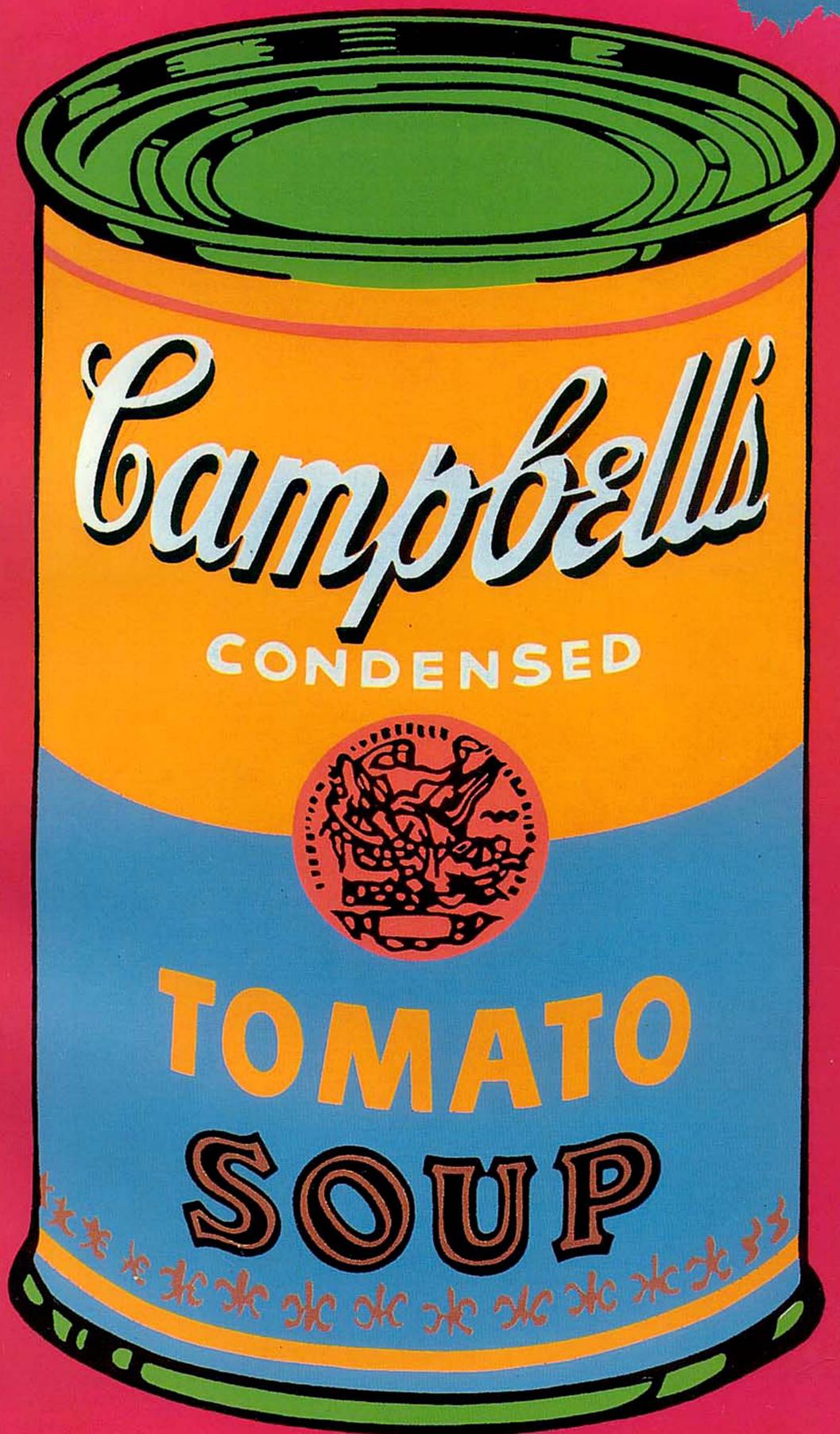


Warhol

ALBERTO
BOATTO

ART
DOSSIER







CONTENUTO

Alberto Boatto

C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA	5
U.S.A. E GETTA	13
L'ARTE DELLA RIPETIZIONE	24
L'IMPERFEZIONE MECCANICA	37
□ I film di Warhol: mangiare e dormire al cinema	44
□ Incontro con Warhol: un pomeriggio alla Factory	47
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

In copertina:

*Campbell's Tomato
Soup Can*
(1968).

Nella pagina a fianco:

*Camouflage
Self-Portrait*
(1986).

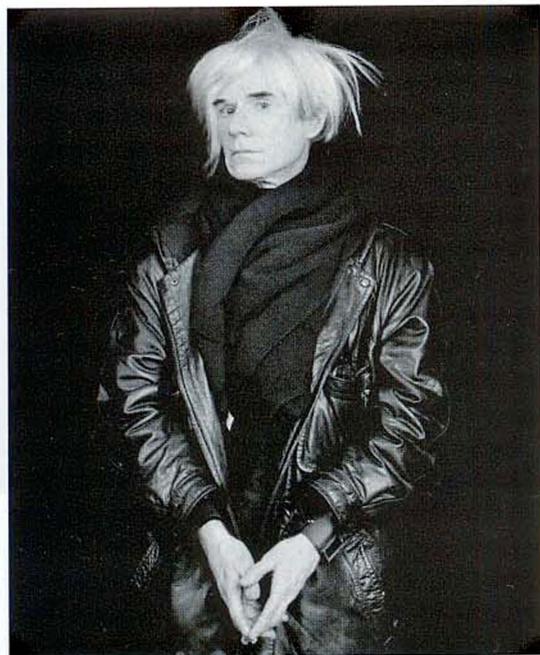
A destra:

One-Dollar Bill
(1962).





C'era una volta in America



Nella pagina a fianco:
Marilyn Monroe
(*Twenty Times*)
(1962).

Qui sopra:
Andy Warhol
in una foto del 1986
scattata da Robert
Mapplethorpe.

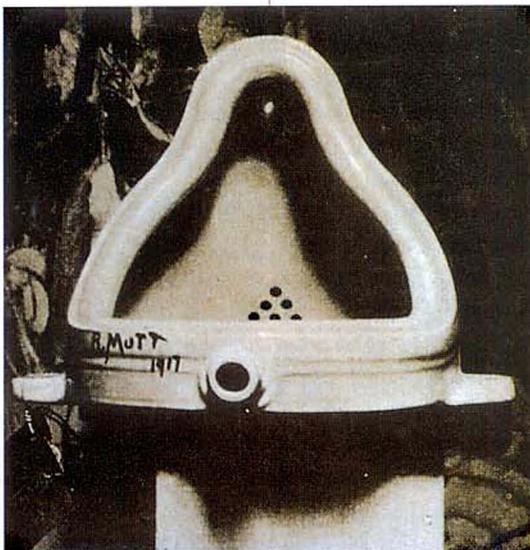
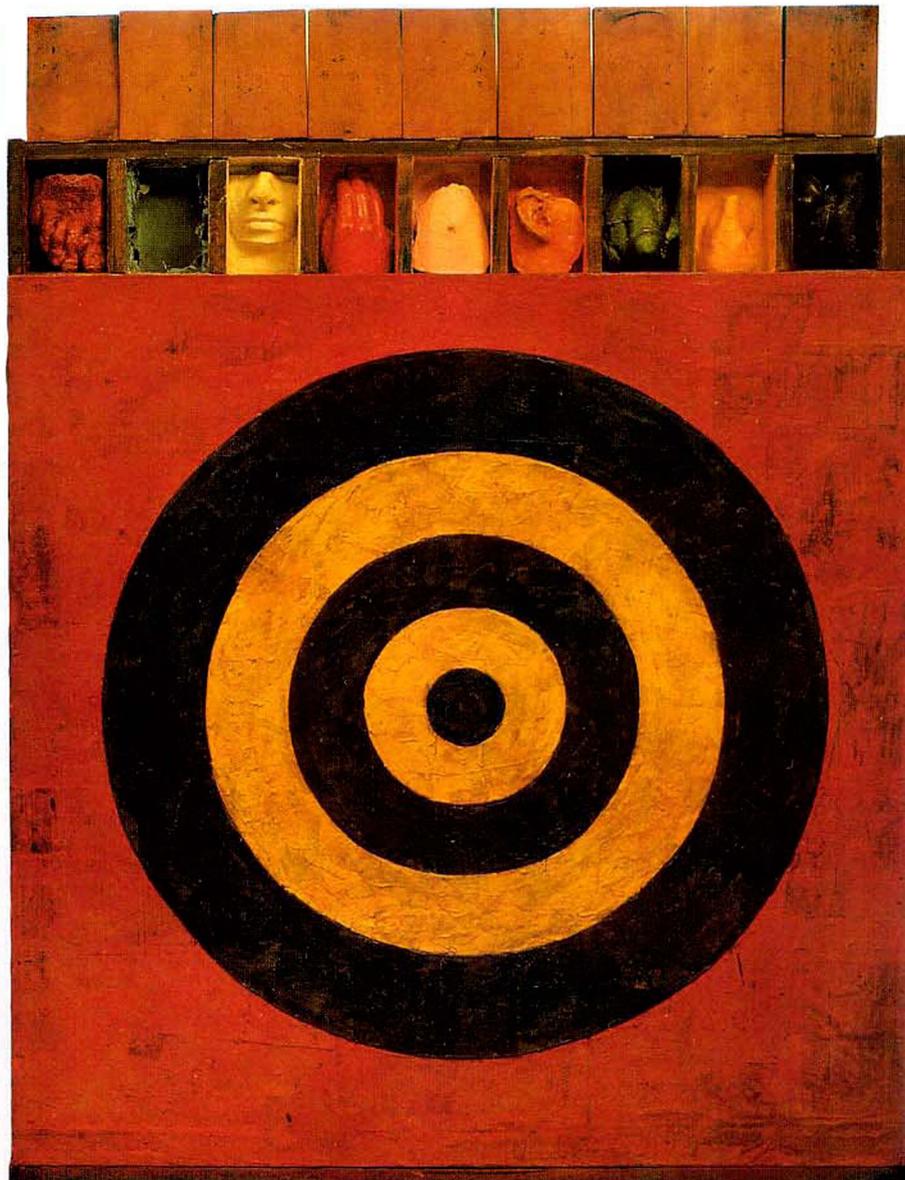
A

N D Y

Warhol rappresenta l'America come non sono mai stati in grado di rappresentarla nessun altro artista e nessun altro scrittore d'oltreoceano. Una tela di Pollock, con la sua ragnatela tessuta dal dripping, si presenta troppo ermetica, esorbitante e sfrenata. De Kooning, nella sua immagine più potente, ha compiuto il gesto sacrilego di oltraggiare la "woman", la "mama", totem e tabù di ogni buon americano. Melville naviga in acque remote e temibili, smarrito dietro un pauroso fantasma bianco. Hemingway interpreta con esibita tranquillità il disertore, il transfuga diviso fra Parigi, la Spagna delle corride e della guerra civile e le verdi colline d'Africa. L'America è una gigantesca isola, ma l'uomo comune che la abita ha la consuetudine di dimenticare gli immensi oceani che la circondano. Oceani che non la separano ma la congiungono anzi agli altri continenti.

Warhol è l'America nel momento in cui l'America è diventata il mondo. Come lo è diventata la bottiglietta di Coca-Cola – che del resto Warhol ha raffigurato – e il volto di Marilyn Monroe – che del resto Warhol ha isolato come un'immagine di devozione e quindi moltiplicato. Warhol è l'America ma i suoi concittadini hanno la tendenza, non a respingerlo, ma a neutralizzarlo, a diffidarlo, confinandolo ai margini tra le eccentricità newyorkesi. È la condotta seguita sempre dagli americani nei confronti dei loro autori più imbarazzanti. Ieri nei confronti di Melville e di Mark Twain, esiliati nella letteratura per ragazzi e, ai nostri giorni, nei confronti di Henry Miller, pornografo emerito fino a ieri e adesso scrittore falloocratico, calunniatore delle donne, in particolare delle dolci consorelle americane.

Che cosa ha commesso Warhol per meritare questa morbida forma di ostracismo che le alte quotazioni nel mercato intervengono a compensare con larghezza? Si è forse opposto, ha gridato, si è forse accanito contro la grande America? Ma niente affatto: la sua virulenza – perché ne possiede una buona dose e sottile – come la sua collaudata efficacia appartengono a un genere opposto al biasimo, alla denigrazione, al sarcasmo.



L'improntitudine di Warhol e, dunque, la sua scorrettezza, consiste nell'aver preso alla lettera l'America e i suoi abitanti, forse in modo eccessivo, senza stridori né patemi d'animo, attenendosi al partito dell'obiettività – almeno in superficie – e della freddezza ostentata e orchestrata con abilità. Venir presi alla lettera senza la scappatoia dei sentimenti e il condimento del bel sermone puritano mette prima a disagio e poi finisce per indispettare. Non saremo per caso proprio così, privati anche del conforto della predicazione che fa intravedere il ravvedimento, la futura salvezza? L'eccesso nella fedeltà può sfiorare la caricatura, ma anche questa strada liberatoria si dimostra sbarrata. Non c'è traccia di parodia nell'opera di Warhol.

Ciò che poi Warhol ha assunto testualmente non è il folklore yankee, più diffuso di quanto si possa supporre una volta usciti da New York, ma l'America di questa metà del secolo, a partire dalla cerniera degli anni Sessanta. Nel campo dell'arte, prendere alla lettera la realtà americana costituiva il bersaglio di tutta una nuova generazione di artisti, transitata prima sotto il nome di New dada e infine di Pop art. New dada possiede una radice storica, ricollegandosi al Dada degli anni Venti tra

Duchamp, Man Ray e Schwitters e a un'attenzione rivolta al mondo degli oggetti. Mentre col suo misto di concisione e di ingannevole semplicità Pop art è un termine del tutto inedito ed effervescente: da qui la sua affermazione fulminea.

Warhol è un esemplare artista pop, non meno di Lichtenstein, di Oldenburg, di Rosenquist, di Wesselmann e di Segal, assieme ai numerosi altri caduti nella corsa feroce verso il successo e l'autoaffermazione. Quale punto di partenza, tutti si sono attenuti con diligenza a un aspetto dell'universo americano. Lichtenstein ha scelto il fumetto; Oldenburg l'insieme degli

Nella pagina a fianco, in alto, da sinistra: Robert Rauschenberg, *Bed* (1955); New York, Museum of Modern Art.

