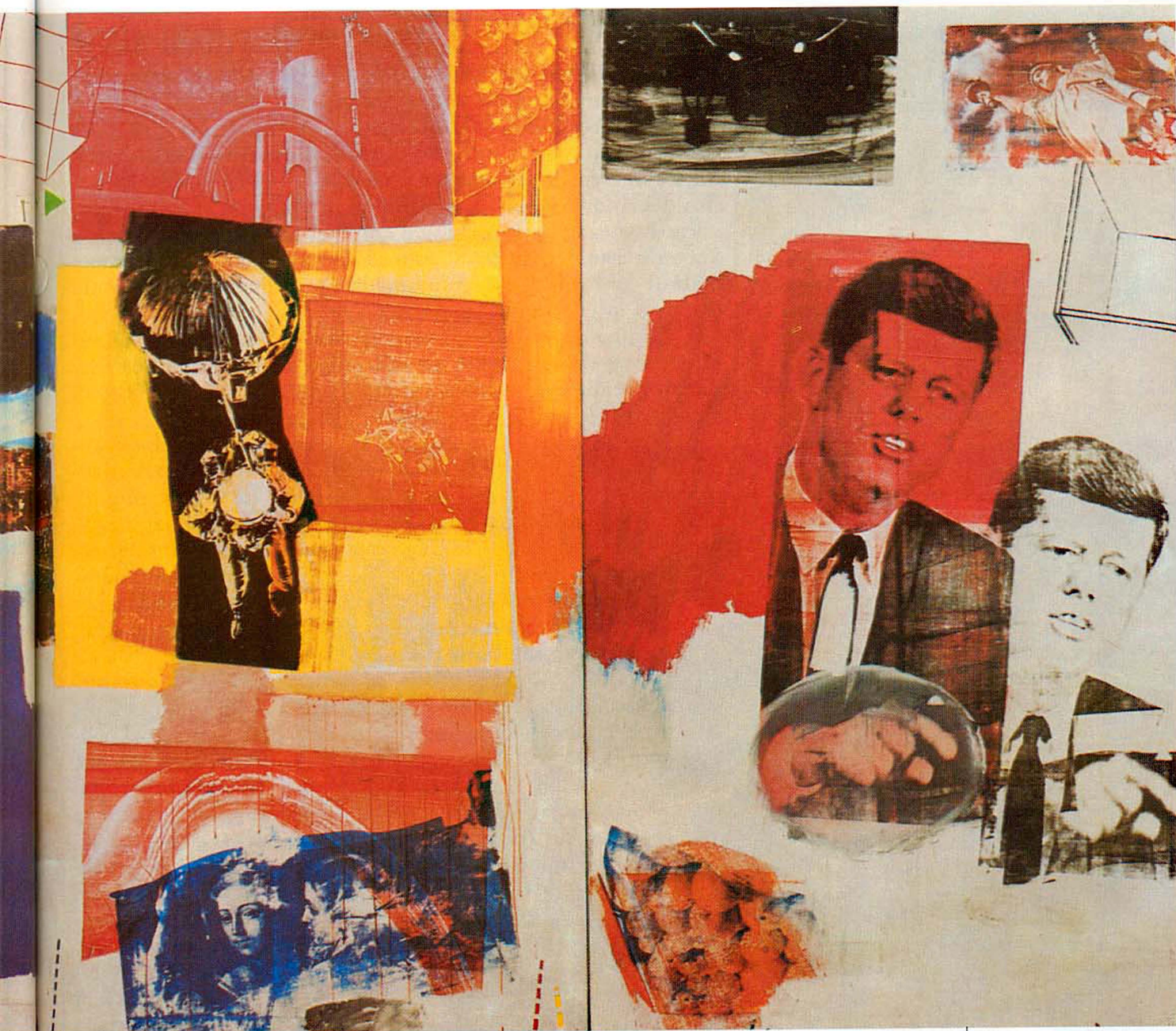


mente, sempre attraverso il riporto serigrafico, fotografie di divi come Elvis Presley o Marilyn Monroe e successivamente di personaggi-simbolo come John e Jackie Kennedy, o di celebri capolavori come la Gioconda di Leonardo, o ancora di disastri automobilistici e di sinistri fatti di cronaca.

Le immagini, talvolta anche isolate, si presentano come appaiono nella impastata e scolorata tiratura dei quotidiani, con minime variazioni di contrasti e giochi di sfocature, oppure virate in toni monocromi, o ancora sottoposte nelle parti in ombra o in altri dettagli a viraggi di più colori, anche debordanti dai contorni come in una riproduzione imperfetta.

Attraverso questi accorgimenti, esse acquistano un'inedita qualità pittorica di inchiostrazioni, priva di spessore materico e dunque anche in questo antitetica rispetto alle tradizionali paste di colori, ma di straordinaria eleganza e asciuttezza, ad esempio nella resa e nell'accordo dei grigi.

La ripetizione seriale intensifica la presenza dell'immagi-



Robert
Rauschenberg,
Achse (1964).

ne, ma al tempo stesso ne svuota i significati e ne annulla la drammaticità, quando si tratta di drammatiche testimonianze, in un livellamento che è quello stesso della notizia televisiva o della comunicazione accerchiante e ovunque riprodotta.

La reazione che queste immagini suscitano può anche essere, mescolati al piacere estetico, di sentimenti d'inquietudine, desolazione, disagio: ma come moti psicologici provocati non tanto dall'espressività della scena, quanto dalla constatazione della sua glaciale neutralità.

La tela diventa simile allo schermo di un film o a un video, dove trascorrono e si mescolano le più svariate emergenze della cronaca; la manipolazione estetizzante dovuta al trattamento serigrafico e all'allineamento iterativo, genera un senso di strana e magnetica astrazione.

La ripetizione allude alla sequenza, propria del film, del racconto televisivo o soltanto dell'indiscriminato succedersi degli avvenimenti; ma blocca contraddittoriamente la sequenza, come



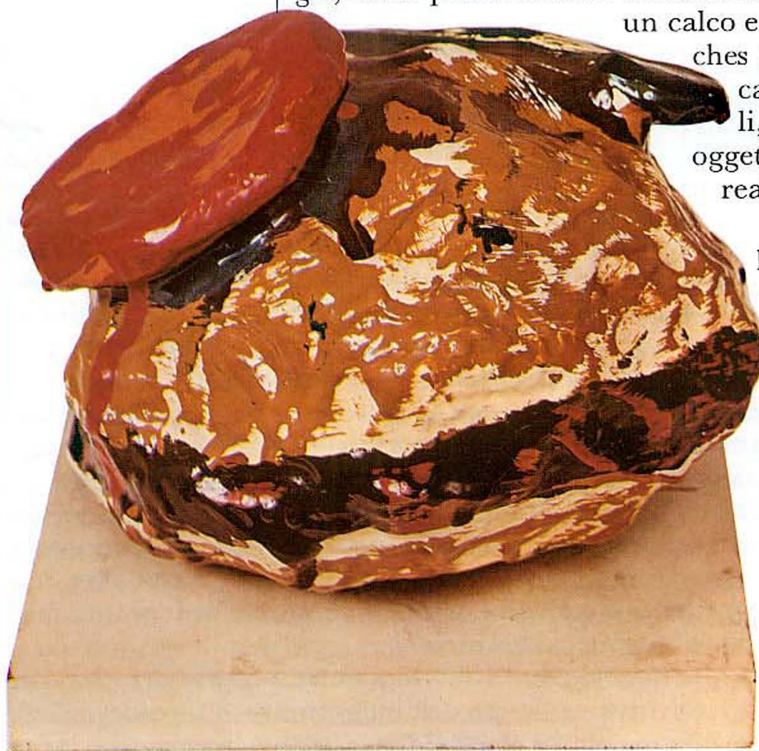
Qui sopra:
Claes Oldenburg,
Fornello (1962).

Qui accanto:
Claes Oldenburg,
Hamburger (1963).

Nella pagina a fianco:
Claes Oldenburg,
*White Shirt
with Blue Tie*
(1961).
Colonia,
Wallraf-Richartz
Museum,
collezione Ludwig.

**Nelle pagine
successive:**
George Segal,
The Diner (1964-1966).
Minneapolis,
Walker Art Center.

George Segal,
Cinema (1963).
Buffalo,
Albright-Knox
Art Gallery.



un disco incantato, o come una trasmissione sfasata d'immagini, su un fotogramma unico e moltiplicato, spiazzando l'osservatore e sottoponendolo a quel tipo di "bombardamento" che è caratteristico dei mass-media.

Per tutti gli anni Sessanta l'arte di Warhol è riuscita a mantenere il suo rarefatto livello di qualità, scadendo successivamente in esercizi più sciatti e disinvolti, e inflazionando la pratica del riporto e dei viraggi in una produzione anche ritrattistica di vocazione mondana e commerciale: come se l'artista fosse rimasto in qualche misura contaminato dai suoi stessi modelli di consumo, precedentemente filtrati invece da un acuto distacco intellettuale.

L'influenza delle tecniche praticate da Warhol induce Rauschenberg, verso il 1963, ad abbandonare il collage neo-dadaistico realizzando bidimensionalmente i suoi assemblaggi di ritagli di immagini, attraverso il riporto fotografico.

Un caso a sé è la scultura di Claes Oldenburg, che introduce una nota di ironia paradossale e di grottesco nell'immaginazione Pop, creando con materie plastiche o gessi dipinti, oggetti che prendono a modello, soprattutto, la produzione alimentare o igienica dell'industria di massa: coni gelato, bistecche, dolciumi, dentifrici, spesso trasposti su una scala abnormemente colossale, come in uso nella pratica pubblicitaria.

L'impasto pittorico rappreso intorno agli informi o gonfi profili di queste merci provoca un effetto nauseante, di mollezza e di allegra putrefazione, ma pittoricamente seducente. È una sorta di espressionismo del banale, dello squallido, del quotidiano, tale da introdurre un accento di denuncia nel neutralismo ideologico della Pop Art, ma senza alcuna forzatura di obiettivi sociali. È un prendere atto dell'aspetto più vistosamente degenerativo della massificazione industriale, e tuttavia assolverlo subito come in una grande risata.

Più tradizionale è l'approccio alla scultura di Georges Segal, nella presentazione tridimensionale di figure ricavate da un calco e spesso ambientate in tranches d'interni o di esterni, evocate dalla presenza di mobili, insegne, oggetti o parti di oggetti prelevati di peso dalla realtà.

Il risultato è magistrale, per la sospensione che l'immagine assume tra attualità e fissazione, tra verità e rappresentazione. Sono colti gesti e atteggiamenti comuni, pescati nell'osservazione della vita quotidiana, nelle città, nei locali di ritrovo, nei punti di vendita o lungo le autostrade.

La filosofia del "reportage" Pop trova in Segal il suo apice più puro, sfiorato da un alito metafisico.

UNA DICHIARAZIONE

di Claes Oldenburg (*)

Sono per un'arte che prende le sue forme dalla vita, che si contorce e si estende impossibilmente e accumula e sputa e sgocciola, ed è dolce e stupida come la vita stessa. Sono per l'artista che sparisce e rispunta con un berretto da muratore a dipingere insegne e certelloni.

Sono per l'arte che viene fuori come un pennacchio di fumo e si disperde nel cielo. Sono per l'arte che si riversa dal borsellino di un vecchio quando è urtato da un parafango che passa. Sono per l'arte che esce dalla bocca del cagnolino e che cade a terra dal quinto piano. Sono per l'arte che il bambino può leccare dopo aver tolto la carta. Sono per un'arte che si fuma, come una sigaretta, puzza come un paio di scarpe.

Sono per l'arte su cui ci si può mettere a sedere... Sono per l'arte che si accende e si spegne con un giro d'interruttore. Sono per l'arte che si srotola come una cartina, che si può stringere, come il braccio della fidanzata, o baciare come l'amato cagnolino. Che si allunga e cigola come una fisarmonica, che si può macchiare con le pietanze come una vecchia tovaglia. Sono per un'arte con cui dare martellate, rammendare, cucire, incollare, limare. Sono per l'arte che ti dice che ora è, e aiuta le vecchie signore ad attraversare la strada.

Sono per l'arte delle pompe di benzina bianche e rosse e per le ammiccanti pubblicità dei biscotti. Sono per l'arte del vecchio gesso e del nuovo smalto. Sono per l'arte delle scorie e antracite e uccelli morti. Sono per l'arte dei graffi sull'asfalto. Sono per l'arte che piega le cose, le prende a calci e le rompe e le tira e le fa cadere. Sono per l'arte delle banane spiaccicate sedendoci sopra.

Sono per l'arte della

biancheria intima e dei taxi. Sono per l'arte dei gelati lasciati cadere sull'asfalto. Sono per le arti che emettono barlumi e illuminano la notte. Sono per l'arte che cade, sguazza, si dimena, salta, entra ed esce. Sono per l'arte dei grossi pneumatici dei rimorchi e degli occhi neri. Sono per Kool-Art,

7-Up-Art, Pepsi Art, Sun-kist Art [...].