Jasper Johns, *Target with Plaster Casts* (1955).

Qui sotto: Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble* (1963); Ottawa, National Gallery of Canada.

In basso, a sinistra: James Rosenquist, *President Election* (1960-1961); Parigi, Centre Pompidou.

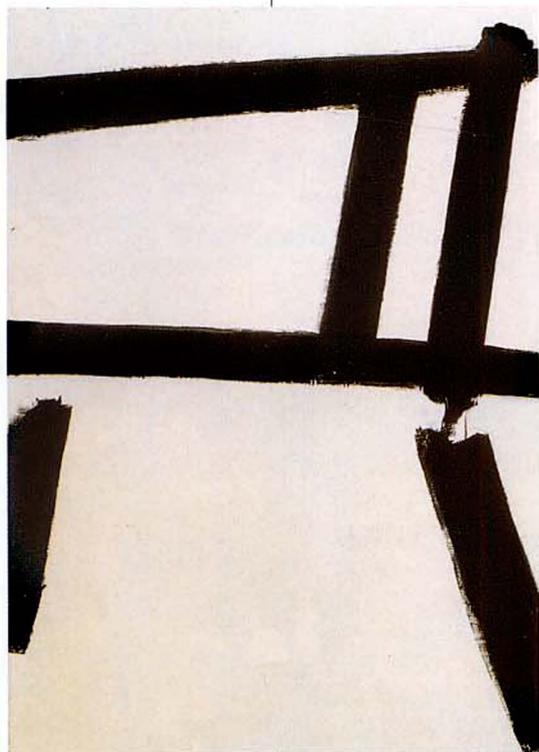


Nella pagina a fianco, in basso: Marcel Duchamp, *Orinatoio* (1917).

Qui sopra: Roy Lichtenstein, *Engagement Ring* (1961).

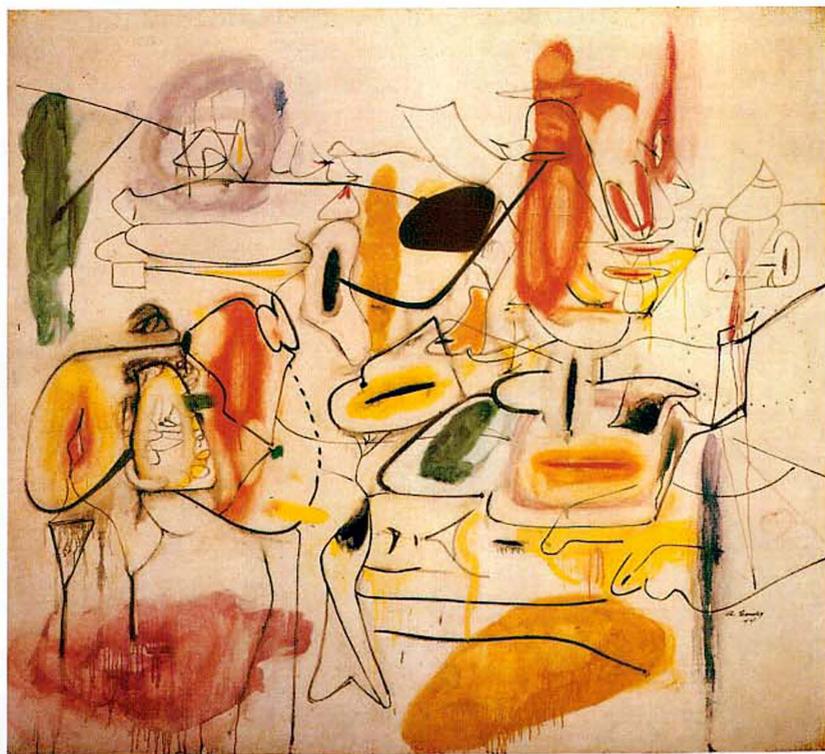
oggetti che ingombrano un appartamento della middle-class; Rosenquist i grandi manifesti pubblicitari un po' scaduti nel tempo e nostalgicamente démodé; Segal il passante anonimo che s'incrocia senza nemmeno vederlo in un'arteria caotica.

Qui sotto:
 Franz Kline,
White Forms
 (1955);
 New York,
 Museum
 of Modern Art.



Qui sotto, a destra:
 Arshile Gorky,
Untitled
 (1944);
 Venezia,
 collezione
 Peggy Guggenheim.

Warhol ha preso alla lettera un settore di ampiezza maggiore e che occupa il centro delle relazioni sociali: la fotografia commerciale assieme a tutto quanto la veicola direttamente o indirettamente: giornali, magazine, film, immagini televisive. Non ha trascurato neppure l'equivalente nel campo della parola: il registratore a bobine. Come molti altri suoi contemporanei,



Qui sopra:
 Willem De Kooning,
Woman I (1950-1952);
 New York,
 Museum
 of Modern Art.

anche lui ha confezionato il suo bel volume, diventato un best seller del proibito (*A: A Novel*, 1968), registrando al magnetofono la sua stridula voce. Puntando al cuore della comunicazione di massa, Warhol vi ha installato completamente la sua arte come la sua esistenza quotidiana. Vi ha installato anche la sua silhouette, quel suo corpo smagrito da "uomo invisibile", sottratto sotto la parrucca spruzzata d'argento all'erosione del tempo, una figura che sino alla fine non ha cessato un solo istante di mimare.

È dunque questo che l'America non accetta? È proprio questo. Senza l'eccentricità di New York, il nuovo continente non saprebbe chi sia, non avrebbe coscienza di se stesso. E l'America non consente a un bizzarro artista, rifugiatosi con la sua "tribù" in un loft newyorkese, di mettere a nudo una verità come questa. Che l'immagine artificiale, quantitativa e sempre sostituibile è la sostanza stessa della società Usa (della società planetaria, perché oggi ogni luogo è America). E, reciprocamente, che la sostanza non è che immagine, apparenza, simulacro, pellicola. Là, alla superficie, non affatto occultati bensì posti sotto lo sguardo di tutti, abitano il potere, l'eroe, i sogni, il loro "mysterium splendens" manifesto senza interruzione. Troppo semplice e anche troppo scoraggiante. Ciò che non si può accettare, con più convinzione quando si intuisce essere poi completamente vero.

Così l'empirismo, che è la spina dorsale della tradizione anglosassone e anche americana, è svaporato nei simulacri. Il



Jackson Pollock,
Painting
(1948);
Parigi,
Musée National
d'Art Moderne,
Centre Pompidou.

vigorous pragmatismo si è arenato in quel limbo di miraggi e di ombre che innalza la comunicazione artificiale. La realtà è stata soppiantata dall'immagine e l'immagine ha inghiottito la realtà. Così è e amen.

La prima generazione di artisti che, più di quarant'anni fa, nel dopoguerra oppresso dallo spettro del conflitto atomico, ha creato l'arte americana, era composta pure da nuovi arrivati, da immigrati di recente. Come Gorky e De Kooning, i due pittori stretti da un sodalizio fraterno, sbarcati l'uno dall'Armenia delle persecuzioni razziali e l'altro dall'Olanda dei grandi pittori.

La generazione immediatamente successiva, quella neodadaista e pop, è formata invece da individui nati sul suolo americano, da figli o da nipoti di immigrati. Warhol è uno di questi: sono i suoi genitori che hanno messo per primi piede in America, il padre attorno al 1913 e la madre nel 1921. Provenivano dal centro terrestre di un'Europa che non arriva neppure a immaginare che cosa sia il mare, da una zona periferica della Cecoslovacchia ed erano finiti a Pittsburgh, la ricca città industriale della Pennsylvania. Il padre inizia la conoscenza del nuovo mondo scendendo a lavorare nelle miniere di carbone; la madre, che rimarrà vicino al figlio sino al 1970, nei giorni tremendi della Depressione del 1929 mette assieme qualche penny vendendo fiori che offre di porta in porta.

Il figlio, Andy, era nato un anno prima, nel 1928, terzo di tre fratelli. Dopo aver frequentato corsi di design e di pittura,

Tra gli autori che insieme a Warhol hanno cambiato il volto dell'arte americana – e non solo – a partire dal secondo dopoguerra, gli espressionisti astratti dediti all'Action painting (letteralmente "pittura d'azione", maniera di dipingere che privilegia il gesto) come Gorky, De Kooning, Pollock, Kline o i più lirici Still, Tobey e Rothko. Su un altro versante, ma in qualche modo in continuità con questi precedenti, si muovono neodadaisti e artisti pop (Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Rosenquist, Segal, Oldenburg, Wesselmann).

lui, l'americano nato, attratto dalla calamita di New York, lascia nell'estate del 1949 Pittsburgh per la metropoli. A New York passa il resto della sua vita; salta a due a due con evidente fiuto e rapidità i gradini che lo renderanno universalmente celebre ed è a New York che muore nel 1987.

Non per il male-simbolo di questa lunga agonia del secolo, che saremmo portati a diagnosticargli, ma per un incidente banale: la distrazione di un'infermiera di una clinica per miliardari. Invece di assistere nel corso della notte il paziente che

A sinistra:
Mark Tobey,
Written over the Plains
(1950);
San Francisco,
Museum
of Modern Art.

In basso:
Clyfford Still,
Jamais
(1944);
Venezia,
collezione
Peggy Guggenheim.

Nella pagina a fianco:
Mark Rothko,
Untitled
(1951).



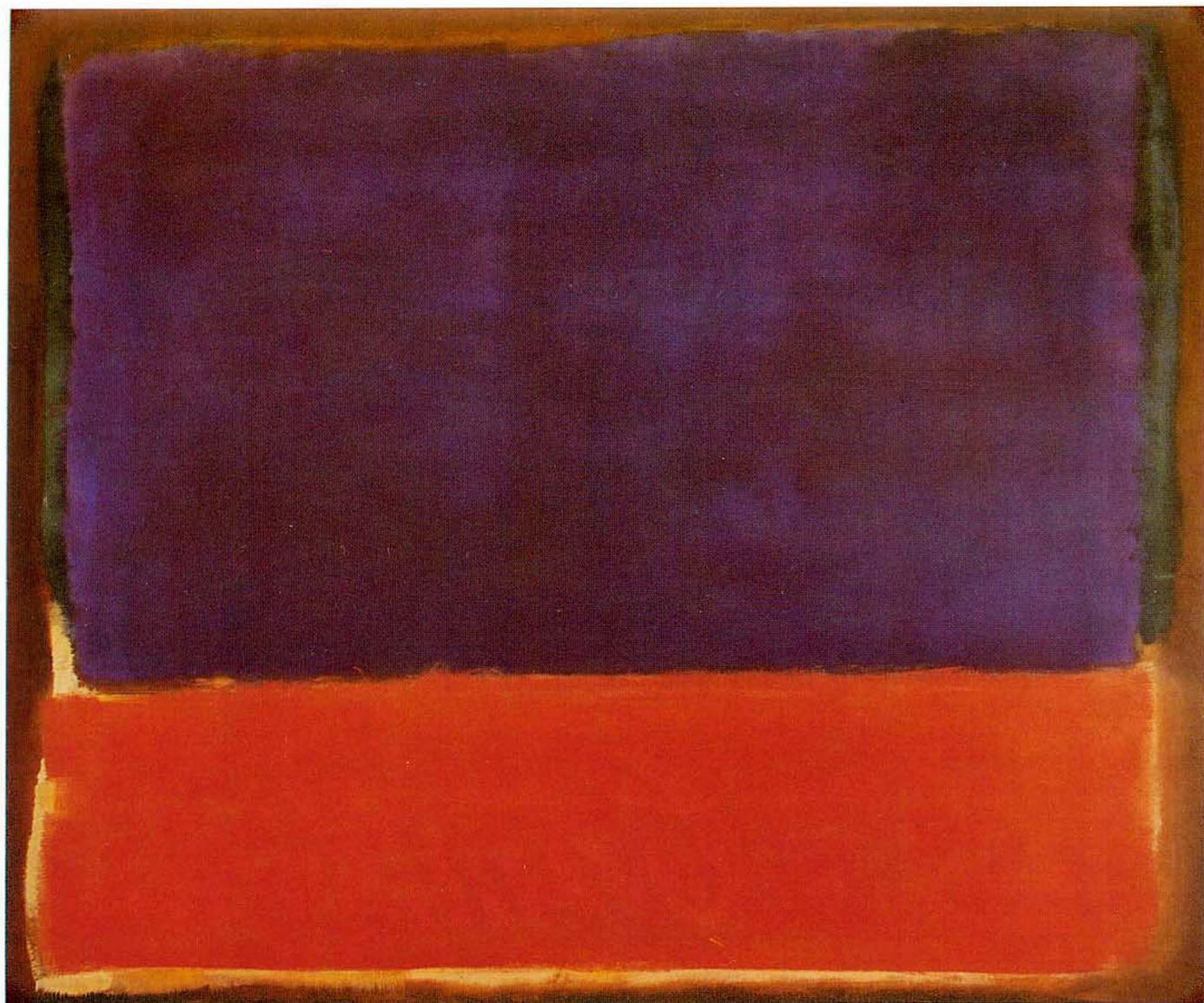
ha subito un'operazione di routine alla cistifellea, trascorre le sue ore notturne leggendo con molto zelo la Sacra Bibbia. Così si è giustificata e così è stata giustificata.

Gli espressionisti astratti, Gorky, De Kooning, Pollock e Kline, i famosi esponenti dell'Action painting, spingono a fondo la particolare reazione dei nuovi arrivati o degli sradicati, di individualità creative che non riescono ad attecchire nella vita americana di ogni giorno. In questa negazione è vicino l'altro gruppo, con Still, Tobey e Rothko, orientato verso un'astrazione lirica, contemplativa e inespressiva.

Umanamente vivono una condizione di attrito e di scontro con l'America e formalmente elaborano uno stile concitato di rifiuto, oppure di superamento e di sublimazione di ogni dato troppo reale. In particolare, ciò che è l'America, la vorticosa metropoli come luogo rappresentativo, e la tecnica, qui giunta al suo massimo sviluppo, fornisce l'avversario che, per strade distruttive o positive, tutti sono impegnati a respingere e a cancellare. Nelle opere l'esito è altissimo, ma pagato spesso a un prezzo eccessivo.

Gorky si suicida; Pollock si distrugge a forza di alcol, finendo in un incidente d'auto; Rothko, il sublime Rothko, si





La pittura degli espressionisti astratti si configura come un'arte in contrasto con l'idea di un'America vincente, terra felice dall'invidiabile sviluppo industriale e tecnologico, un'arte in rotta con le manifestazioni più tipiche di un paese troppo concreto. Lo stile di questi artisti intende andare oltre l'oggetto, oltre la raffigurazione dell'esperienza quotidiana che li mette profondamente a disagio, come rispecchiano anche le tormentate

apre le vene dei polsi e lascia che il sangue si sparga come le ampie stesure di colore rosso si slargano a macchia sopra le sue superfici. Solamente De Kooning ha individuato il bersaglio e, assieme, un unico vortice di attrazione: la donna, la signora dell'America matriarcale. Mirando a questo bersaglio e cedendo e dominando questa unica vertigine fatta di sesso, di violenza e di volontà di punizione, ha resistito, è diventato vecchio, sopravvivendo un po' con l'ilarità e la sfrontatezza di chi si sa scampato a un naufragio già previsto.

La generazione che gli succede, quella neodadaista e pop degli americani autentici, si presenta naturalmente più radicata nella società Usa. La reazione di questi artisti alla grande America appare meno individualistica e più sedimentata. Lasciano passare nell'opera, in aspetti e soluzioni formali diverse, proprio quella realtà anonima, tecnologica e di massa, tenuta a bada e a distanza dai loro drammatici predecessori.

Una realtà tecnica che, col trascorrere degli anni e delle generazioni, è diventata sempre più agguerrita e sfuggente. È passata dall'industria pesante, quella meccanica, all'industria elettronica leggera: onde, segnali, messaggi in cifre, codici. Si trova ormai sulla soglia dell'invisibilità, pronta in essa a sparire.

esistenze di pittori quali Rothko, Pollock e Gorky. Diverso è invece l'atteggiamento degli artisti pop, generazione sulla quale agiscono rinate esperienze neodadaiste. Al centro del loro interesse è proprio la prosaica e massificata realtà americana restituita senza commenti espliciti, positivi o negativi. Ma la provocazione nasce proprio dal mettere a nudo una realtà sotto gli occhi di tutti, con la quale il confronto si rivela dirompente.



U.S.A. e getta



Nella pagina a fianco:
*Big Campbell's Soup
Can, 19¢*
(1962);
Houston (Texas),
Menil Collection.

Qui sopra:
*I dream of Jeannie
with the light
brown shoes*
(1955 circa).

N

EL CORSO

dell'inevitabile periodo di apprendistato, Warhol entra nel mondo della comunicazione per immagini passando da una porta che possiamo giudicare maestra e più che ordinaria: quella della pubblicità commerciale veicolata dai giornali e dalle riviste. Warhol è uno dei tanti giovanotti che frequentano le agenzie e le redazioni che pullulano un po' dovunque negli edifici di Manhattan. Lavora nel settore del design pubblicitario e i risultati si rivelano dapprima incoraggianti e infine più che eccellenti.

Il commento che fornirà di questa sua prima esperienza suona sorprendente ma peraltro funzionale e produttivo per il suo futuro. Giudica che il lavoro pubblicitario esiga ancora troppa soggettività e invenzione: «Volevano cose originali e poi non erano mai contenti; chiedevano di apportare sempre nuove correzioni finché veniva fuori un prodotto personale». In profondità, che cosa significano queste parole? All'origine, negli studi dove si elabora l'immagine pubblicitaria, si mettono in gioco troppa creazione e gusto individuale; circola una libertà in dosi eccessive. Ma in definitiva, la pubblicità, più ancora che prodotta, viene subita e consumata con assuefatta passività. E ancora, la pubblicità non è tanto un progetto aperto, passibile di sempre nuove modificazioni, quanto è una cosa definita una volta per tutte e che poi scorre, si ripete, scompare. Nient'altro che questo è la pubblicità per la stragrande maggioranza degli americani, per quell'"uomo comune" a cui Warhol dedicherà un suo ritratto. Intervenire nella circolazione delle immagini, nel momento stesso in cui vengono consumate, si dimostra più realistico e illuminante che affaticarsi al suo inizio, là dove si produce.

Dunque, quando al principio degli anni Sessanta Warhol abbandona il mestiere di pubblicitario per mettersi a lavorare definitivamente in proprio come artista indipendente, paradossalmente non lo fa per acquistare maggiore libertà. Ma, all'opposto, per assumere in pieno la condizione dell'uomo americano e, attraverso di essa, per ottenere una compiuta conoscenza

A destra:
Various Boxes
(1964).

Qui sotto:
Close Cover
Before Striking
(Pepsi-Cola)
(1962);
Colonia,
Museum Ludwig.



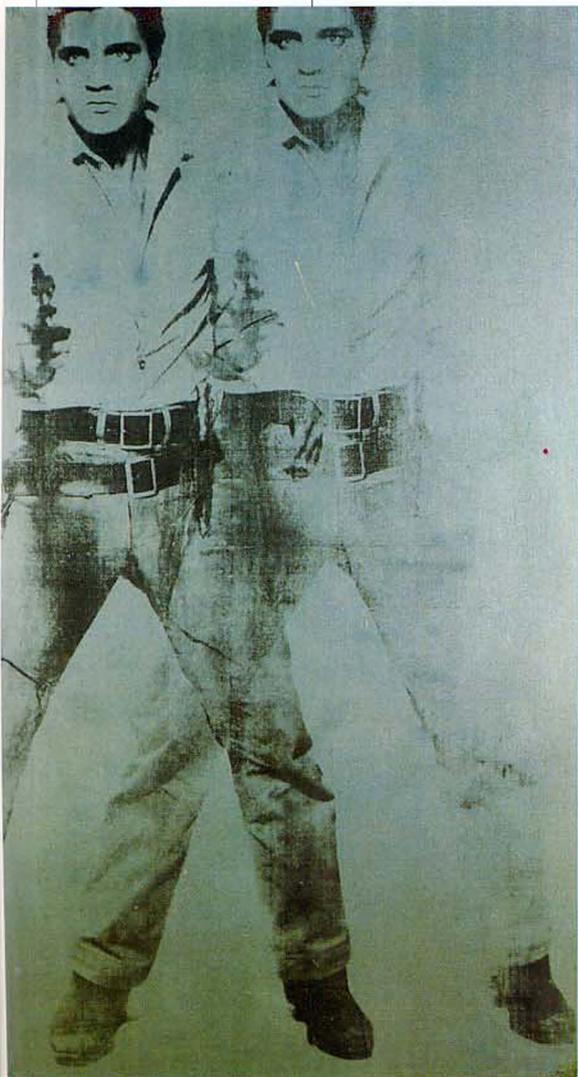
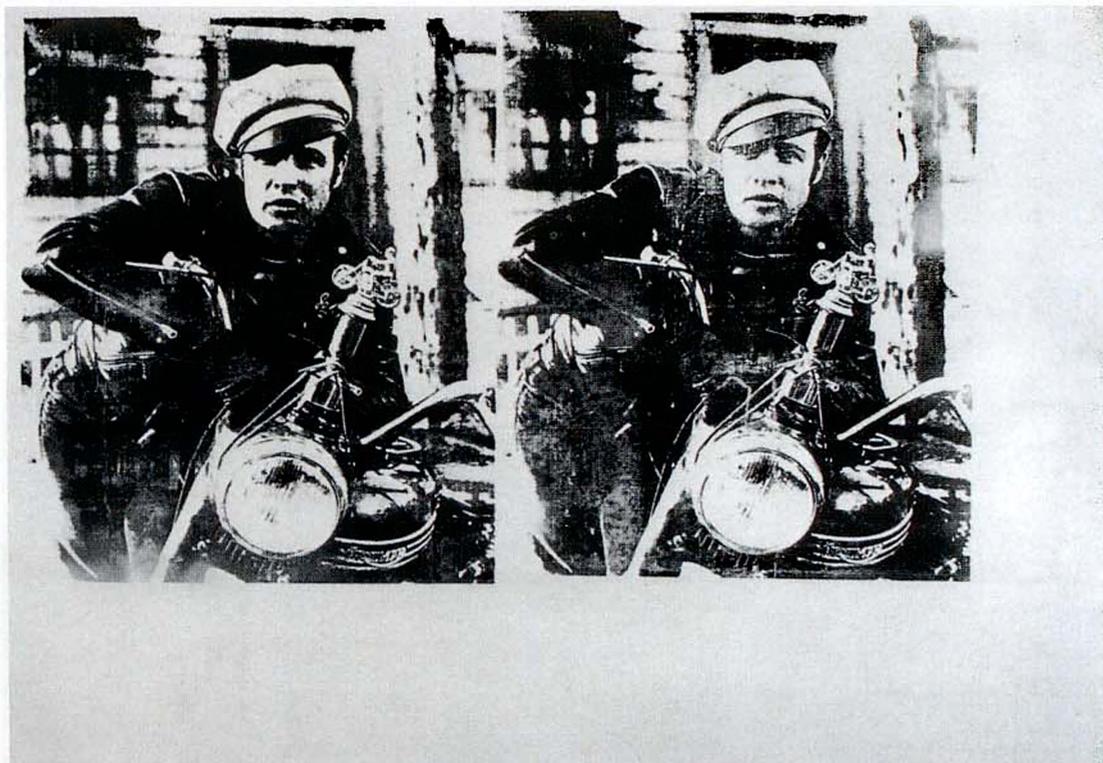
Qui sopra:
Colored Campbell's
Soup Can
(1965).

A destra:
Silver Marlon
(1963).

Il dittico è costruito a partire da una foto di Marlon Brando nel costume di scena del *Selvaggio*, un cult-movie che l'attore interpretò nel 1953 per la regia di Laszlo Benedek.

Qui sotto, da sinistra:
Double Elvis
(1963).

Liz
(1964).



della comunicazione artificiale di massa. Prima conseguenza: rifiuto dell'invenzione e della produzione. Nessuna delle immagini che poi, fuori da qualsiasi previsione, finiranno per fare tanto ed esclusivamente Warhol sono opera di Warhol medesimo. Transitavano prima di lui nei circuiti industriali e continuano a transitare dopo di lui. Fra quel prima e quel dopo, l'artista si limita a trattenere e a rifare l'immagine prescelta. Come fanno nei rispettivi settori e con metodi diversi tutti gli

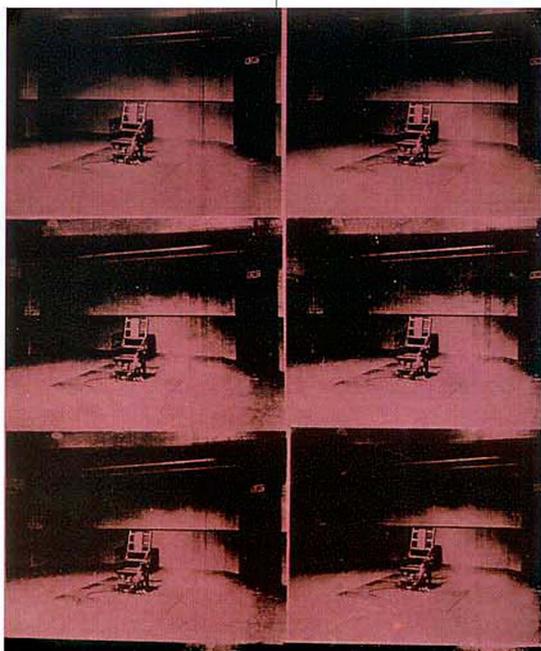
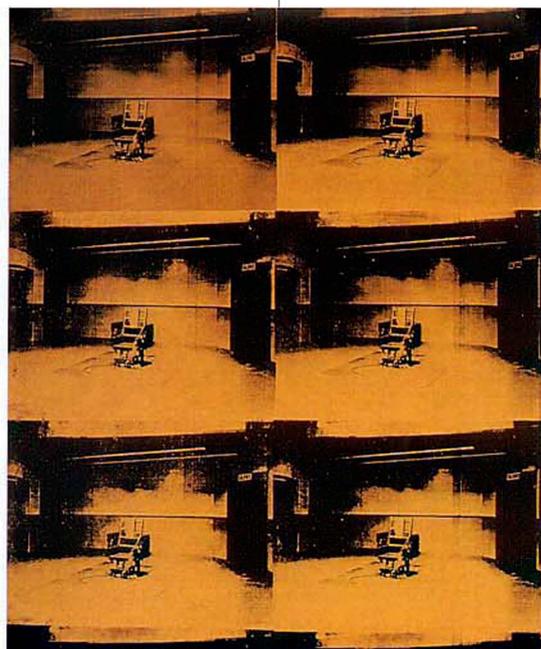


A sinistra:
Ambulance Disaster
Two Times
 (1963).

Qui sotto:
Orange Disaster
 (1963),
 particolare;
 New York,
 Solomon R.
 Guggenheim
 Museum.

In basso:
Lavender Disaster
 (1963),
 particolare;
 Houston (Texas),
 Menil Collection.

Nella pagina a fianco:
Suicide
 (1964).



artisti pop, Warhol rifà ciò che è già fatto, fedelmente in apparenza, ma occultando in questa apparenza una necessaria misura di frode.