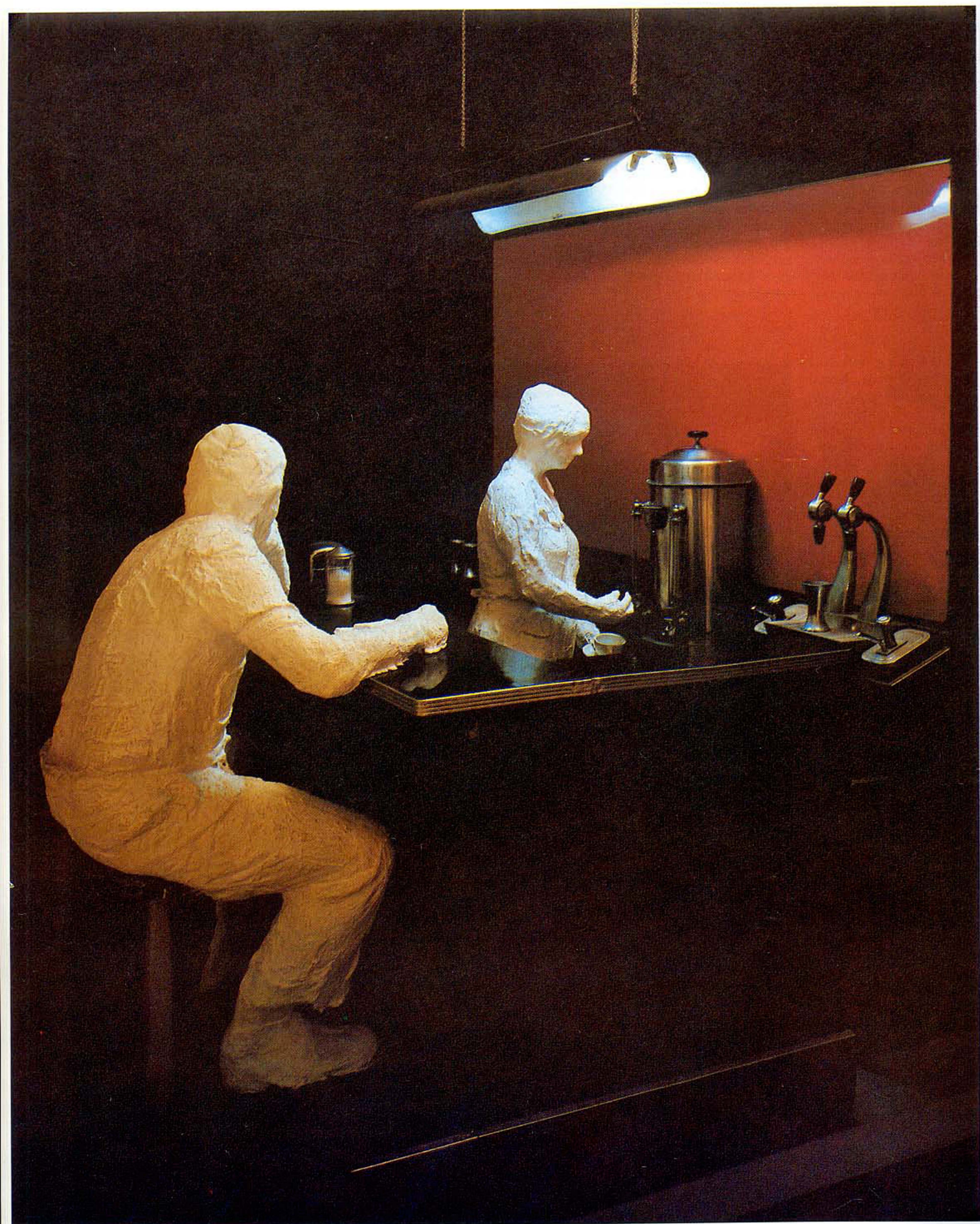
Sono per l'arte bianca dei frigoriferi e del loro energico scatto nell'aprirsi e chiudersi [...]

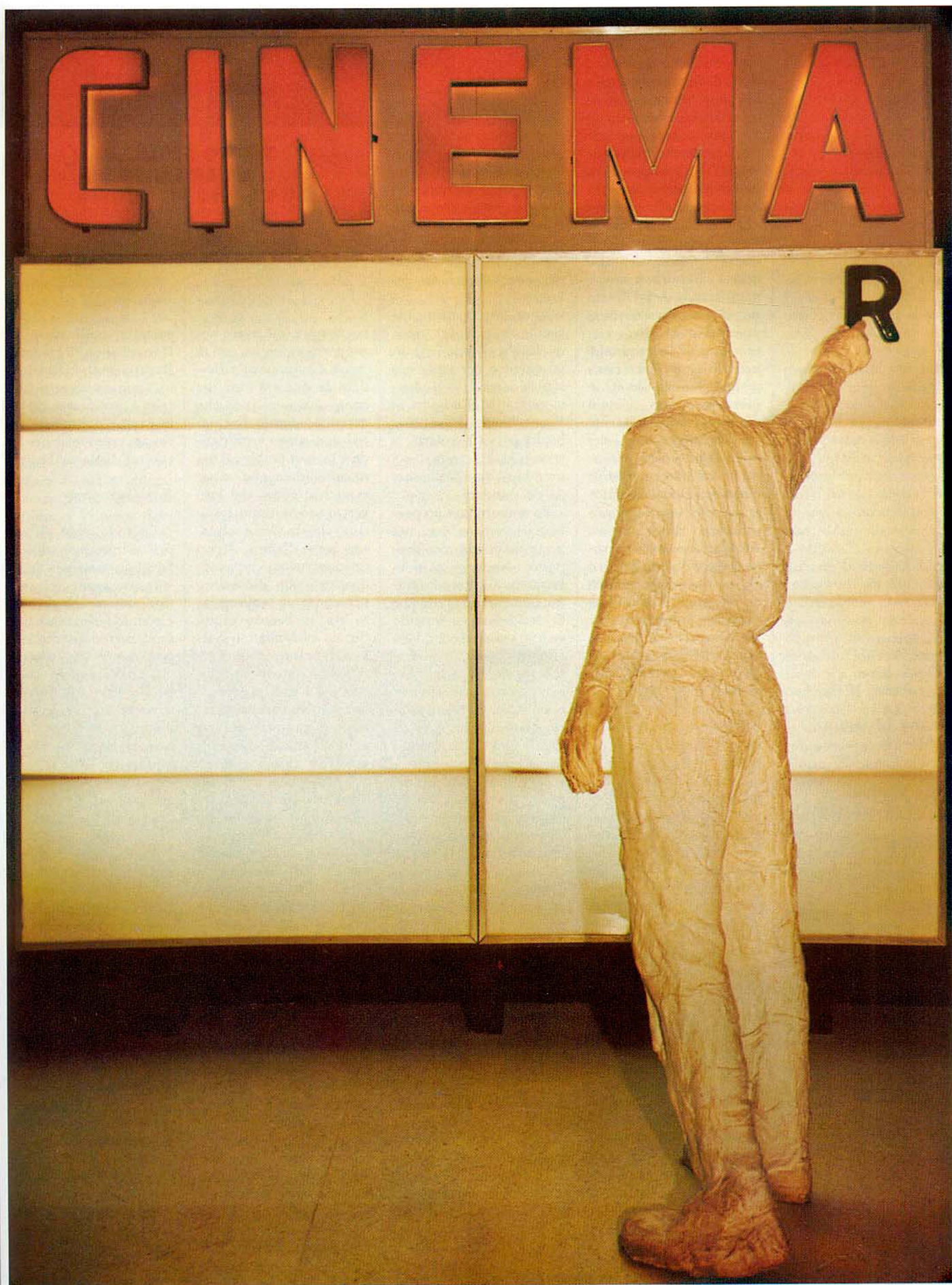
Sono per l'arte degli orsacchiotti decapitati, degli ombrelli esplosi, delle sedie con le gambe rotte, degli alberi di Natale in fiamme, dei resti dei mor-

taretti, delle ossa di piccione e delle scatole con dentro uomini addormentati. Sono per l'arte che appende, l'arte dei conigli insanguinati e delle vecchie galline, dei tamburelli e dei fonografi di plastica, di scatole abbandonate legate come faraoni.

(*) *Dalle dichiarazioni dello scultore contenute nel catalogo Environments Situations Spaces della mostra alla Martha Jackson Gallery, New York (1961), pubblicate in Pop Art in USA, di A. Boatto.*









TUTTO È NULLA. LA MIA VITA E LA MIA FILOSOFIA

di Andy Warhol (*)

Qui sotto:
Andy Warhol,
Kellogg's Boxes
(*Corn Flakes*) (1971).
Los Angeles
County Museum
of Art.

In alto:
Andy Warhol,
Six Self-Portraits (1986).

A destra:
Andy Warhol,
Five Coke Bottles (1962).



A un certo momento della mia vita, alla fine degli anni cinquanta, incominciai a sentire che andavo contagiandomi con i problemi della gente che frequentavo. Un mio amico aveva una storia senza vie d'uscita con una donna sposata, un altro mi aveva confidato di essere omosessuale, una donna che amavo molto manifestava chiari sintomi di schizofrenia. Non mi ero mai accorto di avere dei problemi perché non ne avevo circoscritti né approfonditi alcuni in particolare, ma a quel punto mi andavo accorgendo che i problemi dei miei amici si diffondevano in me come germi di malattia. Decisi di sottopormi alle cure di uno psicanalista, come sapevo che facevano molte persone che conoscevo. Sentivo di dover scervare qualcuno dei miei problemi, se ne avevo, come infatti ne avevo, anziché a continuare a condividere in seconda persona quelli dei miei amici.

Quando ero piccolo avevo avuto ben tre esaurimenti nervosi, uno all'anno — il primo quando avevo otto anni, poi a nove e infine a dieci.

Si manifestavano con una forma di ballo di San Vito sempre il primo giorno delle vacanze estive e non so perché finivo per passare tutta l'estate ascoltando la radio e standomene a letto con un bambolotto e i miei pupazzi di cartone da ritagliare sparsi sul copri letto e sotto il cuscino.

Mio padre era spesso via per lavoro, in visita alle miniere di carbone, così non l'ho visto mai molto. Mia ma-

dre mi leggeva delle storie facendo del suo meglio col suo forte accento cecoslovacco, ed io le dicevo invariabilmente "grazie, Mamma" allorché spettava di leggere la storia di Dick Tracy, anche se non avevo capito una parola. Lei non mancava di darmi un dolcetto ogni volta che completavo una pagina del mio album da colorare.

Quando ripenso alle scuole superiori, tutto quello che ricordo è il lungo tragitto per andare a scuola attraverso il ghetto ceco, i McKeesport in Pennsylvania, con i "babushkas" (fazzoletti a triangolo da testa) e i grembiuli appesi alle corde da stendere.

Io non ero un tipo particolarmente in vista, ma avevo qualche amico simpatico. Non ero particolarmente legato a nessuno, per quanto credo che lo desiderassi, e quando vedevo i ragazzi confidarsi i loro problemi, io mi sentivo messo da parte. Nessuno si confidava con me: non ero un tipo da ispirare confidenza, ritengo. Ogni giorno si doveva passare su di un ponte, e sotto c'erano sempre dei preservativi usati. Io mi domandavo sempre a voce alta che cosa fossero, e loro ridevano.

Un estate ebbi un impiego in un grande magazzino. Dovevo sfogliare numeri di Vogue e Harper's Bazar oltre a riviste di moda europee per conto di un tizio meraviglioso che si chiamava Vollmer. Ricevevo circa 50 cents all'ora e il mio lavoro consisteva nel cercare in quelle riviste "delle idee". Non mi ricordo di averne mai trovata o pensata una. Mr. Vollmer per me era una specie di idolo perché veniva da New York e questo mi pareva molto eccitante. Anche se non pensavo sul serio che ci sarei mai andato anch'io. Ma quando avevo diciott'anni un amico mi ci portò di forza. Aspira-

vo sempre ad avere un rapporto autentico con la gente. Continuavo a dividere la camera con dei compagni, pensando che avremmo potuto diventare buoni amici e condividere i nostri problemi, ma invariabilmente finivo per rendermi conto che loro cercavano soltanto qualcuno che dividesse con loro le spese d'affitto. Ad un certo momento vivevo addirittura con diciassette persone in un seminterrato fra la centotreesima Strada e Manhattan Avenue e non uno su quei diciassette condivise mai con me i suoi problemi. Erano tutti ragazzi creativi, per giunta — era più o meno una comune di artisti — quindi è chiaro che dovevano avere un sacco di problemi, ma non me ne confidarono mai alcuno. C'erano discussioni a non finire in cucina sul chi avesse o meno comprato un certo pezzo di salame, ma tutto finiva lì. Ero impegnato a lavorare molte ore al giorno a quei tempi, credo quindi che non avrei avuto molto tempo per stare ad ascoltare i loro problemi qualora avessero voluto venirmi a raccontare, con tutto ciò mi sentivo lo stesso ferito e tagliato fuori.

Quello che più di tutto ricordo di quei tempi, a parte le lunghe ore che passavo lavorando, sono gli scarafaggi. Tutti gli appartamenti in cui andai ad abitare ne erano pieni zeppi. Non dimenticherò mai l'umiliazione di quella volta che portai la mia

cartella nell'ufficio di Carmel Snow di Harper's Bazar e quando l'apri ne uscì uno scarafaggio che si mise a camminare giù per le gambe del tavolo. Lei rimase tanto male per me che mi diede un lavoro.

Il mio matrimonio

Quando ebbi il mio primo televisore smisi di farmi un problema dell'aver o meno relazioni profonde con gli altri. Ne ero stato ferito tanto profondamente quanto lo si può essere solo allorché una cosa sta tanto a cuore. Ne deduco quindi che a cuore mi stesse veramente a quei tempi in cui nessuno aveva ancora mai sentito parlare di "pop art" o di "cinema underground" o di "superstars".

In quell'ultimo scorcio degli anni cinquanta, dunque, iniziai una relazione intima con la mia televisione, relazione che continuo tutt'oggi tanto è vero che vado a letto addirittura con quattro TV alla volta. Ma non presi moglie che nel 1964, quando ebbi il mio primo registratore. È lui mia moglie. Io e il mio registratore siamo sposati da dieci anni ormai. Quando, parlando, dico "noi", mi riferisco a me e al mio registratore. Un sacco di gente non lo capisce.

Il possesso del registratore pose veramente fine a qualsiasi forma di vita emotiva ch'io possa aver avuto, ma fui lieto di questa sparizione. Da allora non ci furono di nuovo più problemi, perché un



problema poteva solo essere che il registratore fosse buono, e quando un problema si trasforma in un buon registratore è chiaro che cessa di essere tale. Un problema interessante era un nastro interessante. Tutti lo sapevano e si mettevano a recitare per il mio registratore. Era impossibile discernere i problemi veri da quelli che venivano artificiosamente ingigantiti a beneficio del nastro magnetico. O, più esattamente, la gente che raccontava i suoi problemi non era più in grado di stabilire se li avesse davvero o se stesse semplicemente recitando.