Warhol rifà le immagini che stanno sotto gli occhi di tutti per sottrarle all'invisibilità e renderle, per una volta almeno, tanto "vedibili" da farcele scorgere e conoscere realmente. Perché è proprio l'oggetto che ci sta di continuo presente davanti allo sguardo che ci sfugge, che non arriviamo a vedere. E di conseguenza, ci sfugge la nostra vita presente, adoperato ora l'aggettivo "presente" in senso temporale e non più solo spaziale. Esagerazione? Sofisma? Ma è una verità sconcertante che sembra collocarsi fin dall'inizio nel cuore della cultura d'oltrеоceano. La ragione è che, ancor prima dell'Europa, l'America ha fatto il suo ingresso nel moderno e in quella tecnica che lo definisce. Ed è proprio un grande scrittore americano, Edgar Allan Poe che, prima ancora di Baudelaire, ha elaborato il concetto di moderno assieme a molti dei suoi corollari principali. Su uno di questi corollari ha costruito uno dei suoi più illuminanti racconti: *La lettera rubata*, che ci riguarda ora da vicino. Ciò che è troppo esposto si sottrae alla nostra percezione



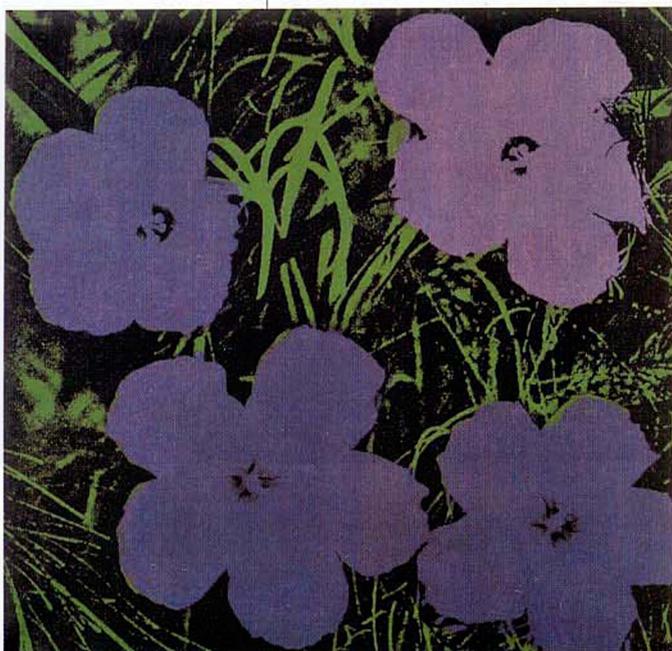
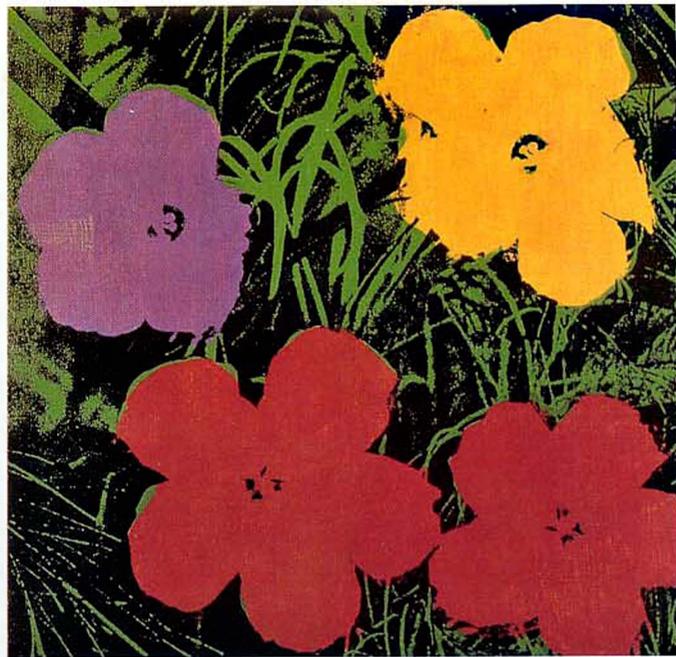
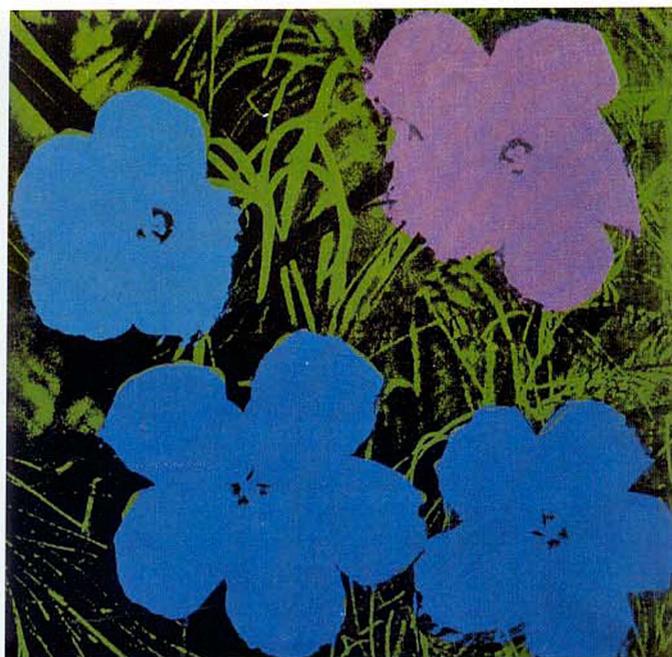


visiva: nel racconto, la lettera fortemente compromettente, posata con maligna astuzia nella piena visibilità del ripiano di una scrivania, sfugge alle ripetute ispezioni di una squadra di esperti poliziotti.

Paradosso, ma poi verità anche troppo giornaliera, esperienza comune. Ci rendiamo conto di una qualsiasi cosa, la vediamo, registriamo la sua presenza secondo la quantità e la qualità di esperienza che mettiamo in atto e spendiamo per scorgerla e per adoperarla. E nel tipo di esperienza, più di quella troppo consapevole conta invece l'esperienza fisica, corporale, assieme all'esperienza inconscia. Ma quale esperienza riusciremo mai a compiere di fronte a un manifesto dell'autostrada, a un'inquadratura di un telegiornale, a una foto stampata sulla pagina di un quotidiano? Minima, se non di un grado prossimo allo zero. Per avere una giusta visione dell'acqua-

Qui sopra:
Flowers
(1967).

Nella pagina a fianco:
quattro pannelli
dal titolo *Flowers*
(1964).

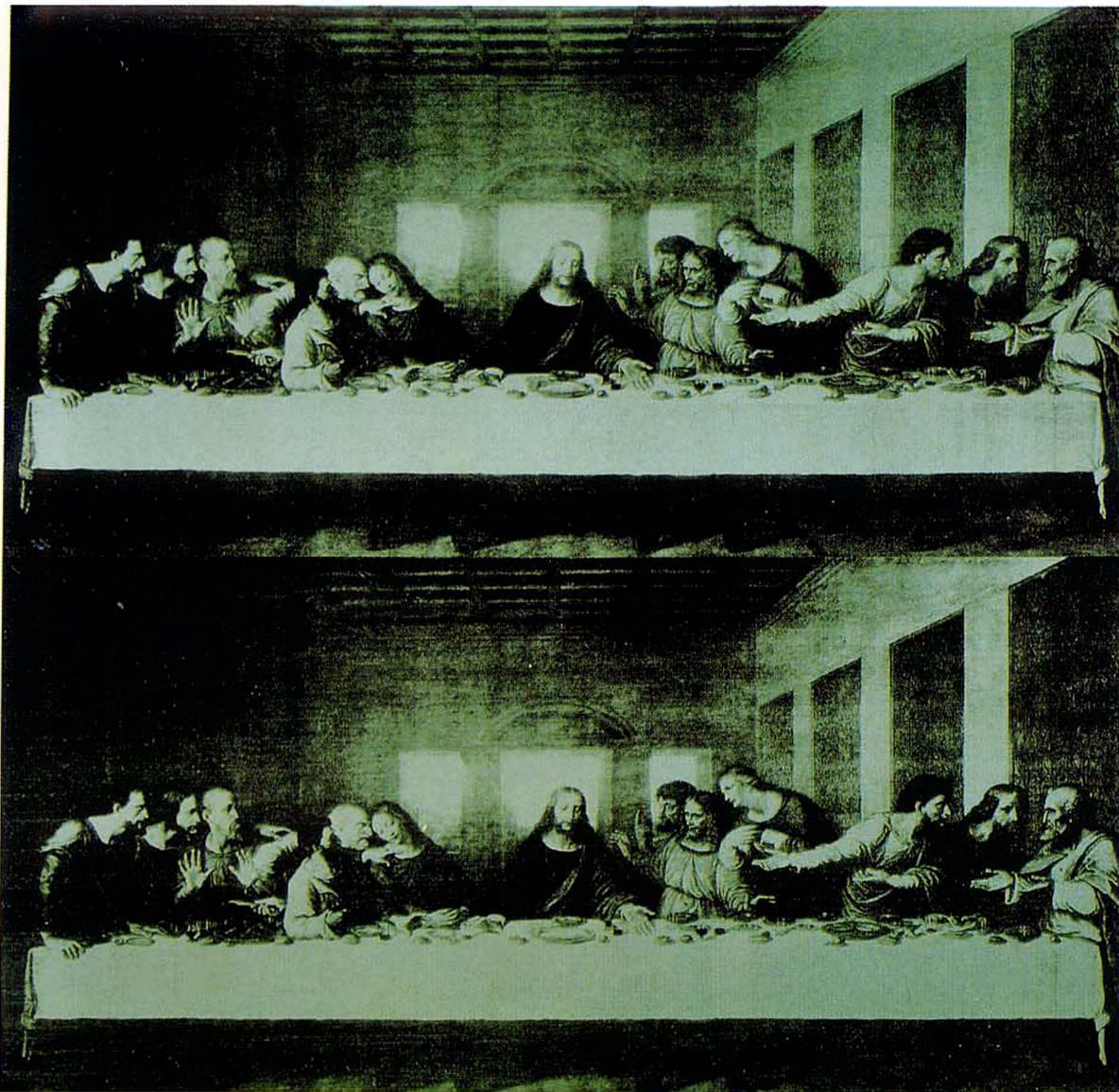


Con estrema disinvoltura Warhol passa dai ritratti in serie dei divi di Hollywood alle variazioni su tema che vedono protagonisti cibi e bevande di consumo, alle sequenze dei "Disasters", alle repliche di fiori dai vividi colori antinaturalistici.

rio, è meglio starne fuori, non essere il pesciolino rosso che vi nuota dentro. Col rifarla, Warhol tira fuori l'immagine dal circuito comunicativo in cui galleggia, per renderla per un momento almeno completamente presente.

La scelta compiuta da Warhol nel vastissimo universo di immagini di questa indecifrabile fine del secolo appare una scelta esauriente. Ed è di fatto esauriente. Con infallibilità non sembra aver sbagliato nemmeno un colpo. La sua selezione compone l'enciclopedia iconografica di questo trentennio, lo rappresenta, ne chiude a forti tinte l'imagerie collettiva.

Ha edificato prima di tutto un pantheon di star, maschili e femminili, un firmamento di volti mitici. Da Elvis Presley a Marilyn Monroe, da Marlon Brando a Elizabeth Taylor, da Natalie Wood a James Dean. Ha pescato nelle acque del sogno, nella torbida voragine del sesso, smuovendo il desiderio ma



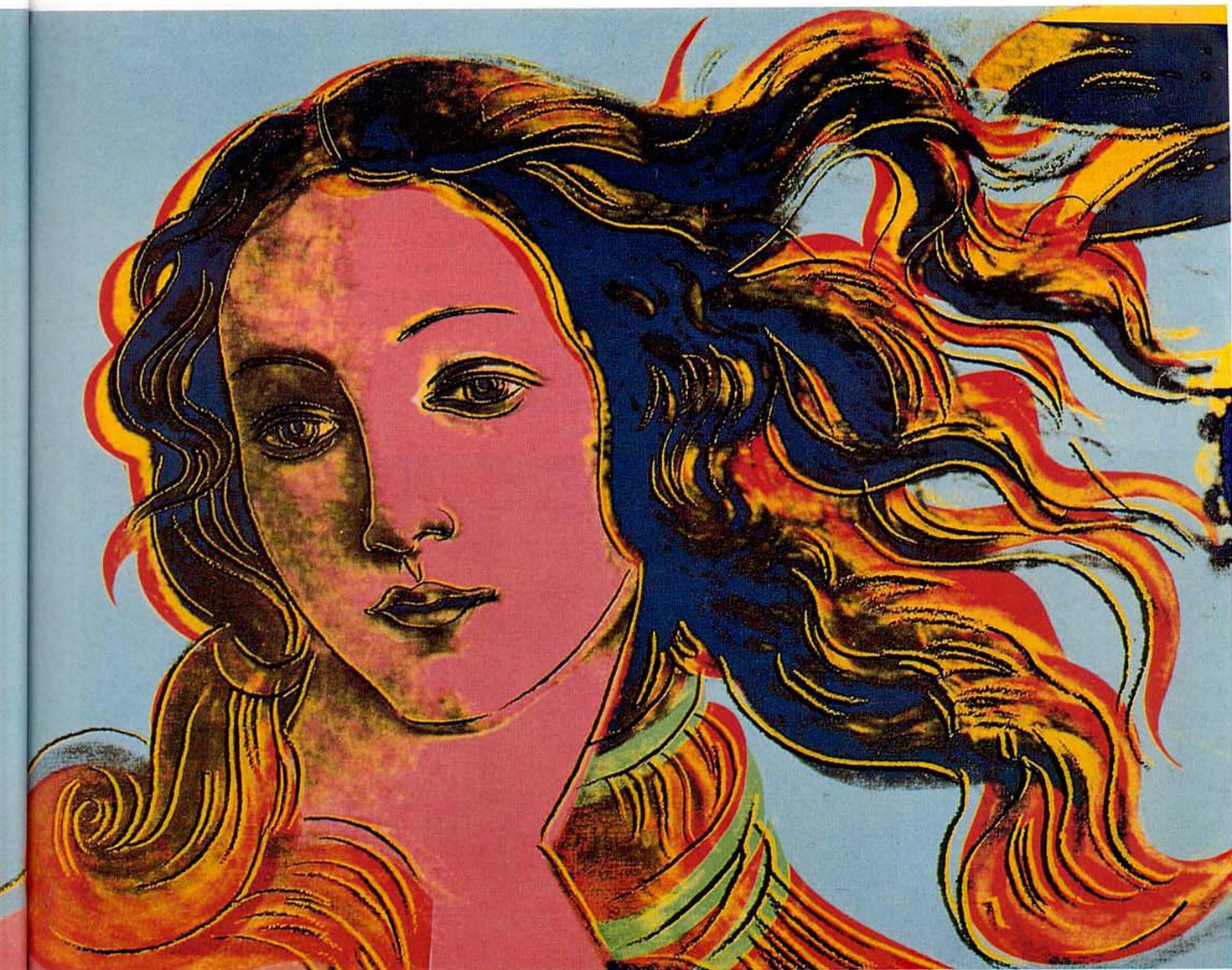
Qui sopra:
Last Supper
Black/Green
 (1986),
 rielaborazione
 dall'*Ultima cena*
 di Leonardo da Vinci
 (1495-1497).

**Tra le operazioni
 dall'esito
 più provocatorio
 e spiazzante
 nel contesto
 della produzione
 di Warhol
 si registra,
 nell'ultima parte
 della sua attività,
 la riproposizione
 di opere
 celeberrime
 trasfigurate
 grazie alla complicità
 di uno spregiudicato
 "make-up".**

rinfocolando anche le molte frustrazioni. Ha compilato un inventario di cibi di maggior consumo, l'ideale listino del compratore del supermarket, dove ciò che si vede è solo l'involucro, la scatoletta, il barattolo, la bottiglia. Ha pescato nel sacco della fame o, con maggiore verosimiglianza, nel buco della disappetenza: non è diventata forse l'obesità una faccenda nazionale degli "States", come lo sta diventando l'anoressia delle ragazze? Ha messo assieme un repertorio di fatti di cronaca, mescolando incidenti d'auto e suicidi spettacolari sotto l'etichetta di "Disasters" (disastri). Vi ha disposto come sfondo una serie agghiacciante di immagini dedicate alla sedia elettrica, che fa tanto America quanto la statua della Libertà all'ingresso del porto di New York. Vi ha intrecciato attorno le siepi e i prati dei suoi fiori, dispiegandoli lungo le pareti delle più rinomate gallerie d'arte. Non ha trascurato nemmeno d'ingrandire il dollaro, questa banconota verde col busto di Washington, uno dei padri della patria, assieme al suo emblema riassuntivo e tortuoso come una "esse" sibilante: il segno \$. Con indifferente equanimità ha reso omaggio alla falce e martello e alla figura di Mao Zedong: non sarà questo, il ritratto del rivoluzionario cinese più popolare, che finirà per soppiantare tutte le sue infi-

Qui sopra:
Botticelli's Venus
 (1984),
 rielaborazione
 dalla *Nascita di Venere*
 di Sandro Botticelli
 (1482 circa).

**Nella pagina a fianco,
 in basso:**
The Disquieting Muses
 (1982),
 rielaborazione
 da *Le muse inquietanti*
 di Giorgio de Chirico
 (1918).



nite altre effigi? Ha scandito infine il suo convincente campionario iconografico con ripetuti ritratti di se stesso, in tempi e pose sempre diversi.

Nell'ultima parte della sua attività, si è messo a redigere la "summa" del proprio repertorio, combinando e allineando assieme, nella medesima composizione, star, scatole di Campbell's Soup, scontri stradali, immagini di Jacqueline Kennedy. Ciascuna tela contiene una retrospettiva della sua opera, una veloce rivisitazione accompagnata da una punta di nostalgia. Al tempo stesso, esegue una serie di immagini tratte dalle riproduzioni di opere d'arte, da de Chirico a Manet, da Botticelli alla *Cena* di Leonardo e alla *Madonna sistina* di Raffaello. Infine, alla folla di vip che si presentava al suo affermatissimo studio – che aveva ribattezzato Factory (fabbrica), prima sulla 47a East street e poi all'860 Broadway – per farsi ritrarre da lui, Warhol rivolgeva l'eguale invito: ridiscendere prima in strada e ribussare poi alla sua porta munito ciascuno di una foto formato tessera scattata in una cabina automatica. Dal 1972 fino all'anno della sua morte, arriva ad eseguire in media da cinquanta a cento ritratti all'anno su commissione.

Dunque Warhol si presenta autorevolmente come un ico-

Roma. Graziella
(1972).

nografo, di cui ci sorprende, accanto all'estensione, l'infalibile sicurezza delle scelte.

Tuttavia non bisogna lasciarsi troppo impressionare né ingannare. Poiché credo che, alla giustezza delle singole scelte, abbia corrisposto ogni volta la capacità di Warhol di imporre queste scelte, di affermare le sue preferenze. Così, dopo aver salutato il suo repertorio iconografico, dobbiamo esaminare l'elaborazione formale a cui è stato sottoposto, la manipolazione stilistica che ha subito. Infatti la conclamata obiettività e freddezza dell'artista pop nascondono, per nostra fortuna, numerose infrazioni. Come a dire che la sua opera si rivela molto più orientata dalla singolare e complessa personalità creativa dell'artista e dell'uomo Warhol. Non sarà passata nell'opera tanta originalità quanta ne era già passata nel suo lavoro di pubblicitario e che l'artista Warhol si era proposto di mettere al bando?

Altri esempi tipici della produzione tarda di Warhol sono i numerosi ritratti di personaggi famosi eseguiti su commissione a partire dal 1972 (tra i primi, Roma. Graziella) e le opere che assemblano molteplici soggetti affrontati nella prima fase della sua attività.





Qui sopra:
*Big Retrospective
 Painting*
 (1979).

Qui sotto:
David Hockney
 (1974).

David Hockney,
 nato a Bradford
 nel 1937, è stato
 tra i maggiori

esponenti
 della seconda
 generazione
 del Pop inglese.
 A partire dagli anni
 Sessanta
 si è affermato
 negli Stati Uniti

(soprattutto a New
 York e in California)
 grazie a lavori
 basati su fotografie
 e immagini tratte
 da riviste.



L'arte della ripetizione



Qui sopra e nella pagina a fianco: due *Self-Portrait* (1967).



VANTI A tutto è la forza del colore a imporre questo repertorio di immagini. Warhol rimane uno dei primi artisti del mondo a impiegare sistematicamente l'inchiostro industriale, fotografico e tipografico, e a farlo affermare.

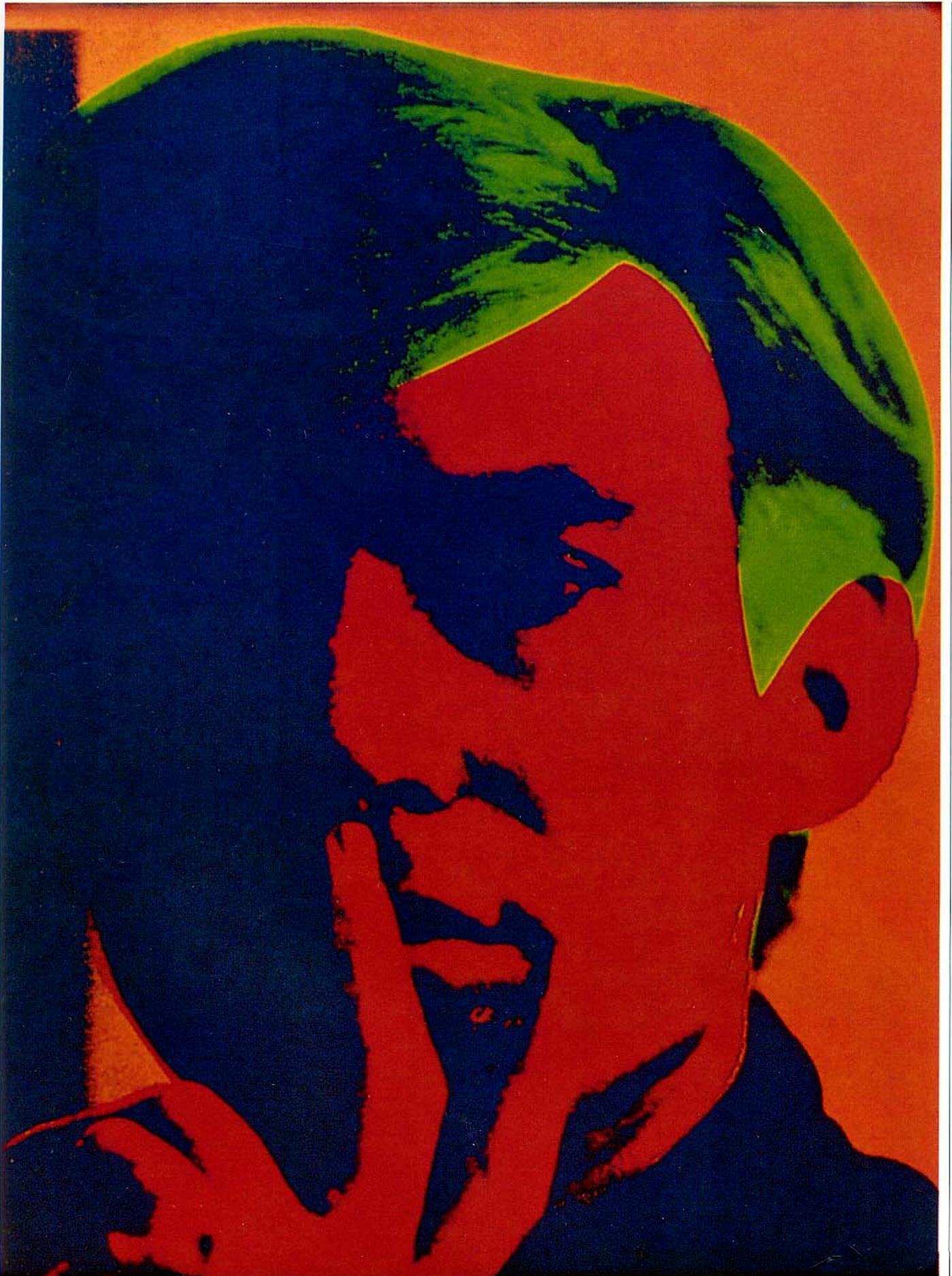
Dal 1962 abbandona la pittura a olio e l'esecuzione personale e semimeccanica, adottando la tecnica del silk-screen, del riporto fotografico su seta. Dispone così di una gamma di colori ristretta ma aggressiva, oltraggiosamente anti-naturalistica, estranea alla tradizione artistica e, con particolare stridore, alla grande pittura europea.

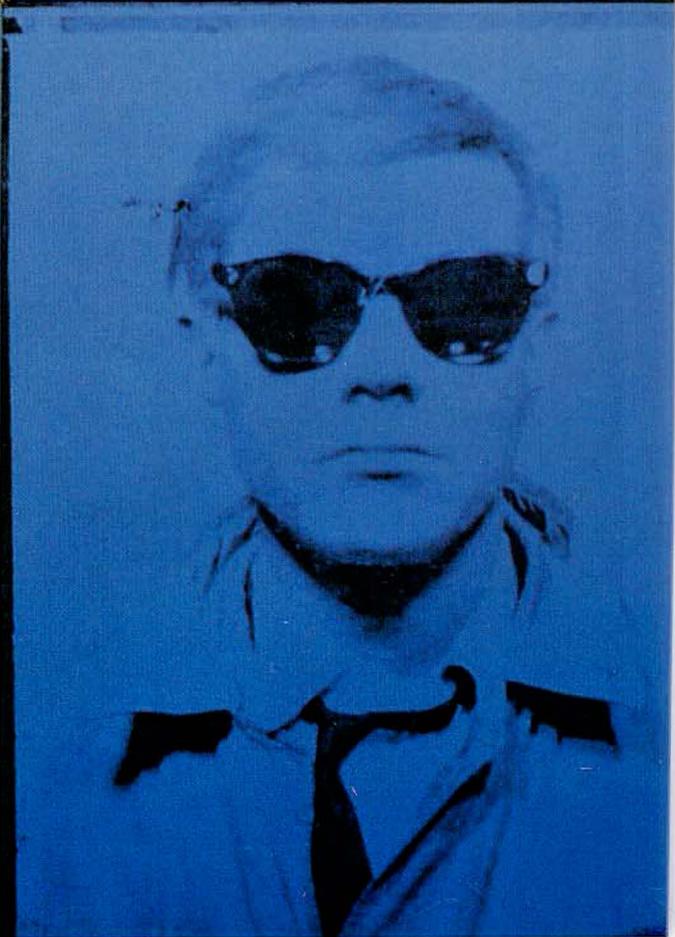
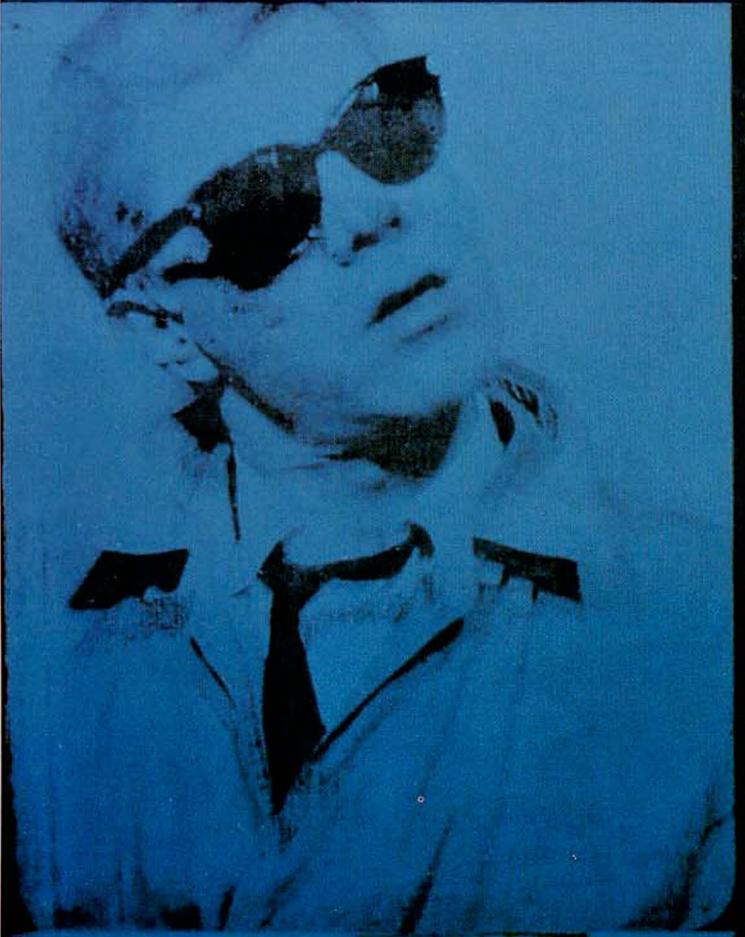
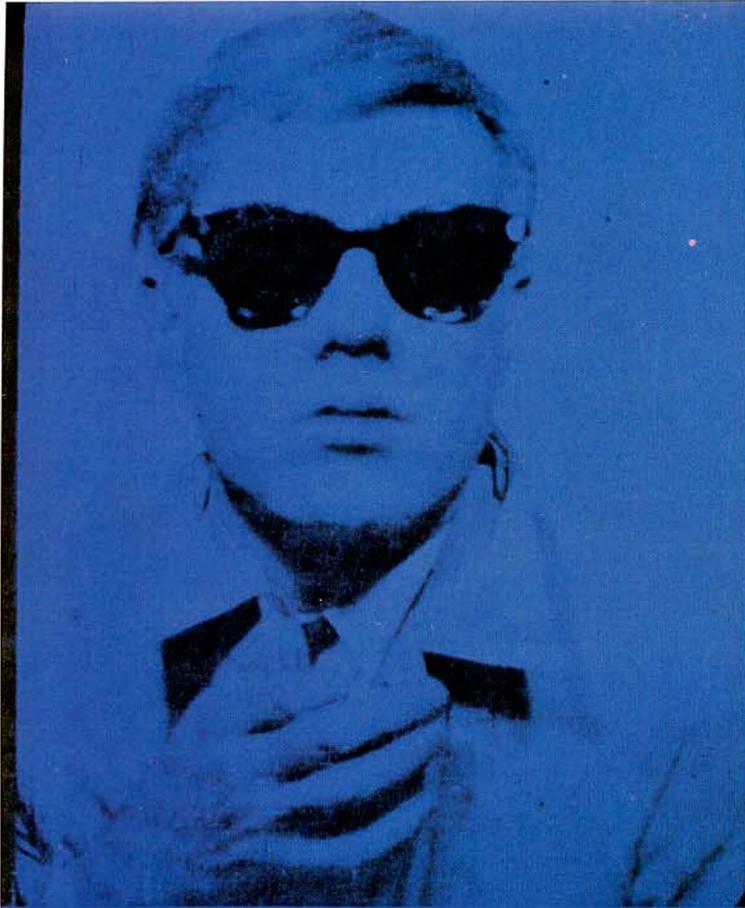
Per questa estraneità sono stati messi in circolazione alcuni colori che fino a pochi decenni fa non avevano spazio nel campo dell'arte. Il rosa, per esempio. Solo gli autori americani hanno reso convincente un tipo di rosa: prima il rosa carne, il rosa vischioso delle donne di De Kooning e quindi il rosa caramella, il rosa stucchevole, il rosa industriale di Warhol.