Negli anni settanta io penso che la gente avesse dimenticato che cosa sia-

no in realtà le emozioni, e non credo che se ne sia mai più ricordata. Ritengo che una volta che si siano considerate le emozioni sotto una certa angolarità non si possa più pensare ad esse come a qualcosa di reale.

Non saprei dire sinceramente se io sia mai stato capace di amore, ma è certo che a partire dagli anni settanta non ho mai pensato in termini di "amore". Tuttavia mi è capitato di essere in certo qual modo "attratto" da certe persone. Una persona negli anni sessanta mi attrasse più di qualunque altra che avessi mai conosciuto. E l'attrazione che provai fu probabilmente molto prossima a un certo tipo d'amore. [...]

L'arte degli affari sta un gradino al di sopra dell'Arte. Ho iniziato da artista commerciale e voglio finire da artista degli affari. Dopo aver fatto quella cosa che si chiama "arte" o con qualunque altro nome la si voglia indicare, mi diedi all'arte degli affari. Volevo essere un affarista dell'arte o un artista degli affari. Essere bravo negli affari è la forma d'arte più affascinante. Al tempo degli hippies la gente denigrava l'idea degli affari. Dicevano: "I soldi sono un male" — "lavorare è male". E invece far soldi è arte, e lavorare è arte, e gli affari ben fatti sono la migliore espressione d'arte.

All'inizio non tutto era troppo ben organizzato

nella Andy Warhol Enterprises. Passammo direttamente all'arte degli affari quando facemmo un contratto con cui ci impegnavamo con un cinematografista a fornire un film alla settimana. La nostra produzione di film divenne quindi un fatto commerciale, e questo ci indusse a passare dalla realizzazione di film brevi a film lunghi e poi a film di lunghezza standard. Imparammo qualcosa sulla distribuzione e ben presto tentammo di distribuire noi stessi i film realizzati, ma dovemmo riconoscere che questo era veramente troppo difficile. Non mi aspettavo che i film che realizzavamo fossero film commerciali. Era sufficiente per me il fatto che l'arte fosse stata incanalata nel commercio, fuori dal chiuso di certi ambienti, dentro il mondo della realtà.

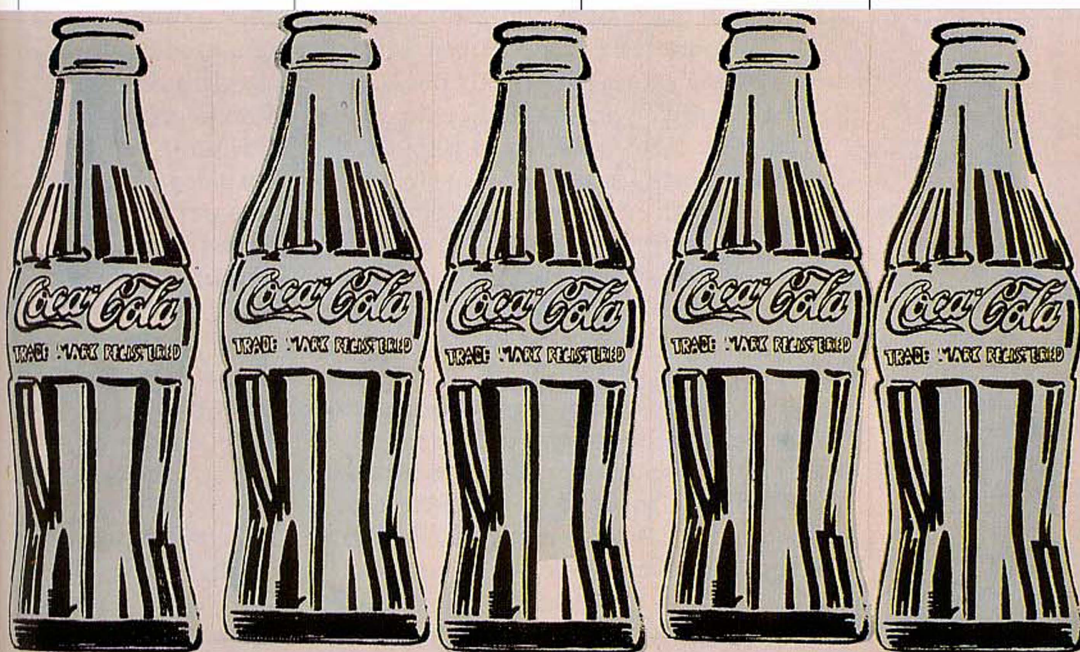
Una Coca-cola è una Coca-cola

Quel che c'è di bello in questo paese è che i consumatori più ricchi comprano praticamente le stesse cose dei meno abbienti. Guardi la televisione, vedi la Coca-cola e sai che il Presidente beve la Coca-cola, che Liz Taylor beve la Coca-cola, e, pensa!, anche tu puoi bere la Coca-cola. Una Coca è una Coca, e non ci sono soldi che valgano a farti avere una Coca-cola migliore di quella che si beve il barbone all'angolo.

In Europa, una volta, i regnanti e l'aristocrazia mangiavano molto meglio dei contadini, anzi mangiavano in modo tutto diverso. Erano perniciosi per gli uni e porridge per gli altri, e ogni classe sociale si teneva il suo cibo. Ma quando la Regina Elisabetta venne in America e il Presidente Eisenhower le comprò un hot-dog, sono certo che egli non avesse dubbi sul fatto che la Regina non potesse farsi portare a Buckingham Palace un hot-dog migliore di quello che le aveva comprato per sé e no venti cents al campo di baseball. [...]

L'idea dell'America è così bella perché quanto più una cosa è livellata, tanto più è americana. Ad esempio ci sono molti locali dove si riceve un trattamento speciale se si è famosi, ma questo non è autenticamente americano. Volevo andare ad un'asta di Park Bernet ma non mi hanno lasciato entrare perché avevo con me il cane. Così ho dovuto aspettare nell'atrio l'amico che dovevo incontrare a quest'asta [...]. E mentre ero là che aspettavo la gente si faceva fare l'autografo. Quella in cui mi trovavo era una situazione autenticamente americana.

(*) Il brano è tratto da Il gergo inquieto. Inespressionismo americano, a cura di Germano Celant, Bonini editore, Genova 1981.



Coca-Cola

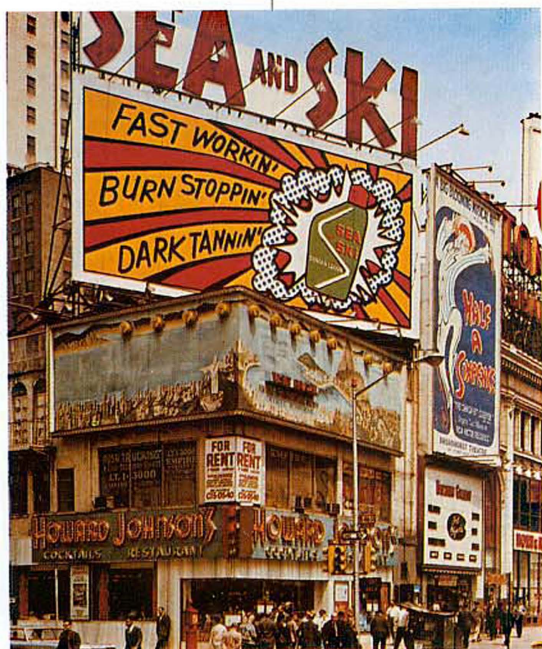
REG. U.S. PAT. OFF.

Gli artisti della "fine del moderno"

Alberto Boatto

Qui sotto:
cartelloni in una via
di New York,
fotografia
del 1965 circa.

Nella pagina a fianco:
James Rosenquist,
Joan Crawford says.



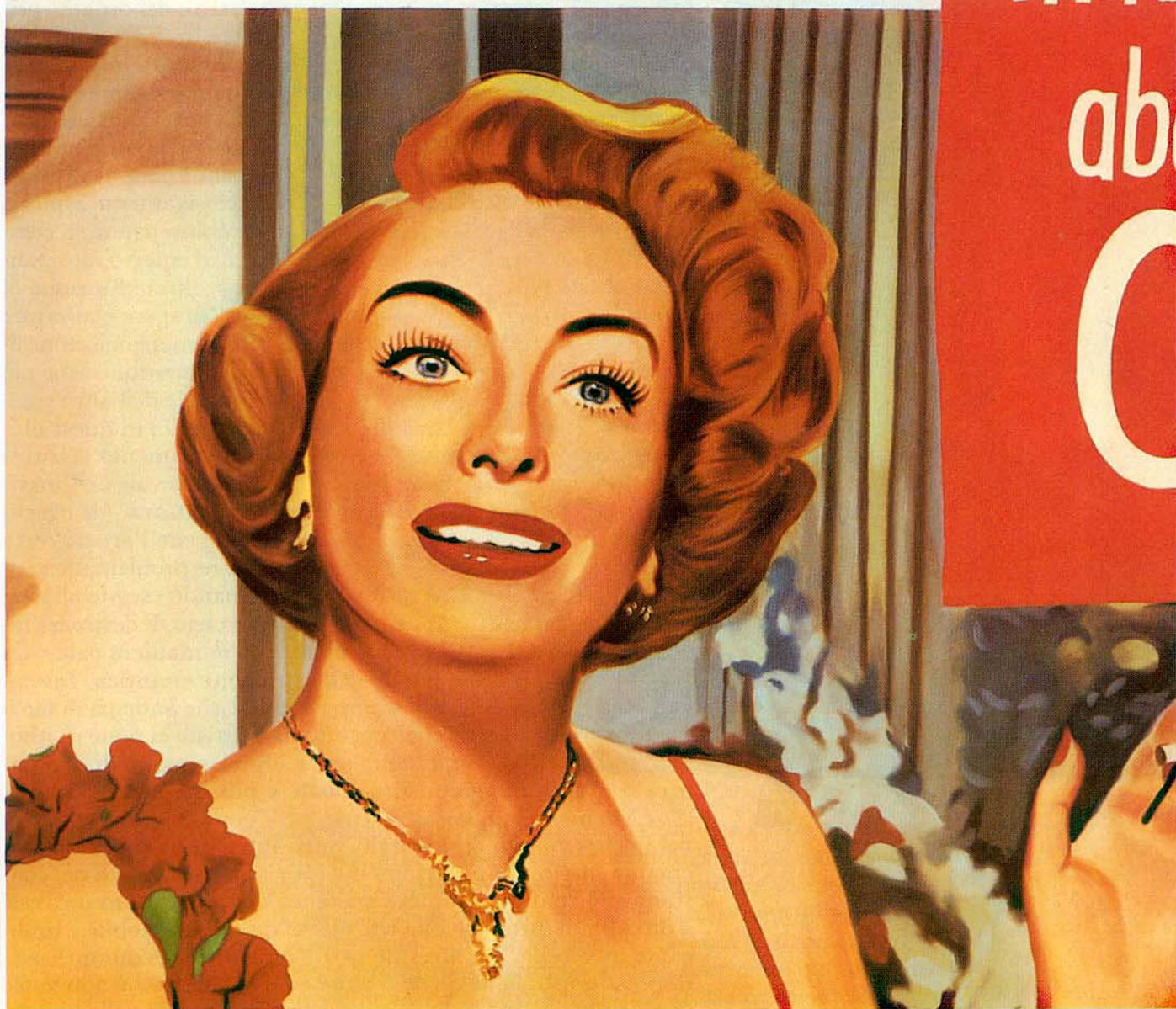
G

LI ARTISTI DEL

neo-dada e della pop-art sono stati giustamente riallacciati alla tradizione culturale dei "pittori della vita moderna", con la precisazione tuttavia, per un Rauschenberg, un Warhol e i loro compagni, che si tratta di pittori di una modernità giunta ormai al suo compimento e alla sua pienezza, prossima al suo tramonto definitivo. L'immagine molto suggestiva ed efficace di "peintre de la vie moderne" è dovuta, come si sa, a Charles Baudelaire e appartiene agli inizi della modernità. Da questi inizi "eroici", per il tramite prima degli impressionisti, poi dei futuristi e dei dadaisti, essa discende fino al gruppo neo-dada e pop. Ma se dietro al pittore intrepidamente moderno che, per il poeta francese, è Constantin Guys, si slarga la grande città, i giornali con la cronaca delle guerre, le carrozze e, dunque, già il traffico delle strade, la prostituta e la figura chiaroscurata del dandy; e se, dietro i futuristi e i dadaisti, incalza la nuova guerra tecnologica e di massa, il trionfo delle macchine e delle luci artificiali; quale "vita moderna" fa da sfondo agli ultimi "pittori moderni"? La modernità si presenta adesso sotto l'aspetto monotono e quantitativo delle merci di consumo, dei supermarkets, della onnipresente pubblicità, dei potenti circuiti dei mass media, cinema e televisione in primo piano. Per di più, essa si è geograficamente espansa ben oltre l'Europa e le sue capitali, Parigi, Milano e Berlino, trovando nella metropoli di New York il suo nuovo centro, a un tempo, mitico, coagulante e propulsivo.

Soprattutto, più di cento anni non sono passati invano; quella modernità che non solo ha vinto ma ha stravinto, ha perduto quel profilo eroico, polemico e oltraggioso che ostentava nei suoi primi, aristocratici sostenitori. Culturalmente non occorre più lottare per affermarla: compendosi il moderno ha finito per coincidere senza alcun residuo con la realtà e l'orizzonte di tutti i giorni; è diventato il banale e troppo conosciuto dato di fatto. La forza veramente trascinante che apre al neo-dada e alla pop art, è l'intuizione di Rauschenberg e, dunque, di una delle colonne portanti dell'intero movimento: ormai non

Joan Crawford says — "I've
mild
ab
C



esiste più nessuno scarto fra l'universo metropolitano, da una parte, e la modernità, dall'altra, bensì pareggiamento, segno pari. Ma in tal caso, che cosa potrà fare ancora un "artista moderno" nel tempo del compimento del moderno stesso, quando fatalmente non potrà intervenire che a cose fatte, a giochi già compiuti? A partire dal neo-dada, attraverso la pop art, fino in sostanza alle correnti odierne, è sempre un po' come se



ogni artista fosse costretto a riaprire un gioco — evidentemente il gioco dell'arte — che sembra presentarsi ormai chiuso, e a tentare di rilanciarlo.