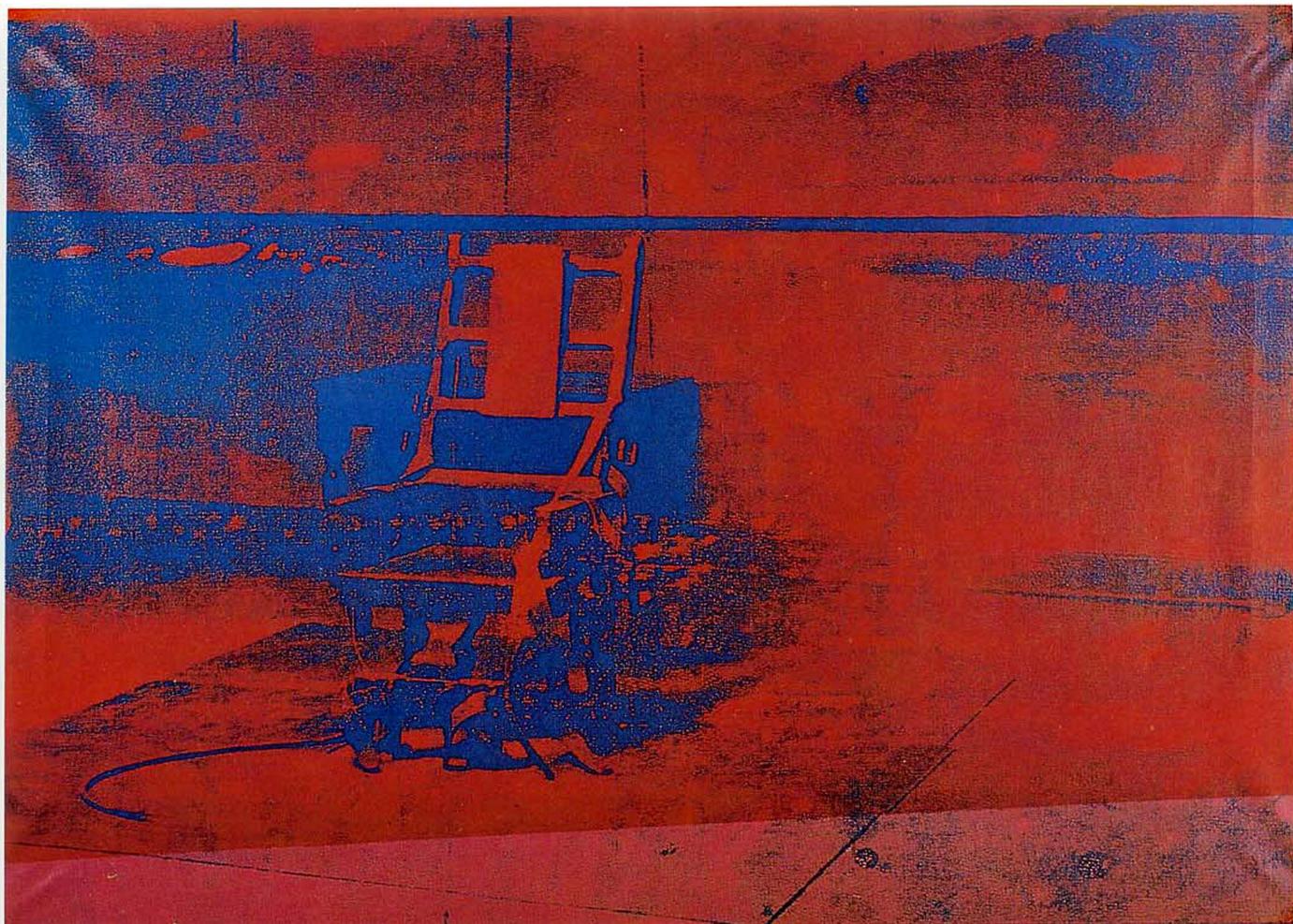
Si tratta di un colore violento nei suoi singoli timbri, equivalenti in sostanza ai colori della selezione di una diapositiva fotografica. E tuttavia i loro accostamenti possono risultare anche assai sottili. Il massimo della sottigliezza sembra riservato agli autoritratti di Warhol e alla serie della sedia elettrica. Colpiscono i celesti-verdi-rosa e i viola-verdi-carminio di alcuni autoritratti del 1967 e il verde-azzurro-arancione e l'azzurro-viola-rosso cupo di alcune sedie elettriche di grande formato, sempre del 1967.

Ancora nella seconda parte della sua attività, a partire dai ritratti di Mao del 1972, complica l'uso dei suoi colori, stesi ora a strati e a macchie con un palese richiamo alla pittura degli espressionisti astratti. Se negli anni Sessanta i colori si presentavano netti e pulitissimi, ora i colori sembrano sprofondare in direzione dell'oscurità "informale" delle sue ultime opere: le "Ombre" e le "Ossidazioni".

Warhol, nel trattare qualsiasi immagine, si attiene alle modalità linguistiche e comunicative della cultura di massa. Le imita senza farne affatto la parodia, ma al tempo stesso le con-

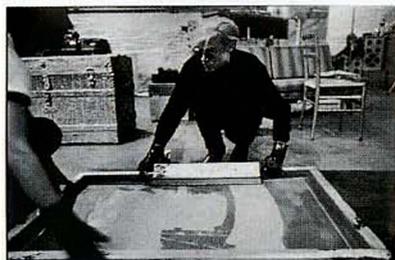
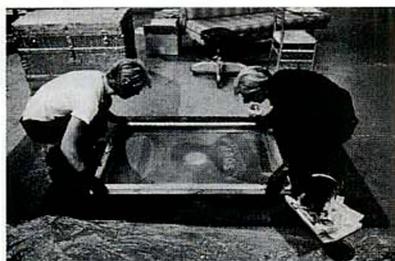






Nella pagina a fianco:
Self-Portrait
(1964).

A destra:
Andy Warhol
e il suo assistente
Gerard Malanga
fotografati nel corso
della realizzazione
del riporto
fotografico su tela
di un'immagine
(1964-1965 circa).



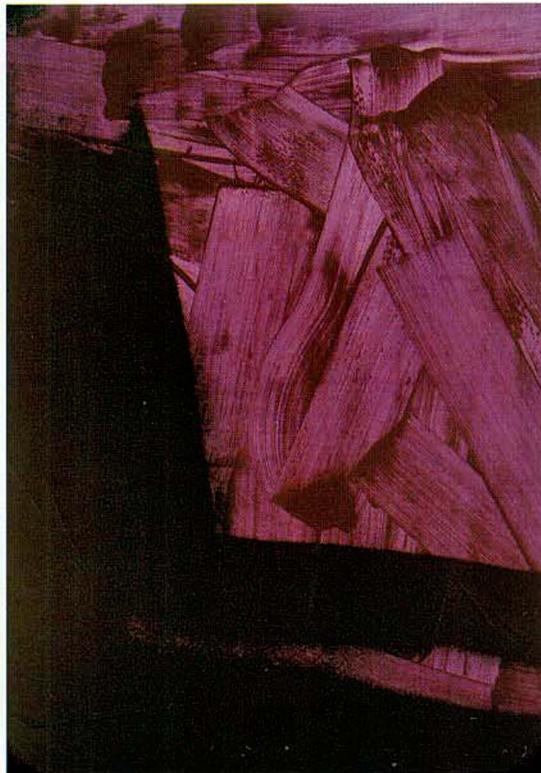
Qui sopra:
Big Electric Chair
(1967);
Parigi,
Centre Pompidou.

La scelta
di colori aggressivi
e antinaturalistici
conferisce
alle immagini
di Warhol
un impatto visivo
e una risonanza
emotiva
molto forti.
Tra le tante opere
in cui il colore
è una componente
di primo piano,
alcuni autoritratti
del 1967
e una coeva serie
in cui compaiono
singole sedie
elettriche vuote,
immagini
che presentano
accostamenti
particolarmente
raffinati di timbri
violenti e dissonanti.



Qui sopra:
Oxidation Painting
(1978).

A sinistra:
Mao
(1972).



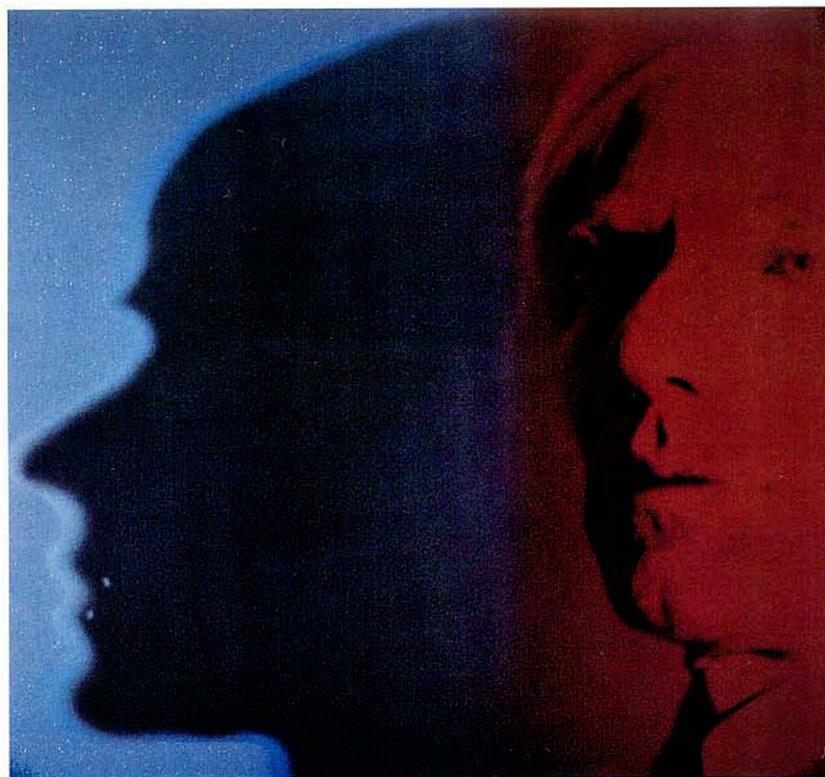
A sinistra:
Shadows
(1979).

Coi ritratti di Mao Zedong del 1972, nei quali le campiture nette cedono il posto a una stesura a macchie e strati di colore, Warhol imbocca una strada nuova che culmina nelle serie delle "Ombre" e delle "Ossidazioni", vicine alla pittura degli espressionisti astratti.



A destra:
The Shadow
(1981).

Anche il tema dell'autoritratto, costante nella produzione dell'artista, viene riproposto secondo le nuove esigenze espressive di questo periodo.



Qui sotto, da sinistra:
Early Colored Liz
(1963).

Shot Orange Marilyn
(1964).

centra nello spazio della tela e della galleria, le rende visibili come fa uno specchio o come si ottiene questa visibilità nel corso di un esperimento condotto in laboratorio. Queste modalità si riducono principalmente a due: all'isolamento della singola immagine e alla sua ripetizione in serie.

L'allestimento di una sua particolare composizione a forma di dittico denuncia una diversa origine e un tipo differente di preoccupazioni. Come ogni dittico, anche il dittico di Warhol rientra nella storia dell'arte, antica e contemporanea, e ri-

Due i procedimenti essenziali adottati da Warhol per dare visibilità a quelle immagini di consumo (dai prodotti largamente pubblicizzati ai personaggi più fotografati)



vela una ricerca di ordine percettivo, riguarda la mutata maniera con cui noi oggi scorgiamo la massa di immagini che ci investe, minacciando di travolgerci.

Warhol isola un'immagine rappresentativa e la dilata, la ingrandisce stampandola con massima evidenza nel centro esatto della tela. L'immagine si presenta frontale e fluttuante, collocata contro un fondo serrato di colore astratto. Nel cinema, ciò equivale a una zoomata con la quale si ritaglia e si mette a fuoco un particolare.

Nella realtà, l'immagine artificiale agisce come una presenza unitaria da cui discende una suggestione compatta e aggressiva in direzione dello spettatore. Mentre adesso, nel suo isolamento e nella sua dilatazione, l'immagine appare completamente diversa: non affatto unitaria, bensì composta di parti che si incastrano e si sovrappongono tra di loro, come accade in qualsiasi prodotto tecnologico. Niente più dei ritratti della Monroe e della Taylor fatti da Warhol, delle immagini di queste due dive di Hollywood è in grado di mettere a nudo questa caratteristica di fondo.