Ma per gli artisti del neo-dada e della pop art vale ancora una volta la soluzione di Rauschenberg. Che suona vitalmente e concretamente positiva. L'artista può fare ancora moltissimo, a patto però di affrontare quella modernità tramutatasi in esistenza quotidiana e inevitabile, di appropriarsene, di sporcarsi e di smarrirsi dentro i suoi spessori, ingorghi e labirinti. Può manifestarsi così in forma piena quell'impulso centrifugo a mescolare l'arte con la vita, che muove tutti i "pittori della vita moderna": un impulso fruscante, umido e lirico negli impressionisti; aggressivo e stridente nei futuristi; debordante nell'artista americano fino al punto da mettere in crisi i limiti tradizionali della tela per investire, invadendola, la totalità dell'ambiente reale. Dunque, da un esplicito programma di vivere e di celebrare il presente discende la folta opera di Rauschenberg, nella quale un realismo da grande narrazione epica arriva ad annodarsi a un senso di favolosa visionarietà. I numerosi strumenti tecnico-linguistici messi successivamente a punto o sviluppati dall'artista americano, dal combine-painting, combinazione di oggetti dozzinali e di pittura, al riporto fotografico sulla tela (silk screen), hanno sempre svolto la funzione di una rete a larghe maglie capace di solcare, dragare e afferrare la dura e sfuggente realtà moderna. All'immersione non discriminata di Rauschenberg corrisponde l'immersione assai più sofisticata, meno vitalistica e molto più mentale dell'altro compagno di strada, di Jasper Johns. Non per nulla in quest'ultimo occupa una maggiore centralità uno strumento selettivo quale è il pennello. Anche Johns è ben consapevole dell'inevitabilità di mettere a confronto fra loro la pittura, gli oggetti e le immagini dozzinali; ma è un confronto che l'artista cerca di chiudere sempre con la vittoria, seppure problematica, riportata dalla pittura sul mondo reale. Quando esegue alla lettera la bandiera americana, in questo esercizio di destrezza diventato giustamente celebre, Johns gioca in maniera palese fra la realtà del quadro e quella dell'immagine empirica. Insomma, in un interrogativo di stampo mentale che anticipa di molti anni le posteriori ricerche concettuali, l'artista ci pone di fronte a un quadro o a una bandiera, a un frammento di alta pittura o a un'immagine istituzionale e più che conosciuta?

Ma molto più prosaicamente, per l'uomo comune che abita nel nostro mondo occidentale, quell'intervenire a cose fatte si chiama molto più propriamente *consumare*. Nella sfera del consumo si è confinata l'intera esistenza dell'uomo comune, vale a dire di noi tutti. La folla che faceva da sfondo mobile e bruciante ai vecchi "peintres de la vie moderne" e, dunque, agli impressionisti; la folla che si agita ed insorge perché non vuole trasformarsi in massa, dietro i più recenti cantori della modernità e, quindi, i futuristi; la folla vive la sua compiuta trasformazione in una massa di consumatori dietro gli artisti pop, specie del gruppo newyorkese. Parallelamente a questa trasformazione, si ha la completa trasformazione del prodotto non tanto in merce — che è cosa già avvenuta —, ma in un oggetto di serie, merce appunto di largo consumo. Dove è andato allora a finire il momento produttivo di tutti questi oggetti che ci circondano, diventa una domanda centrale, non tanto per il co-



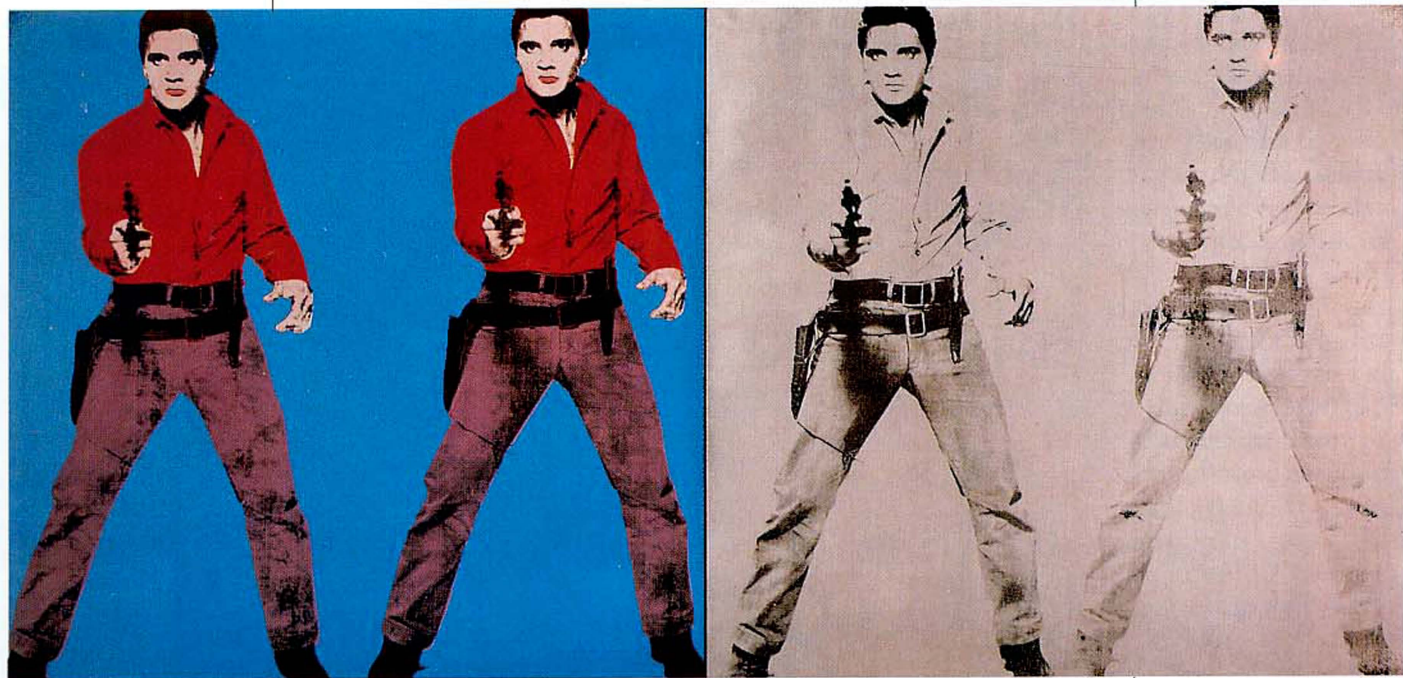
Nella pagina a fianco:
Jasper Johns,
Fool's House (1962).

Qui accanto:
Roy Lichtenstein,
Girl with Ball (1961).
New York,
The Museum
of Modern Art.

mune consumatore quanto per l'artista, che è pur stato sempre un produttore e che dalla modernità è stato in maniera contraddittoria glorificato e messo ai margini della società, operato di compiti e di doveri e al tempo stesso neutralizzato?

La risposta, più ancora che rintracciare e circoscrivere il momento produttivo, si riduce a una allarmante constatazione (siamo ancora al dato di fatto). Agli artisti tradizionali, vale a dire ai pittori e agli scultori, all'epoca del compimento del moderno, è stato sottratto, assieme alla funzione, il loro privilegio e la stessa loro ragione di essere: la creazione delle immagini, la loro produzione appunto. Fino a ieri, in tutte le civiltà, l'iconografia figurativa del mondo costituiva il monopolio esclusivo degli artisti, di questi artigiani esperti nei colori e nelle linee. Oggi, se gli artisti cessassero di produrre immagini, non per questo risulterebbe intaccato il patrimonio in cir-

colazione, all'interno di una società che dispone della fotografia e della televisione e che sta consegnando lo stesso cinema tra le rarità del museo. Tra l'altro, stanno monopolizzando con larghezza e disinvoltura o, come si dice, divulgando il repertorio delle immagini delle civiltà dell'intero pianeta, delle arti del più remoto passato come dell'arte moderna. La "Gioconda" o i volti "inspiegabilmente" sfigurati delle donne di Picasso non sono meno popolari dell'arabesco della Coca Cola o del profilo dell'ultima rockstar. Se dunque la presenza e la funzione dell'arte si sono configurate in maniera sempre pro-



blematica all'interno della modernità, ora, al momento del suo compimento, è la sopravvivenza della stessa figura dell'artista, in quanto produttore dell'immagine, a incontrare forti ostacoli e perplessità.

Ma è proprio per sciogliere questo difficile nodo, che nasce la scelta di fondo degli artisti del neo-dada e della pop art, una scelta d'impronta chiaramente radicale. L'artista, questo aristocratico decaduto, pareggiandosi con la condizione del comune abitante del mondo metropolitano, interviene all'interno della sfera del consumo e, pertanto, al termine del grande circuito della società tecnologica; si appropriava, opera, manipola, cita, rifigura, sfigura gli oggetti e le immagini ordinarie di tutti. Nella trionfante obsolescenza, i prodotti e le immagini hanno la tendenza a sparire, a essere dimenticati o, più sottilmente, a divenire invisibili, come lo dimostra già, in un teorema paradossale ma ineccepibile, un famoso racconto precorritore, la *Lettera rubata*, di Edgar Allan Poe, uno scrittore che unisce due caratteristiche significative: di essere un americano e di stare all'origine del moderno.

Nel generale "usa e getta", questi che sono, ricordiamoci, gli ultimi pittori moderni, operano una brusca interruzione, collocano una stasi, inventano, possiamo dire, un "consumo" estetico del dato di fatto oggettivo. L'arresto provocato nel veloce circuito dei prodotti consente l'operazione dell'artista.

Nella pagina a fianco:
Andy Warhol,
Elvis I and II (1964).
Toronto, Art Gallery
of Ontario.

A destra:
Andy Warhol,
Big Campbell's
Soap Can, 19 c (1962).
Houston,
The Menil Collection.

Andy Warhol,
Lavender Disaster
(1963), particolare.
Houston,
The Menil Collection.



Operazione che assume sostanzialmente due forme specifiche, pur nella ricca varietà delle declinazioni personali.

Prima, nel neo-dada, per artisti come Rauschenberg e Johns, lo stesso Dine, questo "consumo" artistico acquista l'aspetto di un prelievo, vale a dire del gesto di prendere concretamente un oggetto qualsiasi, o un gruppo disparato di oggetti, e quindi di una manipolazione, vale a dire di un montare, collegare, mescolare, facendo intervenire dosi diverse di pittura. In Rauschenberg la violenta pennellata serve ad afferrare e a trattenere frammenti sordidi e logorati del mondo; in Johns la sottile pennellata serve piuttosto ad addomesticare i dati del mondo, quell'oggetto comune, una scopa, un cucchiaino, un termometro, che fa mostra di sé nel riquadro della tela. Questo tipo di manipolazione ricorda, come è stato già ricordato, la tecnica del "bricolage", su cui ha richiamato l'attenzione Claude Lévi-Strauss nei suoi studi di antropologia: vale a dire la riutilizzazione, all'interno di un nuovo "progetto", di oggetti o di parti di oggetti aventi, all'origine, una diversa destinazione e funzione e poi messi in disparte: per esempio, l'uso di una vecchia porta di legno per fare il ripiano di un tavolo. Così l'operazione del più che sofisticato artista della fine del moderno finisce per assomigliare a quella di un membro di una tipica società della sussistenza: di un antico contadino o, addirittura, di un uomo primitivo. Ma c'è anche una tecnica moderna che

Qui sotto:
Claes Oldenburg,
*White Shirt
on Chair*
(1962).
Los Angeles,
collezione Panza
di Biumo.

**Nella pagina a fianco,
dall'alto:**
Claes Oldenburg,
Roast Beef (1961).
New York,
collezione Sonnabend.

Claes Oldenburg,
Falling Omelette (1964).
New York,
collezione Sonnabend.



può essere qui ricordata: quella secondaria del “riciclaggio”, del recupero e della nuova utilizzazione sia di prodotti che di materiali di scarto.

Nella pop art, invece, questo “consumo” artistico consiste nello scegliere prima una delle tante immagini o uno dei tanti oggetti già in circolazione, e poi nel rifarlo, vale a dire nel *rifigurarlo* o nel ricostruirlo, in una fedeltà apparente al modello prescelto, ma facendo intervenire in realtà una serie di scarti, di minime differenze. A cominciare da un evidente spostamento di scala: la grande dimensione, il “gigantismo” rispetto al dato di partenza resta una delle più appariscenti caratteristiche della pop. L'immagine selezionata all'inizio dell'operazione sarà un particolare di un fumetto in Lichtenstein, una foto in Warhol, una figura pubblicitaria in Rosenquist, un'immagine culturale, come la famosa istantanea del gruppo dei futuristi, in Schifano, un oggetto funzionale come la macchina da scrivere o il tostapane di Oldenburg, che è, assieme a Segal, uno dei più rappresentativi scultori pop.

Con simile impostazione, l'arte, specialmente nel gruppo dei pop, non entra solo in rapporto, ma penetra con decisione nel sistema dei mass media con un'ampiezza non riscontrabile in nessun altro movimento moderno, non certo nel cubismo, ma nemmeno nel futurismo e nel dada storico, che pure guardavano già alle tecniche industriali di produzione e ai loro vistosi risultati. Che cosa è il “collage”, che rimane una delle maggiori e più rivoluzionarie invenzioni del moderno, e che dai cubisti, da Picasso soprattutto, si espande a macchia d'olio per tutto il nostro secolo, in forme sempre più fitte, dense e quantitative, se non un modo di incorporare all'interno dell'opera artistica frammenti dell'universo reale? Dunque, da questo prelievo di spezzoni oggettivi, che sta tuttora alla base del lavoro dei neo-dadaisti, si passa poi alla citazione delle immagini già esistenti compiuta dagli artisti pop, con una palese continuità d'impostazione.