Basta all'artista forzare il processo di sovraesposizione della foto più del normale, perché i due volti si scompongano in rigide zone di colore: il rosso-violetto e il giallo oro con macchie di celeste e di rosso nel volto di Marilyn; l'arancione pallido e il nero con macchie di verde e di rosso su quello di Liz. L'immagine non è che una combinazione, un montaggio meccanico di inchiostri molto carichi: e i capelli della Monroe

che proprio perché troppo viste sembrano annegare nel flusso ininterrotto del bombardamento iconico di giornali e televisione. Il primo dei modi impiegati dall'artista americano è l'isolamento e la dilatazione dell'immagine, come nei ritratti riprodotti in questa pagina, nei quali i famosi volti delle due dive di Hollywood campeggiano nella tela; il secondo è la ripetizione seriale del soggetto: le file di lattine, di bottiglie, di banconote o altro, come negli esempi delle pagine seguenti.



Qui sopra:
Two hundred
Campbell's Soup Cans
(1962).

A destra:
Five Coke Bottles
(1962).



e della Taylor, che nella vita l'aggettivo di biondo e di nero designava solo con approssimazione volenterosa, qui sono diventati così genericamente biondo oro e nero tintura che i due colori possono esistere a sé, staccarsi dal riquadro dove si arricciano le onde dei capelli. Il volto risulta simile a una maschera, a una sorta di nuova icona costruita meccanicamente per soddisfare i bisogni di una società feticistica.

Tuttavia la comunicazione commerciale non conosce questa stringatezza: non lavorando che per quantità, spinge l'immagine a moltiplicarsi. La ripetizione in serie non è ovviamente un incidente esterno che capita all'immagine meccanica ma piuttosto una sua prerogativa, la conseguenza della sua natura artificiale, del fatto di essere stata elaborata «nell'epoca della riproducibilità tecnica» con i suoi strumenti e per i suoi scopi. Su questo aspetto centrale dell'immagine del nostro secolo Walter Benjamin aveva scritto cose fondamentali più di cinquant'anni fa.

Ecco allora che Warhol mima con coerenza la traiettoria dell'immagine, la sua ubiquità, la sua tendenza a ripetersi fino a saturare l'intero orizzonte visivo. Il suo universo iconografico è un universo in moto.

Coca-Cola come scatole di Campbell's Soup, incidenti stradali come sedie elettriche, Jacqueline Kennedy come Liz Taylor, Mao come biglietti da dieci dollari si allineano sulle tele disposti in sequenze monotone, ordinate e sovrapposte.

L'allineamento di Warhol non attesta solo l'invasione delle immagini nello spazio, ma anche la particolarità della nostra ricezione. L'immagine viene ripetuta, è vero, dall'industria di massa, ma sono anche i nostri successivi incontri con essa che la ripetono nel corso della giornata, lungo l'arco delle ventiquattr'ore, dal notiziario tv del mattino fino a quello della notte.

Nel trionfo della serialità, Warhol non si è limitato a riempire soltanto la superficie della tela, ma ha voluto riempire l'intero spazio della galleria, la sua fuga di stanze vuote assieme alle sue pareti, fino a spingersi a tappezzare l'intera facciata di un museo. Sulle pareti ha innalzato le immagini dei suoi fiori: cinque petali stilizzati sullo sfondo di un prato fatto di fili d'erba carbonizzati e metallici. Oppure le ha tappezzate, così come la facciata, con la sua *Cow Wallpaper*, carta da parati ricoperta dal muso di una mucca. Le stanze le ha invase con una certa partita di scatole di cibo conservato delle più reclamizzate marche statunitensi. Naturalmente queste scatole risultavano imitate in modo eccellente, tanto da rendere difficile, se non addirittura inopportuna, l'operazione di distinguere fra l'originale e la sua contraffazione, il vero dal falso. Attratto infine dal vuoto, ha liberato nello spazio della galleria le sue *Silver Clouds*, cuscini argentati riempiti di elio che si sono messi a galleggiare nell'aria.

Con questa serie di interventi, l'artista americano ha dato un vistoso contributo a modificare la collocazione dell'opera d'arte nello spazio espositivo, creando nuovi e provocatori ambienti estetici.

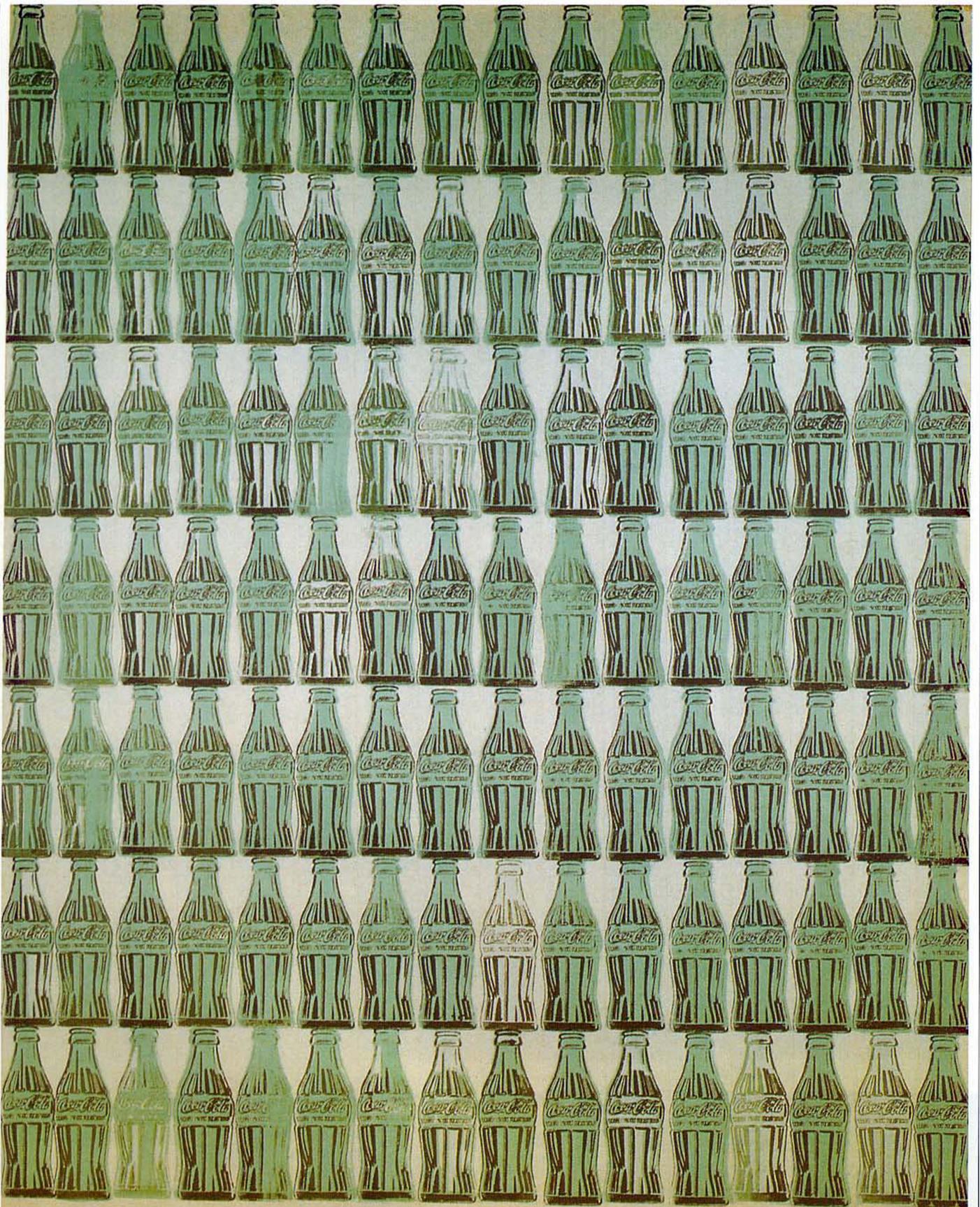
Warhol ha proposto infine una sua particolare composizione a forma di dittico, accostando un'immagine tratta dal suo repertorio consueto con un riquadro ricoperto interamente di un unico colore. Questo dittico non è fatto certo per nar-

Qui sotto:
Dollar Signs,
allestimento
alla galleria
Leo Castelli
di New York (1982).

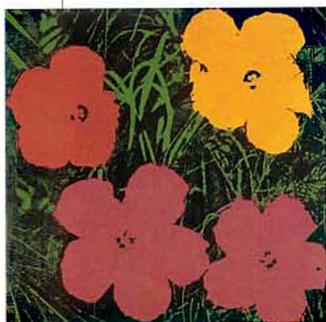
In basso:
Front and Back
Dollar Bills (1962).

Nella pagina a fianco:
Green Coca-Cola Bottles
(1962);
New York,
Whitney Museum.





Coca-Cola



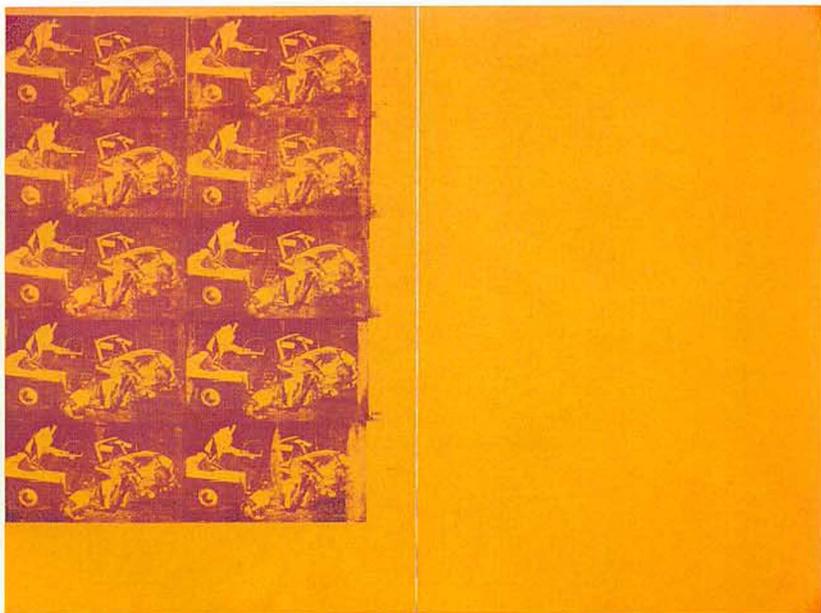
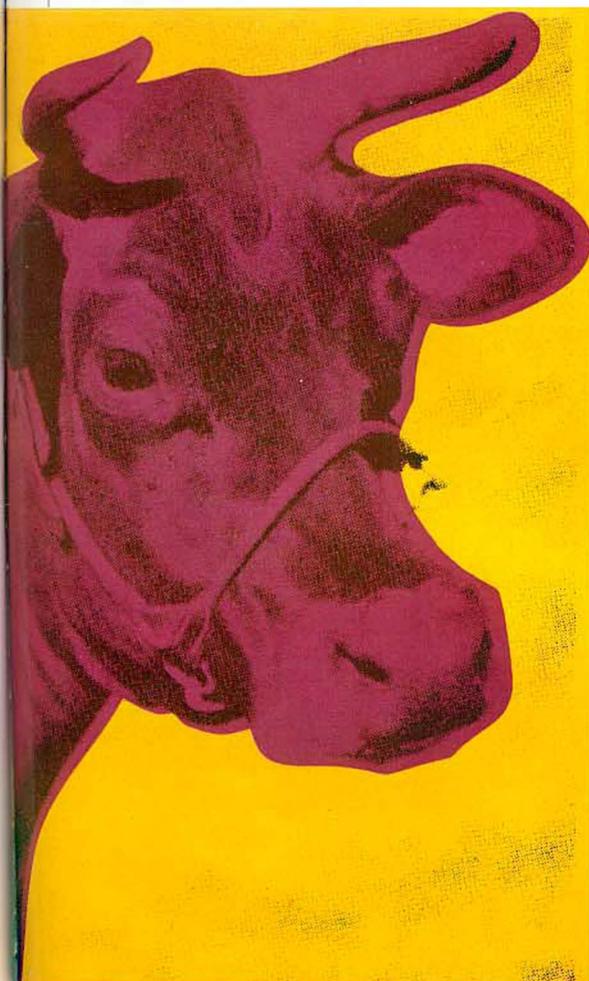
A sinistra:
Flowers
(1964).

Qui sopra:
Flowers,
allestimento
alla galleria
Ileana Sonnabend
di Parigi
(1965).

**Nella pagina a fianco,
in alto:**
Cow Wallpaper,
allestimento
alla galleria
Leo Castelli
di New York
(1966).

**Nella pagina a fianco,
in basso, da sinistra:**
Cow Wallpaper
(1966).

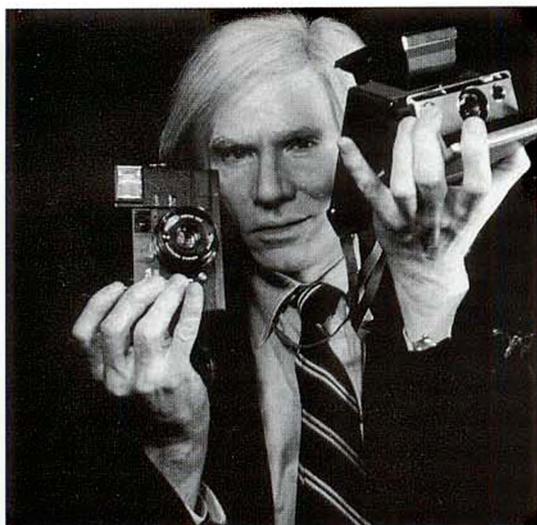
Orange Car Crash
(1963);
Colonia,
Wallraf-Richartz-
Museum.



rare – ciò che non può fare un artista come l'americano che, ripetendo, non racconta – e neppure per alludere a una qualsiasi presenza non umana e soprannaturale, come in un antico dittico di angeli o di santi. Ripetendo le sue immagini in successione seriale, Warhol ha sempre elaborato delle composizioni che impediscono ogni ordinata visione binoculare, fino a contrastarla. Ora propone allo stesso tempo e con parità di valore una presenza e una assenza, una figura e una campitura di colore, un pieno e un vuoto cromatico, una sfasatura, una cancellazione, fino a sfiorare il nero assoluto della cecità.