Possiamo considerare la pop art, più ancora del neo-dada, come la creazione di un sistema — sotto? sopra? meglio, di un sistema collaterale forse o ironicamente parallelo — innestato, mediante il procedimento fondamentale della citazione, al sistema centrale e onnipotente dei mass media. Con simile innesto, si è istituito fra i due sistemi, quello artistico e quello massificato, una manifesta identità di tipo, a un tempo, iconografica, tecnico-formale e comunicativa. Intendiamo dire che non solo i prodotti industriali e le immagini della pubblicità, del cinema e dei fumetti forniscono il materiale e divengono il “contenuto” dell'opera pop, ma che vengono anche adottati anche i medesimi clichés formativi, spersonalizzanti, rigorosi e meccanici dei media tecnologici, fino a ricalcare gli stessi moduli comunicativi con cui i prodotti vengono diffusi su larghissima scala. E se questi procedimenti formali si presentano semplificati e se gli standards comunicativi sono improntati a criteri inflazionati e quantitativi, ne discende che per la prima volta all'interno della sua storia, in forme così decise e massicce, l'arte — che è stata sempre dalla parte della qualità e del prodotto “unico” — accetta o, meglio, si vede obbligata fatalmente ad accettare, di entrare in attrito, quasi diremmo in rotta di collisione con la quantità, la moltiplicazione e la serialità. Queste ultime sono caratteristiche, non solo dei mezzi di

comunicazione di massa, ma della stessa modernità giunta ormai alla sua trasparenza. È, questa, una problematica rispecchiata e anticipata nel famoso saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin. Imitando anche sul piano della circolazione la ridondanza della comunicazione tecnologica, il parallelismo fra la pop art e i mass media si presenta dunque totale.

Se questa è la realtà di fatto, quale sarà allora il valore e il significato posseduti dall'immagine o dall'oggetto pop, che vengono fuori al termine di un processo di rifacimento metodico come un'indagine approfondita e insieme elementare come lo è ogni imitazione? Insomma, che senso ha impiantare un sistema secondario, parassitario e forse pleonastico? Perché costruire un doppione di qualcosa che risulta più che conosciuto, quel doppione che si associa sempre in noi a un sospetto di inutilità se non d'impotenza? Tocchiamo con questa serie di interrogativi la questione centrale di ordine estetico posta dalla pop art.

A questo punto è la semiologia, la scienza dei segni, un metodo critico freddo, analitico e spassionato, lontano dai molti pregiudizi di qualsiasi ideologia, che può darci una mano a rispondere a questi interrogativi. È anche significativo che la semiologia conosca la sua massima divulgazione proprio negli stessi anni dell'affermazione della pop art.

Nei confronti di quel settore specifico dei mass media da cui è stato isolato, estratto e citato, l'immagine o l'oggetto prescelti dall'artista pop acquistano il valore di un campione, con maggiore precisione, di un campione "paradigmatico", nel senso di esemplare, rappresentativo rispetto all'intera serie dei suoi simili. Il campione consente all'artista un lavoro di accertamento imparziale, un'analisi critica con un'ottica molto ravvicinata, la ricostruzione linguistica, la messa in luce del significato dell'immagine o della cosa esaminati, dello stesso quoziente di esperienza a esso collegato. In tal modo, al termine del procedimento operativo in cui è impegnato l'artista pop, un lavoro di puntuale rifacimento, il campione "paradigmatico" si presenta come l'immagine o l'oggetto ricostruito, interpretato, divenuto "trasparente", in modo da rendere manifesto ciò che era solo latente nel modello di partenza, venendo a rappresentare sempre il campione un'addizione di senso, di intelligenza, di esperienza. Esempifichiamo il procedimento da noi descritto attraverso il concreto lavoro di tre rappresentativi artisti pop, Lichtenstein, Warhol e Oldenburg. L'eroina che Lichtenstein ha prelevato da una strip risulterà "paradigmatica" nei confronti di tutti i personaggi dei fumetti a cui appartiene; la star di Warhol, Marilyn Monroe o Liz Taylor, nei confronti dei volti mitizzati dal cinema e dai giornali; la macchina da scrivere di Oldenburg, nei confronti di quell'apparecchiatura meccanica indispensabile in ogni abitazione della middle class americana. Alla fine del lavoro di rifacimento che impegna questi artisti, il paradigma risulta promosso al livello di un modello esemplare. Oldenburg, attraverso la sua ingegnosa ricostruzione manuale, riesce a condensare nell'oggetto rifatto in materie plastiche i sogni e le voglie infantili e regressive che la società dei consumi, nella sua opulenza e apparente facilità, continua a reprimere. Lichtenstein, nel suo ingrandimento pantografico dei personaggi dei fumetti, mette in luce unicamente i





valori di forma a scapito di quelli narrativi, il quoziente efficacemente visivo contenuto in essi, i residui di un'altra tradizione stilistica che risale all'art nouveau e a Seurat: elementi tutti che si trovano solo in potenza nei procedimenti di comunicazione mediante le immagini popolari. Warhol infine, all'opposto di Lichtenstein, pone in evidenza una serie di altri valori che pure informano anch'essi la comunicazione di massa: lo svuotamento e la degradazione dei contenuti; la consunzione dell'immagine, la sua "morte" in definitiva. Secondo le affermazioni dello stesso artista newyorkese: «Mi resi conto che qualsiasi cosa stavo facendo doveva essere morte». La centralità che ha acquistato la vista rispetto a tutti gli altri sensi, nella nostra percezione del mondo, ha finito per identificare le cose esclusivamente con la loro mobile e artificiale superficie, con la loro pelle visiva appunto. Quel fenomeno che va sotto il termine di "look" comincia a dilagare appunto con la pop art.

Tutti questi artisti, che operano in una sostanziale consonanza comprendente l'intera area occidentale, al di qua e al di là dell'Atlantico, prendono atto con sdrammatica lucidità di un fatto capitale: la perdita di centralità che ha subito l'arte medesima. In fondo, simile consapevolezza rode dall'interno la coscienza dell'intera modernità: Baudelaire aveva già annunciato con sarcasmo doloroso che il poeta moderno aveva smarrito la propria "aureola". La scena dove si compie, per il grande poeta, questa perdita simbolica, è una strada parigina assordante per il traffico. Tuttavia gli artisti moderni hanno pur sempre tentato di recuperare una centralità nei confronti del mondo sociale, di "aureolarsi" di nuovo, battendo le strade opposte del progetto razionale e rivoluzionario del "maledettismo", sfor-

zandosi di riconquistare, in quest'ultimo caso, una perdita centralità attraverso la pratica del negativo e della rivolta, una testimonianza tragica spinta fino al limite della autodistruzione e della morte. Da Van Gogh a Pollock appunto, e quindi proprio a un pittore che appartiene alla generazione immediatamente precedente i neodadaisti e i pop, alla generazione dei loro padri diretti.

Al contrario, negli artisti venuti dopo circola molta consapevolezza, una spregiudicatezza spinta da molti pop fino al cinismo: l'arte occupa ormai un luogo marginale e periferico all'interno di una modernità che ha toccato il suo definitivo compimento. Ed è lo stesso luogo che continua a occupare, oggi, che veniamo dopo-il-moderno, dopo il suo tramonto. Esteticamente, l'arte è ridotta a ornamento, a "tempo libero", che impegna solo un'attenzione e uno sguardo distratti. Socialmente, è un segno di promozione, un "oggetto di lusso", tanto più ambito quanto più risulta alta la sua quotazione sul mercato. Il notevole valore economico raggiunto dai quadri e dalle sculture moderni, compresi da quelli firmati dai campioni neo-dada e pop — *False Start* di Jasper Johns è stato battuto all'asta di recente per ventidue miliardi di lire — non fa uscire l'arte dal ghetto in cui si trova confinata: ghetto dorato e reclamizzato ma pur sempre ghetto, riserva amorosamente protetta.

Si capisce allora la tesi avanzata, nei nostri anni, da Jean Baudrillard che, fondandosi proprio sulla pop art e sulla figura "paradigmatica" di Warhol, parla di «sparizione dell'arte». Da parte nostra, senza voler attenuare in nulla il necessario radicalismo del saggista francese, parleremmo piuttosto di un suo occultamento, di una sua "invisibilità". L'arte, a forza di esporsi e di essere esposta, si è resa invisibile. Siamo ancora, come si può riscontrare, alla tesi apparentemente paradossale sostenuta da Edgar Allan Poe nella sua *Lettera rubata*, centoqua-

rantaquattro anni fa,
esattamente all'ini-
zio della ormai
defunta mo-
derni-
tà.



Nella pagina a fianco:

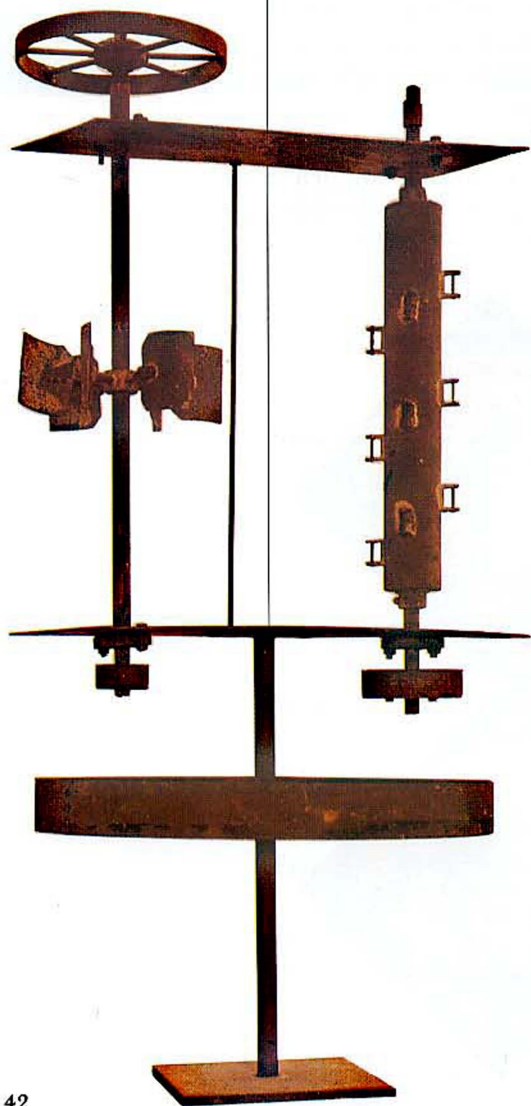
Tom Wesselman,
Vasca da bagno n.3
(1963).
Colonia,
Wallraf-Richartz
Museum,
collezione Ludwig.

Qui sotto:

Robert Indiana,
USA 666 (1966-1967).

La Pop Art e l'Europa

Maurizio Calvesi



A POP ART,

fenomeno americano, ha avuto in Europa una larga influenza, che non va valutata soltanto sotto l'aspetto iconografico ma anche e soprattutto linguistico, negli sviluppi di ricerche extra-pittoriche, spesso sconfinanti nello spazio e collegate anche alla pratica dell'happening. Ma prima ancora, ha avuto in Europa parallelismi e persino anticipazioni. Per quanto riguarda il momento neo-dadaistico, abbiamo già ricordato il gruppo dei "Nouveaux Réalistes" francesi, con l'apporto dell'italiano Mimmo Rotella. Andrà poi menzionato anche il precedente di Ettore Colla, che già negli anni Cinquanta ideò sculture composte di avanzi ferrosi e di ingranaggi di macchine in disuso, tuttavia non "assemblati", ma riuniti a creare strani congegni, tra l'ironia e la fantasia metafisica. Intorno al 1960, invece, Piero Manzoni proponeva una versione molto diversa e già concettuale del neo-dadaismo, arrivando a "firmare" non solo oggetti ma anche persone viventi, che così "si trasformavano" in opere d'arte. Un'iconografia anticipatrice della Pop si era sviluppata in Inghilterra a partire dall'inizio degli anni Cinquanta. Eduard Paolozzi fin dal 1952 proiettava immagini composte di materiali pubblicitari, mentre Richard Hamilton espose già nel 1956 alla Whitechapel Art Gallery di Londra un collage raffigurante un interno, dove un fumetto compariva accanto alla sigla della Ford e a un apparecchio televisivo, mentre sullo sfondo, al di là della finestra, occhieggiavano le scritte luminose di un cinematografo. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, Peter Blake ha eseguito con smalti e colori acrilici su legno, dipinti ispirati all'"imagerie" cartellonistica e di massa, e così il raffinato David Hockney, sebbene con repertori più vari e fantasiosi, dando vita a una pittura dalle stesure liquide e fredde, apparentemente naïve. Ronald B. Kitay, inglese di formazione, Allen Jones, Peter Philips, Joe Tilson completano il vivace quadro della Pop britannica.

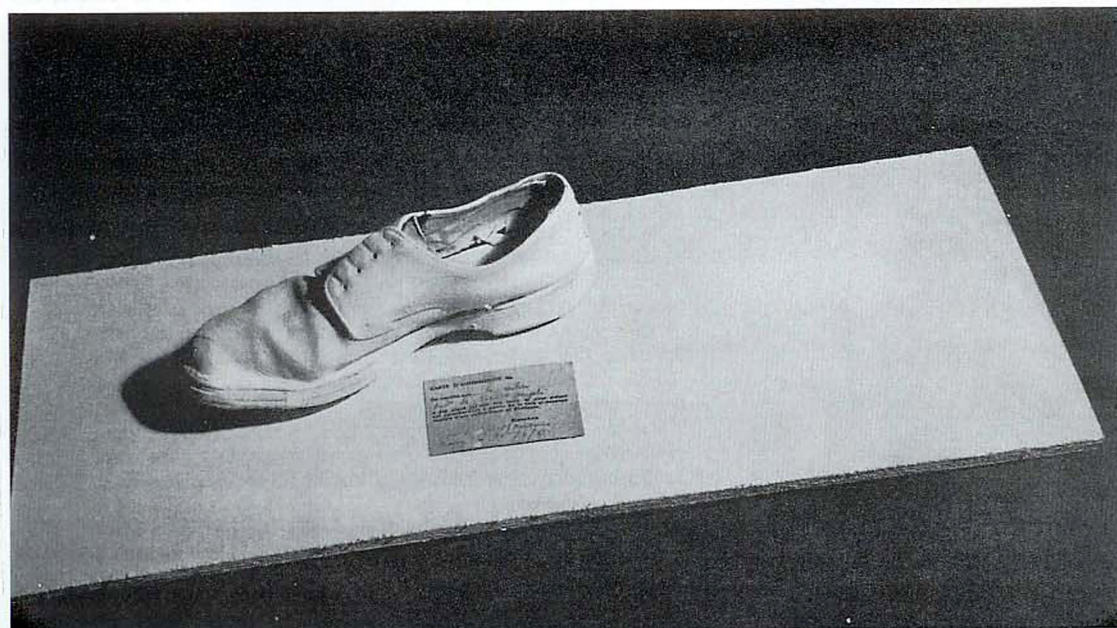
Analoga può essere la collocazione, in Francia, di Martial Raysse che come ha scritto Enrico Crispolti si è servito «di tutti gli oggetti e i modi immaginativi tipici della cosmesi pub-



Nella pagina a fianco:
Ettore Colla,
Officina solare (1964).

Qui accanto:
Mimmo Rotella,
Perugina (1956),
dècollage.

In basso:
Pietro Manzoni,
Scarpa destra
di Franco Angeli
(1961).



Qui sotto:
Christo,
Reves empaquetées
(1962).
Arman,
Jim Dine's Poubelle
(1961).



Qui accanto:
David Hockney,
Blue Interior (1965).



blicitaria, con esiti certamente superficiali, ma di notevole grazia, nella loro volontà di realizzare una sorta di figurazione per così dire leggera».

Un caso particolarmente notevole è quello dello svedese Öyvind Fahlström che fin dall'inizio degli anni Cinquanta ha mimato nei suoi dipinti la tecnica di racconto dei fumetti, ma inseguendo una visione personale di ossessivo lirismo.

In Italia Valerio Adami, Enrico Bay e Concetto Pozzati hanno fornito personali variazioni su temi affini a quelli della Pop Art. Già alla fine degli anni Cinquanta, Fabio Mauri ha creato i suoi dipinti-schermo, lasciati bianchi o occupati da immagini di repertorio. Mario Schifano, tra il 1960 e il 1962, ha prodotto i suoi notissimi "monocromi", dipinti su carta incollata su tela, che possono collocarsi tra neo-dadaismo e Pop Art per la loro natura sia pure astrattamente "segnaletica" e per la disinvolta fluidità degli smalti che occupano piatte campiture, spesso bordate come schermi di proiezione e irregolari nel movimento del pennello, che lascia colare la materia pittorica. Successivamente Schifano ha registrato un'influenza della Pop americana (specie di Warhol) nei grandi "particolari di propaganda" o nella serie di incidenti automobilistici; ma ha infuso a questo repertorio un'inedita e sorgiva densità di percezione, aggraziata e insieme brusca, che si è sviluppata negli originali tagli dei paesaggi visti dall'autostrada, del "Futurismo rivisitato" e di altri soggetti ricreati con freschezza pittorica sul modello reportagistico di immagini di consumo. Soggiornando a New York tra il dicembre del 1963 e il luglio del 1964, è entrato in contatto con Jim Dine, con cui sembra aver avuto uno scambio di dare e avere.

Mario Ceroli, a partire dal 1963, ha usato tavole di legno grezzo per ricavarvi profili di figure e di oggetti, attingendo



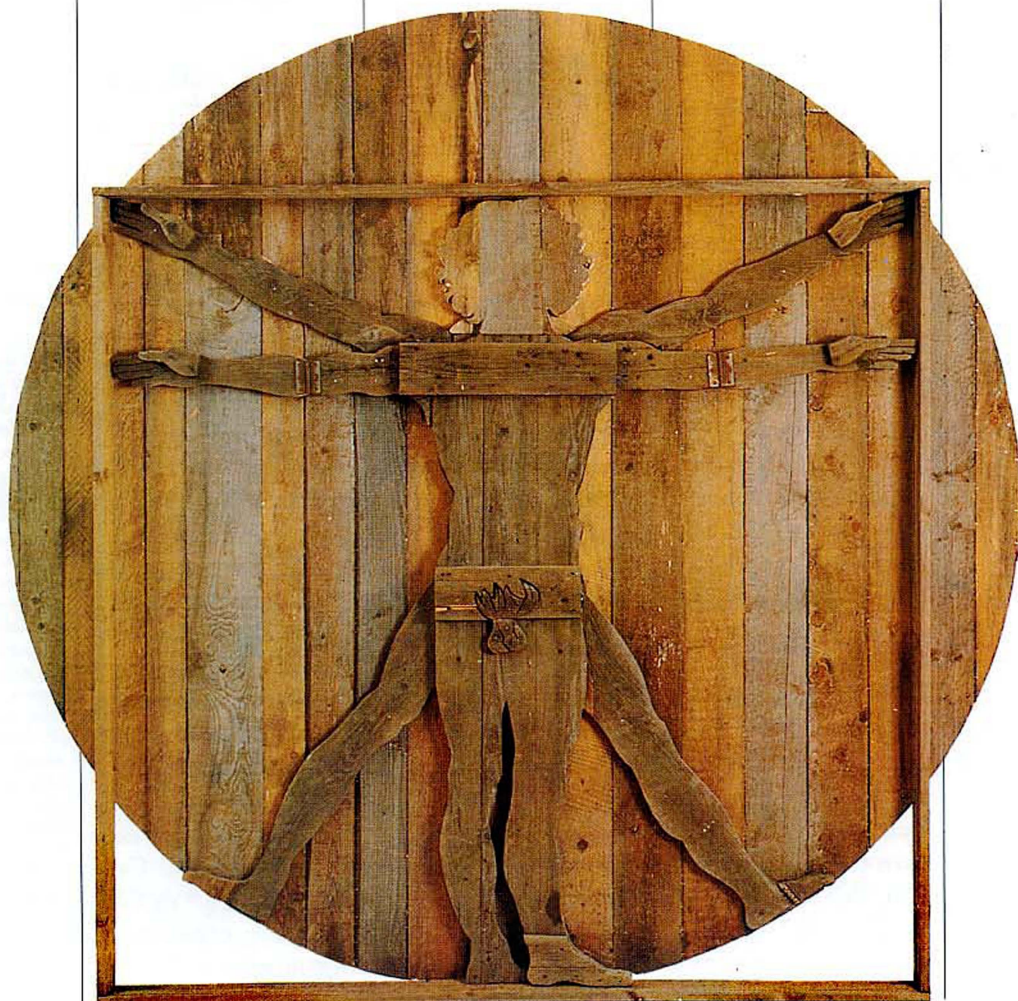
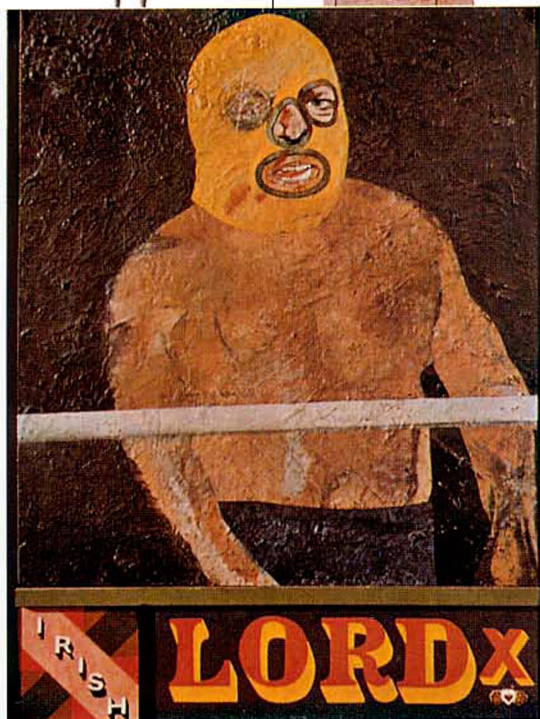


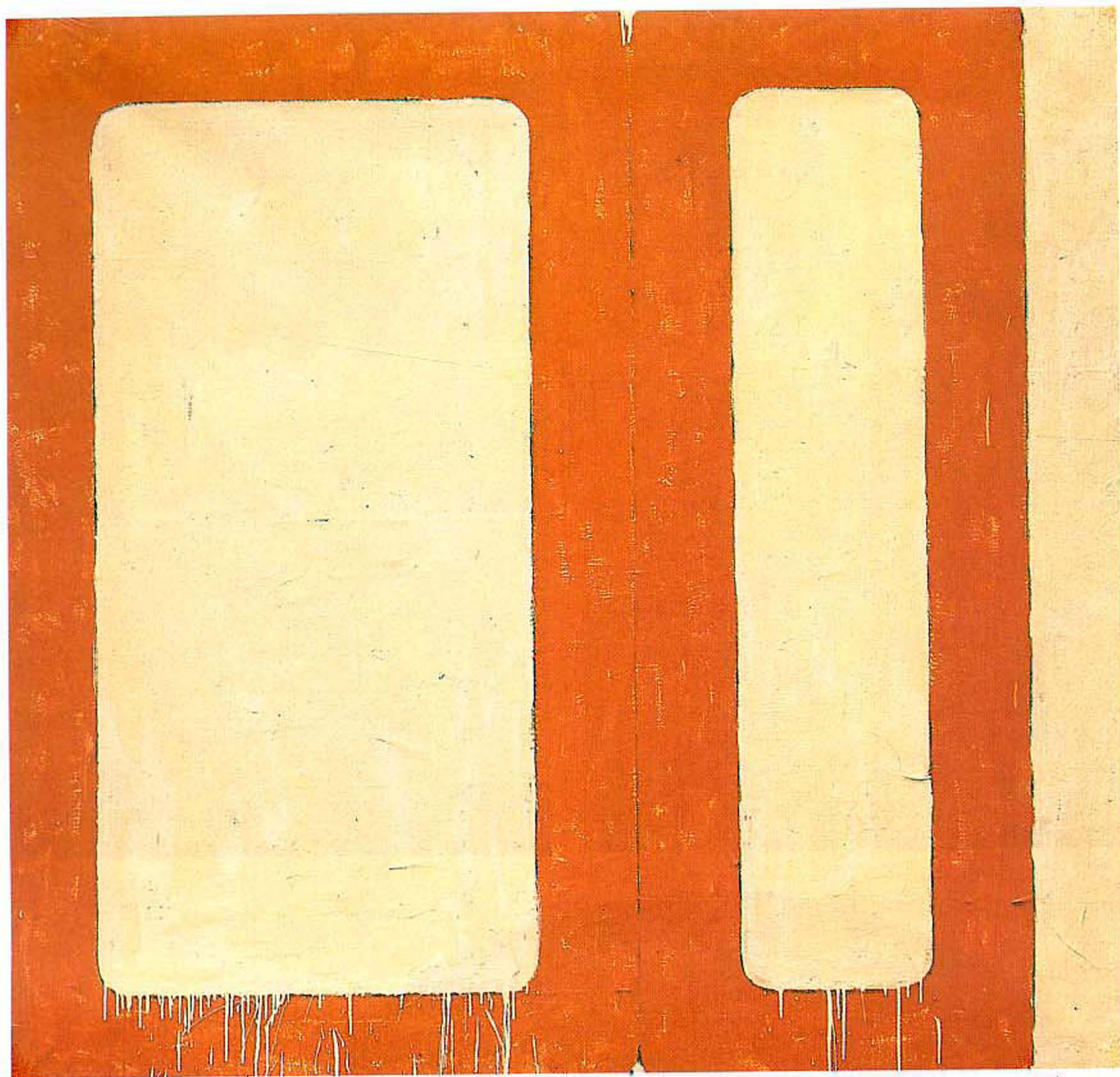
A sinistra:
Peter Blake,
Irish Lord X (1963).

Qui sotto:
Mario Ceroli,
Arcobaleno (1969).

A destra:
Michelangelo
Pistoletto,
Lui e lei che parlano
(1965).

In basso:
Mario Ceroli,
L'uomo di Leonardo
(1964).





Mario Schifano,
Tempo moderno (1962).
New York,
collezione Sonnabend.

a immagini quotidiane o a capolavori del Rinascimento, con un felice risultato tra immediatezza di racconto e astrazione metafisica delle forme. Con opere come *La Cassa Sistina* o *La Cina* (1966) Ceroli è stato tra i primi a concepire un'immagine che, occupando fisicamente un ambiente, vi ingloba lo spettatore, secondo il nuovo principio dell'"environment".

Alla romana "scuola di piazza del Popolo" ⁽¹⁾, attraverso il contributo di Gianni Kounellis, di Pino Pascali, oltre che dello stesso Ceroli, spetta il merito di aver sviluppato, trasformato e oltrepassato, con grande originalità, alcune premesse linguistiche del New Dada e della Pop Art, riallacciandosi anche al precedente italiano di Alberto Burri e ponendo l'accento sulla varietà e vitalità dei materiali; la "scuola" ha così fornito un ampio e preciso contributo alla genesi di quella che, alla fine del 1967, sarà chiamata "Arte Povera", ma che già nel maggio di quell'anno ebbe una sua prima manifestazione nella galleria romana dell'Attico, con la "rosa di fuoco" di Kounellis, i "metri quadrati di terra" e le "pozzanghere" con l'acqua di Pascali, nonché con i legni ("poveri", appunto) di Ceroli, cui si aggiungevano nella mostra i "tappeti-natura" di Gilardi e gli "specchi" di Michelangelo Pistoletto ⁽²⁾: creazioni, queste, che segnano un chiaro trapasso dal linguaggio della Pop Art al nuovo clima dell'Arte Povera.

(1) Il nome fu assunto da chi scrive nella presentazione in catalogo di una mostra di Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Pascali, Schifano, Tacchi nella galleria de' Foscherari di Bologna (aprile 1967): «Se piazza del Popolo non significasse, come significa, piazza del pioppo, potrebbe esserci una specie di destinazione nel rimando da popolo a pop. Scuola di piazza del Popolo, ovvero i Pop romani». Nello stesso scritto, l'allora corrente assimilazione di questi artisti alla Pop Art era tuttavia giudicata "impropria", rivendicando una «condizione autenticamente italiana».

(2) La mostra, dal titolo "Terra Acqua Fuoco" fu tenuta a Roma nella galleria L'Attico (maggio 1967) con presentazione di A. Boatto e M. Calvesi. Ceroli, Gilardi, Kounellis, Pascali, Pistoletto torneranno a esporre insieme nelle prime mostre dell'Arte Povera organizzate da Germano Celant tra la fine del 1967 e l'anno seguente, a fianco di Anselmo, Boetti, Fabro, Merz, Paolini, Piacentini, Prini, Zorio.

I PROTAGONISTI

stra collettiva della Castelli Gallery. Nel 1958, prima personale alla Castelli Gallery. Tre sue opere sono esposte alla XXIX Biennale di Venezia.

Nel 1959 incontra Duchamp. Prima personale all'estero, a Milano. Del 1964 è la grande personale al Jewish Museum di New York. In estate è incluso nella XXXII Biennale di Venezia. Nel 1969 lavora a Los Angeles. Disegna il poster del Vietnam Moratorium Committee. Del 1977 è la grande retrospettiva, con più di 200 opere, al Whitney Museum of Modern Art. Nel 1978, esposizione di stampe itinerante, dedicata agli anni 1970-1977 (USA). Due opere sono esposte alla XXXX Biennale di Venezia. Nel 1980 il Whitney Museum paga una sua opera (*Three Flags*) un milione di dollari.

Nel 1988 riceve il premio alla XLII Biennale di Venezia.

Jim Dine

Nasce a Cincinnati (Ohio) nel 1935.

Nel 1958 si trasferisce a New York.

Nel 1960, espone, prima personale, alla Reuben Gallery di New York.

Nel 1964 partecipa alla 67a rassegna annuale dell'Art Institute di Chicago e alla XXXII Biennale di Venezia.

Nel 1966 si trasferisce a Londra.

Ritorna in America nel 1971. Nel 1972 espone al Festival di Spoleto.

Nel 1975 progetta gli interni del Los Angeles Biltmore Hotel.

Nel 1987 disegna scene e costumi per la *Salomé* della Houston Grand Opera. Nel 1988 gli è commissionata *Venere di Cincinnati*, assieme ad alcune sculture in bronzo.

Jasper Johns

Jasper Johns nasce ad Augusta (Georgia) il 15 maggio 1930. Nel 1954 conosce a New York Robert Rauschenberg. Nel 1955 dipinge *Bandiera Bianca* e i primi bersagli. Negli anni 1956-1957 dipinge il primo *Alfabeto*. Per la prima volta è esposta una sua opera in una mostra ufficiale, in *Artists of the New York School: Second Generation* (Jewish Museum). Una sua opera, *Flags*, è inclusa nella mo-

Claes Oldenburg

Claes Oldenburg nasce a Stoccolma il 28 gennaio 1929. Si trasferisce con la famiglia a Chicago nel 1936 e nel 1956 a New York, mantenendosi col lavoro presso una libreria.

Nel 1960 primo happening di Oldenburg. Si reca a Venezia: è uno degli otto artisti statunitensi inclusi nella XXXII Biennale (1964).

Risalgono al 1965 i primi disegni di monumenti. All'inizio del 1968 lavora a Los Angeles. In agosto partecipa alla Convenzione Democratica nazionale a Chicago. Nel 1973 personale all'Art Institute di Chicago. L'anno dopo, 1974, rassegna *American Pop Art* del Whitney Museum di New York. Nel 1976 personale alla Leo Castelli Gallery di New York. Altre personali a Toronto, San Francisco e New York (Multiples Inc.). Nel 1977 personali di Amsterdam, Chicago e Parigi. Nel 1980 personali alla Leo Castelli Gallery, alla Pace Gallery e al Whitney Museum di New York. Partecipa alle grandi collettive di Palazzo Grassi a Venezia (*Pop Art*) del MOMA di New York.

Robert Rauschenberg

Nasce a Port-Arthur, in Texas nel 1925. Nel 1953 fa ritorno a New York. Prima personale, alla Stable Gallery di New York. Realizza nel 1954 i primi combine-paintings, assemblaggi di oggetti, pittura, collage. Partecipa alla grande mostra collettiva del Jewish Museum di New York del 1957. Nel 1963 inizia una serie di serigrafie ricavate da illustrazioni di rotocalchi.

Ottiene il premio di pittura alla XXXII Biennale di Venezia nel 1964.

Nel 1980 espone alla collettiva grafica del British Museum di Londra

(*American Prints*), e alla collettiva del MOMA di New York. Personali a New York (Pace Gallery), alla Ohio State University, a Düsseldorf (Kunsthalle), a Washington (Hirshhorn Museum) e a Baltimora (The Baltimore Museum of Art), sempre nel 1980 e a New York (Styria Studio e Sonnabend Gallery) nel corso del 1981.

James Rosenquist

Nasce a Grand Forks in North Dakota (USA) nel 1933. Prima personale alla Green Gallery di New York nel 1962.

Esponde nel 1963 alla mostra *Six Painters and the Objet* presso il Guggenheim Museum di New York. Espone, nel 1967, all'Expo '67 di Montreal, alla IX Biennale di San Paolo (Brasile) e a Palazzo Grassi a Venezia.

Nel 1973 partecipa alla collettiva *American Pop Art* del Whitney Museum di New York.

Nel 1977 settima personale alla Leo Castelli Gallery di New York.

Esponde alla XXXIX Biennale di Venezia nel 1978, e alle rassegne di Buffalo e Flint (*Art and the Automobile*). Nel 1980 partecipa alla rassegna *Pop Art* di Palazzo Grassi a Venezia. Sue stampe sono esposte al British Museum di Londra.

Nel 1981 è l'ottava personale alla Leo Castelli Gallery di New York.

Andy Warhol

Nasce il 28 settembre 1928 a Forest City, Pennsylvania, Andrew Warhola, da un immigrato cecoslovacco. Nel 1960 risalgono i primi dipinti su soggetti tratti dai fumetti: Dick Tracy, Popeye, Superman e le prime bottiglie di Coca-Cola. Nel 1962 dipinge la serie dei dollari e delle zuppe in

barattolo, i primi silkscreens e le prime Marilyn.

Dal 1965 inizia a lavorare con i video-tape e annuncia il suo ritiro dalla pittura. Nel 1968, prima mostra personale in un museo europeo, al Moderna Museet, Stoccolma. Passa due mesi in ospedale per le conseguenze di un attentato a opera di Valerie Solanis, fondatrice e unico membro della Scum (Società per l'eliminazione fisica degli uomini). Nel 1972 riprende a disegnare, soprattutto ritratti. Nel 1980 diventa produttore della "Andy Warhol's TV" via cavo.

Nel 1987 muore, il 22 febbraio, durante un intervento chirurgico.

George Segal

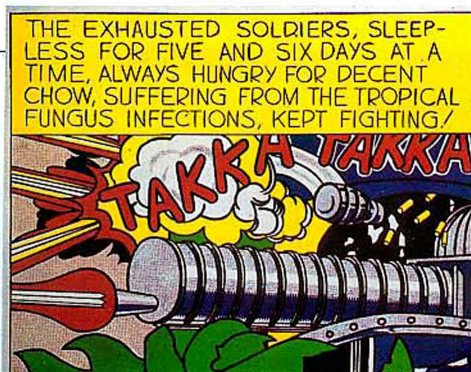
1924, 24 novembre: nasce a New York da Sophie e Jacob Segal. Nel 1956, prima personale alla Hansa Gallery di New York. Nel 1962 le sue opere vengono incluse nella prima importante mostra di Pop Art, *New Realists*, alla Sidney Janis Gallery di New York. L'anno seguente, 1963, primo viaggio in Europa (Parigi, Düsseldorf e Venezia).

Nel 1964 decide di dedicarsi interamente alla scultura. Disegna il suo primo arazzo, *Girl with Red Towel*, che la Tapestry Associates realizza in sei esemplari, nel 1974.

Nel 1977, è scelto con Leonard Baskin, Robert Graham e Neil Estern per realizzare le sculture del Franklin Delano Roosevelt Memorial a Washington. Nel 1982 la scultura *Next Departure* è collocata nel terminal portuale di New York.

Nel 1983 Time gli dedica la copertina del numero "Uomo dell'anno". Nello stesso anno, vince il concorso per il memoriale di San Francisco e il progetto viene esposto al Jewish Museum.

QUADRO CRONOLOGICO



AVVENIMENTI STORICI

La Gran Bretagna riconosce la Repubblica Popolare Cinese. Inizia la guerra di Corea. Autorizzazione al riarmo della Germania Occidentale. In America vengono approvate le leggi sulle attività antiamericane (maccartismo).

Fondazione della Comunità Europea del Carbone e dell'acciaio (Ceca). Nazionalizzazione dei giacimenti petroliferi in Iran. Arresto di Slansky in Cecoslovacchia. Moti antinglesi in Egitto. Trattato di pace tra Giappone e Stati Uniti.

Repressione inglese in Egitto, Contrasti tra la Francia e i nazionalisti tunisini. Il generale Neghib al potere in Egitto. Abdicazione di re Faruk.

Armistizio in Corea. Il generale Eisenhower viene eletto presidente degli Stati Uniti. Morte di Stalin; gli succede Kruscev. L'Urss annuncia il possesso della bomba H.

Sconfitta francese in Indocina. Nasser presidente del consiglio in Egitto.

La Germania Federale entra nella Nato. Indipendenza del Marocco e della Tunisia.

Inizio del movimento d'indipendenza algerino. Rapporto segreto di Kruscev. Nazionalizzazione del canale di Suez. Insurrezione di Budapest e intervento sovietico in Ungheria. Attacco franco-britannico all'Egitto.

AVVENIMENTI ARTISTICI

Mostra di Giuseppe Capogrossi a Roma; costituzione del gruppo Origine a Roma di cui fanno parte G. Capogrossi, A. Burri, E. Cola e M. Ballocco. Cinema: *Il terzo uomo* di Carol Reed; *Giungla d'asfalto* di John Huston; *Viale del tramonto* di Billy Wilder; *Nata ieri* di George Cukor.

Si afferma lo Spazialismo di Lucia Fontana a Milano; Kenzo Tange progetta il Centro della Pace a Hiroshima in Giappone. *Il giovane Holden* di J. D. Salinger. Prima a Venezia della *Carriera di un libertino* di Igor Stravinskij. Cinema: *Un tram chiamato desiderio* di Elia Kazan; *L'asso nella manica* di Billy Wilder; *La cosa da un altro mondo* di Christian Nyby.

A New York il critico H. Rosenberg definisce Action Painting la pittura di J. Pollock, F. Kline e M. Tobey. Tra New York e San Francisco sorge il movimento letterario della Beat Generation. Cinema: *Cantando sotto la pioggia* di Stanley Donen e Gene Kelly; *Mezzogiorno di fuoco* di Fred Zinnemann.

Alberto Burri espone i *Sacchi* a Roma; Marino Marini scolpisce il *Cavaliere*. Cinema: *Io confesso* di Alfred Hitchcock; *Gli uomini preferiscono le bionde* di Howard Hawks; *Il selvaggio* di Laslo Benedek; *Niagara* di Henry Hathaway; *Da qui all'eternità* di Fred Zinnemann.

John Cage è in Europa. Cinema: *Johnny Guitar* di Nicholas Ray.

Si afferma la pittura Neo-dada. Musica: *Le Marteau Sans Maître* di Pierre Boulez. Cinema: *Il parco dei cervi* di Norman Mailer; *Gioventù bruciata* di Nicholas Ray; *Il terrore corre sul fiume* di Charles Laughton; *Marty* di Delbert Mann.

Urlo di Allen Ginsberg. Musica: *Il canto sospeso* di Luigi Nono; *Gesang der Jünglinge* di Karlheinz Stockhausen. Cinema: *Sentieri selvaggi* di John Ford; *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel; *Il gigante* di George Stevens; *I dieci comandamenti* di Cecil B. De Mille.

AVVENIMENTI STORICI

Il Ghana è il primo paese dell'Africa nera che diventa indipendente. L'Urss lancia i primi due satelliti artificiali. Nasce il Mercato comune europeo (Mec).

Rivolta di Fidel Castro a Cuba. Rivolta dei capi militari e dei coloni francesi ad Algeri. Elezione di papa Giovanni XXIII.

Visita di Kruscev negli USA. Scontri alla frontiera tra Cina e India. De Gaulle presidente della repubblica francese.

Crisi politiche in Francia in conseguenza della guerra d'Algeria. Dissidio tra la Cina e l'Urss. Viene messo a punto il vaccino contro la poliomielite.

John Fitzgerald Kennedy presidente degli Stati Uniti. Viene eretto il muro di Berlino. Volo cosmonautico di J. Gagarin.

AVVENIMENTI ARTISTICI

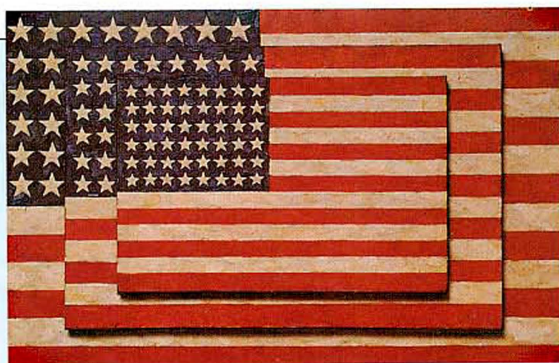
Il pittore R. Hamilton dà una prima definizione della Popular Art. *Sulla strada* di Jack Kerouac. *Winter Music* di John Cage. Cinema: *Come le foglie al vento* di Douglas Sirk.

A Tokyo, inaugurazione del Museo d'Arte Occidentale, progettato da Le Corbusier. Prima esibizione pubblica di Joan Baez a Boston. Cinema: *La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock; *L'infernale Quinlan* di Orson Welles; *Furia selvaggia* di Arthur Penn.

Il pasto nudo di William Burroughs. A New York, viene inaugurato il Solomon R. Guggenheim Museum progettato da Frank Lloyd Wright. Cinema: *Intrigo internazionale* di Alfred Hitchcock; *A qualcuno piace caldo* di Billy Wilder.

Sono attivi in questo periodo gruppi impegnati nelle ricerche dell'arte cinetica: Arte programmata a Milano, Gruppo N a Padova, Uno a Roma, Zero a Düsseldorf, Recherches d'Art Visuel a Parigi, Equipo 57 in Spagna; dalla Francia si diffonde il movimento di Nouveau Réalisme; in Giappone si costituiscono movimenti d'avanguardia, come il gruppo Matabolism promosso dall'architetto Kurokawa Kisho. Alla Biennale di Venezia si affermano le tendenze informali (Emilio Vedova, Pietro Consagra, Alberto Burri, Pietro Dorazio). André Breton e Marcel Duchamp organizzano l'Esposizione Internazionale del Surrealismo. Karlheinz Stockhausen inizia la composizione di *Momento*. Cinema: *Psycho* di Alfred Hitchcock; *L'appartamento* di Billy Wilder; *Spartacus* di Stanley Kubrick.

Trenodia per le vittime di Hiroshima di K. Penderecki. Cinema: *Colazione da Tiffany* di Blake Edwards; *Lo spaccone* di Robert Rossen; *West Side Story* di Jerome Robbins e Robert Wise; *Ombra* di John Cassavetes; *Gli spietati* di John Huston; *Un due tre* di Billy Wilder. Si suicida a Idaho nel Ketchum Ernest Hemingway.



Nella pagina a fianco:
Roy Lichtenstein,
Takka-Takka (1962).

Qui accanto:
Jasper Johns,
Three Flags
(1958).
New York,
Whitney Museum
of American Art.

AVVENIMENTI STORICI

La Francia riconosce l'indipendenza dell'Algeria. Tensione tra Usa e Urss per l'installazione di missili nucleari sovietici a Cuba. Intervento militare americano nel Vietnam del Sud.

Accordo di Mosca per la sospensione degli esperimenti nucleari. Assassinio del presidente americano Kennedy a Dallas. Gli succede il suo vicepresidente Lyndon Johnson. Elezione di papa Paolo VI.

La Francia riconosce la Repubblica Popolare Cinese. Sommosse di neri negli Usa. Primo esperimento di una bomba atomica in Cina. Dimissioni di Kruscev.

Intervento militare Usa a Santo Domingo.

La Francia chiede il ritiro delle truppe Nato dal suo territorio. Rivoluzione culturale in Cina.

AVVENIMENTI ARTISTICI

Esce il primo disco dei Beatles (*P.S. I love you*); nasce il complesso dei Rolling Stones. Cinema: *Rapporto confidenziale* di Orson Welles; *Lolita* di Stanley Kubrick; *Sfida nell'alta Sierra* di Sam Peckinpah.

Si uccide a Londra la poetessa Sylvia Plath; viene pubblicato *Il gruppo* di Mary McCarthy. Cinema: *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock; *Il corridoio della paura* di Samuel Fuller; *Il ribelle dell'Anatolia* di Elia Kazan; *Il processo* di Orson Welles; *Le folli notti del dottor Jekyll* di Jerry Lewis; *Hallelujah the Hills* di Adolphus Mekas.

Grande mostra della Pop Art alla Biennale di Venezia; a Parigi viene inaugurata la decorazione del soffitto dell'Opéra, eseguita da Marc Chagall. Viene pubblicato *Herzog* di Saul Bellow. *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono. Cinema: *La pantera rosa* di Blake Edwards; *Dr. Stranamore* di Stanley Kubrick; *My fair lady* di George Cukor; *Mary Poppins* di Robert Stevenson.

Affermazione dell'Optical Art alla mostra "The Responsive Eye", al Museum of Modern Art di New York. In Francia, i gruppi Nouvelle Tendance e Recherches Visuel. In Spagna, l'Equipo 57. In Germania, il Gruppo Zero di Düsseldorf e il Gruppo Effekt di Monaco. In Italia, il Gruppo N a Padova, il Gruppo T a Milano. Simon e Garfunkel cantano *The sound of silence*; i Rolling Stones cantano *Satisfaction*. Cinema: *L'uomo del banco dei pegni* di Sidney Lumet; *La spia che venne dal freddo* di Martin Ritt.

Con la mostra "Primary Structures" al Jewish Museum di New York si afferma la Minimal Art; intorno al gruppo Art Language si sviluppa la tendenza internazionale dell'arte Concettuale. Frank Sinatra canta *Strangers in the night*. Cinema: *Blow-up* di Michelangelo Antonioni; *Il Gruppo* di Sidney Lumet; *Scorpio rising* di Kenneth Anger.

AVVENIMENTI STORICI

Guerra tra gli stati arabi e Israele ("guerra dei sei giorni"). Colpo di stato dei "colonnelli" in Grecia.

Assassinio del pastore Martin Luther King e di Robert Kennedy. Richard Nixon presidente degli Stati Uniti. Movimenti studenteschi e operai in Francia. Riforma politico-economica promossa da Dubcek in Cecoslovacchia, che porta all'intervento militare sovietico.

Inizio del rimpatrio delle truppe americane dal Vietnam. Dimissioni di De Gaulle in Francia. Sbarco sulla Luna di astronauti americani. Scontri alla frontiera tra Cina e Urss.

Canada e Italia riconoscono la Repubblica Popolare Cinese. Colpo di stato e instaurazione della repubblica in Libia. I russi inviano un robot sulla Luna. Trattati della Germania Federale con l'Urss e con la Polonia.

Richard Nixon vara una nuova politica economica.

Viaggio di Richard Nixon a Pechino; avvicinamento tra Stati Uniti e Cina.

Accordo per il cessate il fuoco in Vietnam. Guerra arabo-israeliana (guerra di Kippur). Crisi energetica in conseguenza della politica petrolifera dei paesi produttori. Avvicinamento diplomatico tra Stati Uniti e Egitto.

AVVENIMENTI ARTISTICI

Esce il disco dei Beatles *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*; Jimi Hendrix fonda la "J. H. Experience"; esce il disco *The Velvet Underground and Nico* dei Velvet Underground.

Cinema: *Senza un attimo di tregua* di John Boorman; *Bonnie and Clyde* di Arthur Penn; *Il laureato* di Mike Nichols; *Echoes of silence* di Peter Goldman. Mostra dell'Arte Povera a Genova; (la definizione è del critico Germano Celant) (Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto).

Luciano Berio inizia la stesura di *Sinfonia*. Esce il disco dei Rolling Stones *Beggars Banquet*. Cinema: *2001: odissea nello spazio* di Stanley Kubrick; *Rosemary's baby* di Roman Polansky; *Bullitt* di Peter Yates.

Il lamento di Portnoy di Philip Roth. Concerto rock a Woodstock. Cinema: *Il mucchio selvaggio* di Sam Peckinpah; *Easy Rider* di Dennis Hopper; *Alice's restaurant* di Arthur Penn; *America America, dove vai?* di Haskell Wexler; *Woodstock* di Michel Wadleigh; *Un uomo da marciapiede* di John Schlesinger.

Si scioglie il gruppo dei Beatles. Cinema: *La ballata di Cable Hogue* di Sam Peckinpah; *Piccolo grande uomo* di Arthur Penn; *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni; *Cinque pezzi facili* di Bob Rafelson; *Mash* di Robert Altman.

Cinema: *Cane di paglia* di Sam Peckinpah.

Cinema: *Provaci ancora, Sam* di Herbert Ross. Musica: *Utenja* di Krzystof Penderecki.

Christo impacchetta le Mura Aureliane di Roma. Ad Amsterdam viene inaugurato il Museo Van Gogh.

1987 Muore Andy Warhol.

BIBLIOGRAFIA

Andy Warhol,
*A la Recherche
du Shoe perdu*
(1955).

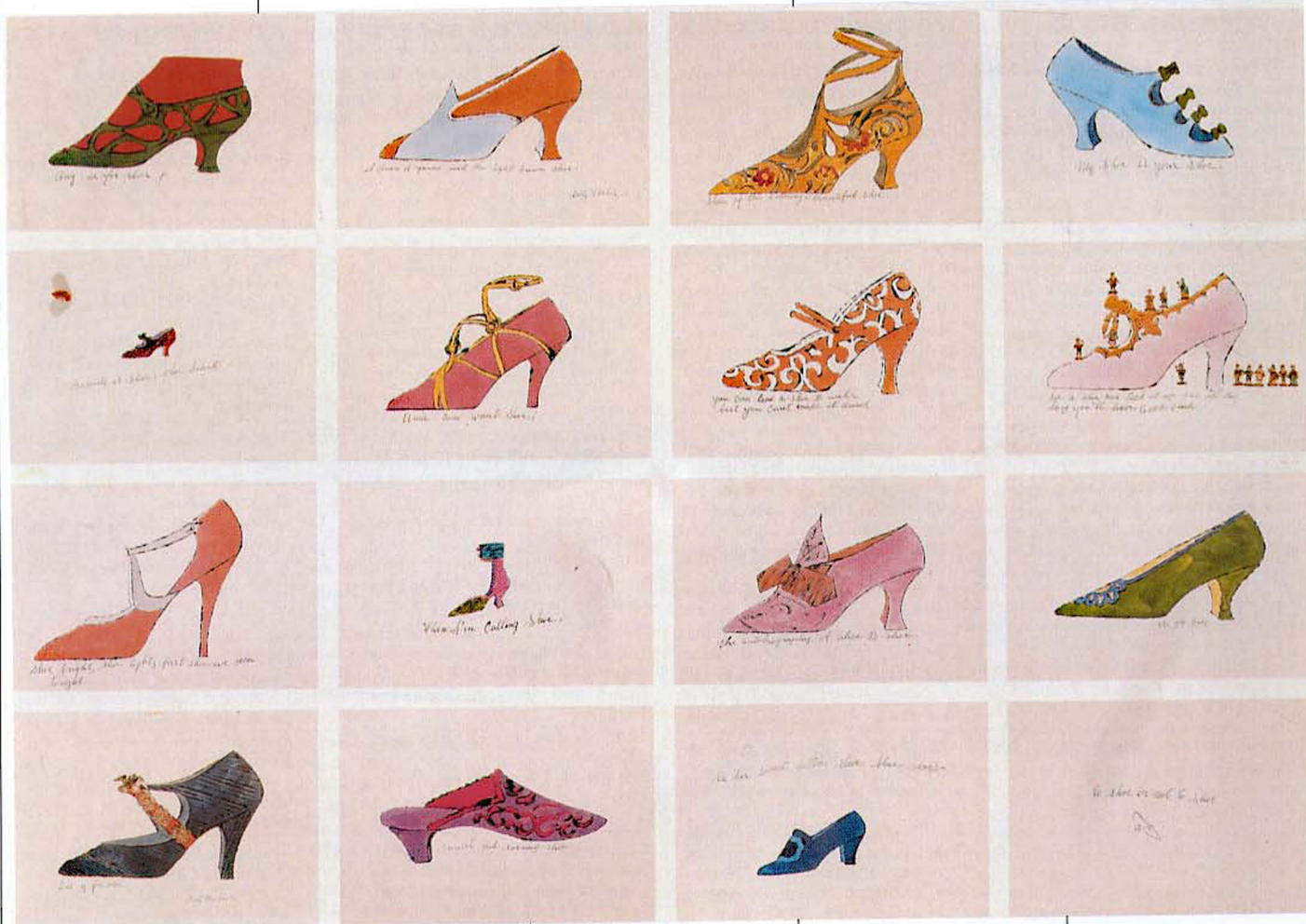
La bibliografia sul New Dada e la Pop Art dei due autori del dossier è la seguente: M. Calvesi, *Ricognizione e reportage* (1963); *Un pensiero concreto* (I, II, III, 1964-1966), ripubblicati in *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Milano 1966; A. Boatto, *Pop Art in Usa*, Milano 1967 (Bari 1983); *Poetiche europee dell'oggettualità*, L'Arte moderna, n.38, Milano 1967; A. Boatto, *Pop Art* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, supplemento, Novara 1984.

Altre opere generali sulla Pop Art sono: A. Jouffroy, *Une Révolution du Regard*, Parigi 1964; M. Amaya, *Pop as Art. A Survey of the New Super Realism*, Londra 1965; J. Rublowsky-K. Heman, *Pop Art*, New York 1965; M. Kirby, *Happenings*, New York 1965 e Milano 1968; L. R. Lippard, *Pop Art*, Londra 1966 e Milano 1967; B. Rose, *American Art since 1900, A critical History*, New York

1967; E. Crispolti, *La Pop Art*, Milano 1967; S. Hunter, *Neorealismo, Pop Art in America*, Milano 1967; A. R. Solomon-U. Mulas, *New York, Arte e Persone*, Milano 1968; J. Russel-S. Gablik, *Pop Art*, Londra 1969; M. Volpi, *Arte dopo il 1945, U.S.A.*, Bologna 1969; M. Compton, *Pop Art*, Londra-New York-Sidney-Toronto 1970; L. Alloway, *American Pop Art*, New York 1974.

Sul Nouveau Réalisme si ricorda P. Restany, *Nouveau Réalisme*, Parigi 1968 e Milano 1973.

Sui singoli protagonisti della Pop Art le principali monografie sono: P. Tuchman, *George Segal*, New York 1983; R. Francis, *Jasper Johns*, New York 1984; L. Alloway, *Roy Lichtenstein*, New York 1983; C. Ratcliff, *Andy Warhol*, New York 1983; A.A.VV., *Andy Warhol. A retrospective*, catalogo mostra, New York 1989.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Copertina: D.R.
Tutte le foto pubblicate
sono D.R.

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. (055) 5062267
Fax (055) 5062287
c.c.p. 12940508
intestato a Art e Dossier,
Firenze

Art e Dossier
Inserto redazionale
allegato al n. 36,
giugno 1989
Direttore responsabile
Bruno Piazzesi
Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

© 1989
Giunti Gruppo Editoriale,
Firenze

Printed in Italy
Stampa presso
Giunti
Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato
Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

ISBN 88-09-76114-6