L'imperfezione meccanica



Nella pagina a fianco:
*Nine Multicolored
Marilyns*
(1986).

Qui sopra e in alto:
due immagini
di Andy Warhol:
nel 1964 alla Factory
e nel 1978,
con la celebre
Polaroid,
in una foto
di Christopher Makos.

D

A QUANTO

detto consegue che Warhol ha preso alla lettera una realtà americana che è diventata ormai una realtà planetaria, totale e totalizzante, usando come angolo d'osservazione privilegiato e assorbente quello fornito dalla comunicazione per immagine. Si è poi impegnato a rifarla. Ci troviamo adesso in grado di confrontare il punto di partenza con quello di arrivo, il modello, la fonte e la duplicazione che ne ha tratto. Che cosa è accaduto nel passaggio? Cosa ci ha indicato Warhol? Chi è l'artista Warhol infine?

Il lavoro di Warhol è consistito esclusivamente, si è detto, nel rifiuto del tradizionale lavoro fatto a mano e nel conseguente impiego obiettivo dei media meccanici: foto, pellicola, registratore a bobine. Lo stesso artista ha confermato questa tesi, parlando ripetutamente di una volontà deliberata di identificazione fra l'uomo, compreso l'artista, e la macchina. La meccanizzazione dell'uomo si chiama più propriamente automatismo che, dalla dimensione quotidiana dove prosperano i cliché della condotta, è stato trasferito sul piano creativo. Con questo trasferimento Warhol ha mimato i procedimenti della macchina allo scopo di fabbricare le sue immagini. Tuttavia il suo lavoro, pur restando automatico, non è detto che non abbia potuto compiersi con estrema consapevolezza. La conclusione è che l'identità perseguita da Warhol con la macchina è andata incontro a uno scacco sostanziale. L'automatismo troppo cosciente dei procedimenti ha finito per introdurre, al posto del frazionamento di qualsiasi processo meccanico, una continuità. Ha depositato in ogni fase del percorso dell'immagine come una traccia della fase precedente e, assieme, un annuncio di quella successiva, fino al punto da configurare l'idea di un transito, di una parabola: sempre, appunto, dell'immagine.

Si osservi una qualsiasi immagine di Warhol: essa non contrassegna mai un arresto definitivo, bensì contrassegna sempre un punto instabile di un veloce percorso. L'immagine possiede persino una memoria residua del mondo da cui proviene, che è il volume del corpo, il peso della carne, l'impreve-

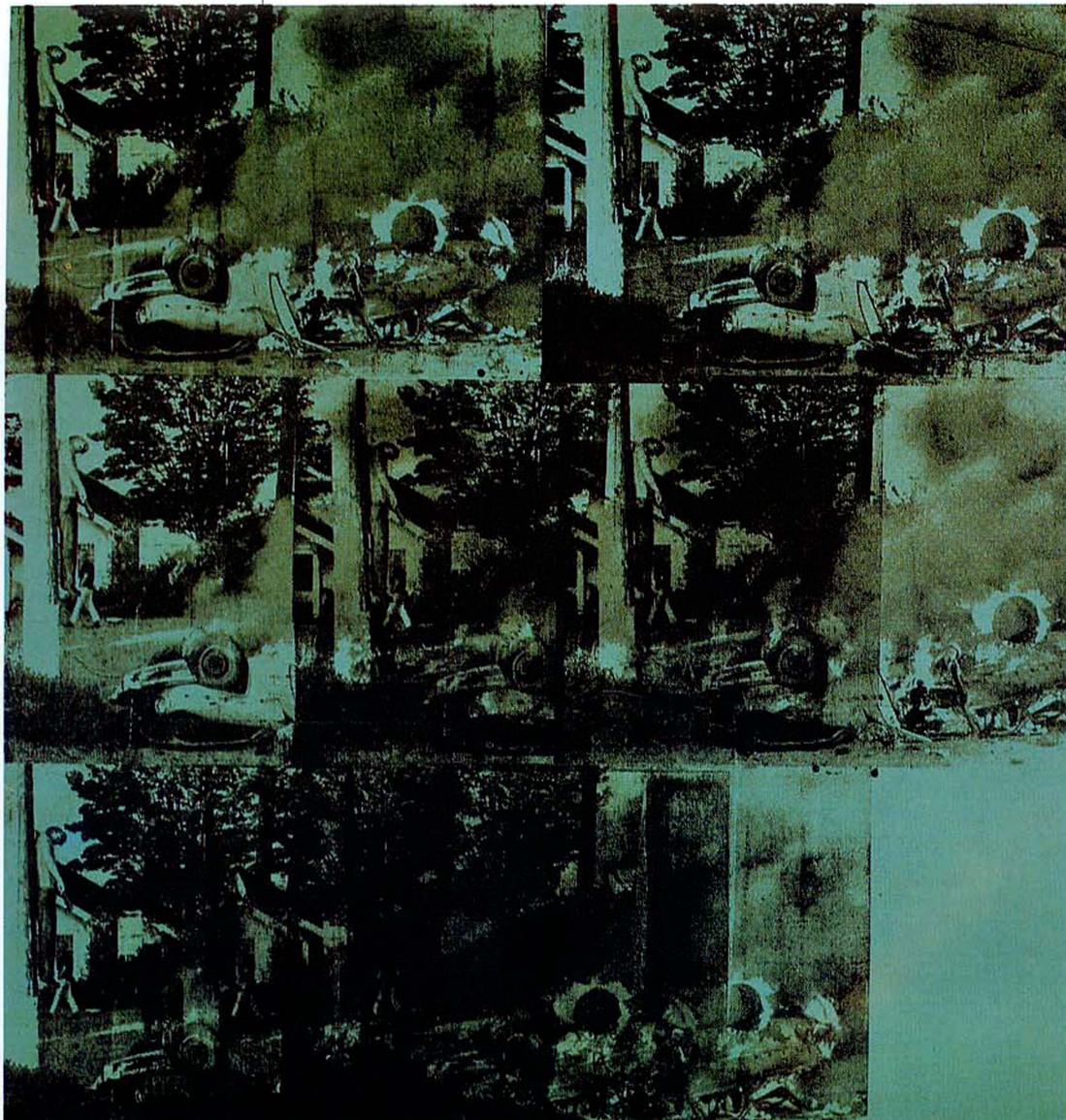
dibilità degli avvenimenti della cronaca reale, e arriva inoltre ad anticipare ogni volta la sua fine, il suo destino, che è di sparire per sempre. Nella proclamata indifferenza della comunicazione globale, l'immagine fa il giro del pianeta, ripetuta per il massimo di ventiquattr'ore, e poi scompare. Nella grande equivalenza

In questa pagina:
Green Burning Car I,
Nine Times
(1963).

Nella pagina a fianco, in alto:
Orange Disaster
(1963).

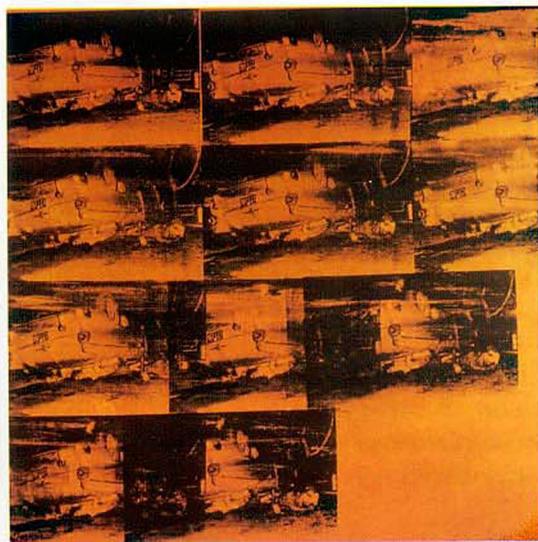
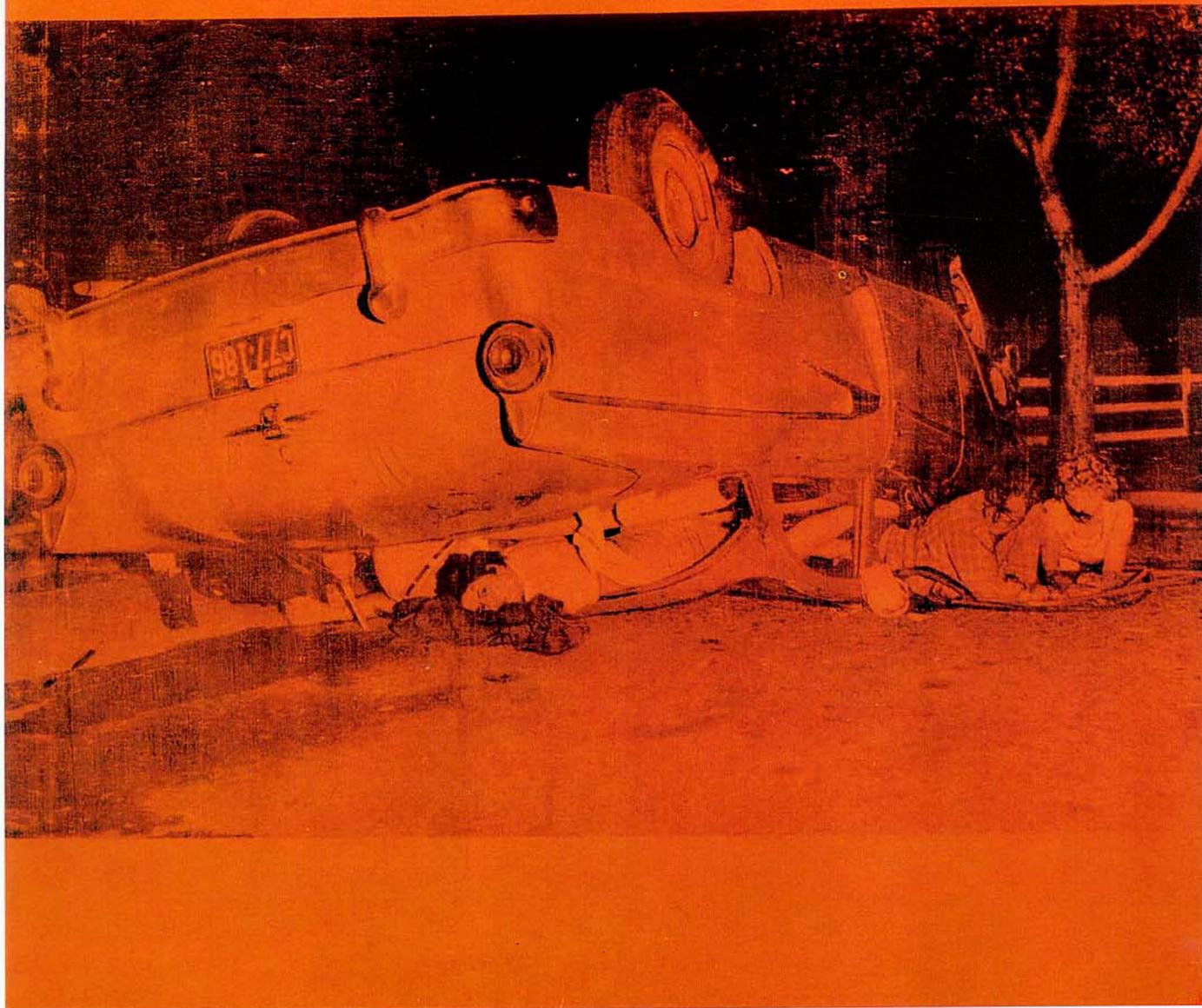
Nella pagina a fianco, in basso:
Orange Car Crash
Ten Times
(1963);
Colonia,
Museen der Stadt.

Afferma Warhol:
«Come si può dire che uno stile è migliore di un altro? [...] questo stile o quello, questa o quella immagine dell'uomo, non fa nessuna differenza». Queste parole sembrano confermare il dato di un fondo nichilista insito nell'arte di Warhol, un aspetto che forse aiuta a spiegare la presenza, nelle sue opere, di soggetti apparentemente incongrui – come bottiglie di Coca-Cola e incidenti stradali – ma tuttavia simili nella loro dimensione di immagini di consumo “macinate” a getto continuo da una società come quella americana, sempre alla ricerca di nuove sollecitazioni.



universale, un'immagine vale l'altra e tutte assieme non valgono niente. Questo pareggiamento presenta una chiara impronta nichilista. Se ancora non ce ne fossimo accorti – ma Warhol ci ha preceduto con molto anticipo fin dai primi anni Sessanta – è la stessa parità nel non valore stabilita dalla cultura di massa: onnivora, essa prende il suo bene dovunque e con sovrana indifferenza lo caccia nel gran contenitore del consumo.

Se c'è un verbo che coniuga qualsiasi immagine di Warhol è il verbo logorarsi o un suo sinonimo come consumarsi, dissolversi e tutte le altre possibili variazioni. Anzi tale verbo riassume l'intero contenuto della sua arte. A volte questo contenuto viene nominato esplicitamente: ecco allora la serie famosa dedicata agli scontri automobilistici, quella della sedia elettrica, oppure, e con maggiore pregnanza, la serie altrettanto famosa dei volti sui quali grava un pronostico di rovina:



quello di Jacqueline Kennedy in lutto dopo l'attentato di Dallas nel novembre del 1963, la faccia di Liz Taylor consumata dalla malattia, le foto segnaletiche dei criminali braccati dalla polizia americana. È inevitabile allora che l'immaginario di Warhol, sottoposto – come appare evidente – all'attrazione logorante delle stereotipie, abbia finito per sostare su quella morte che resta il solvente segreto di tutto il suo universo. «Mi resi conto che qualsiasi cosa stavo facendo doveva essere morte» è una affermazione chiave dell'artista, risalente al 1963, e dunque a un anno cerniera del suo itinerario.

Così è quasi per costrizione interna che, nel panorama della Pop art, Warhol abbia finito per collocarsi al polo opposto di Lichtenstein e dei suoi fumetti ritagliati, ingigantiti e sottoposti a una specie di "lavaggio formale". Nulla resta più lontano da Warhol che la decisione d'arrestare lo scorrimento dell'immagine per dare inizio a un processo inverso, di riscatto

l'immagine per dare inizio a un processo inverso, di riscatto dell'immagine stessa, salvandola nell'immobilità e in quel tanto di bellezza che è pur sempre possibile spremere da essa. Alla strada della salvezza Warhol ha contrapposto l'opposta strada della degradazione; la didattica estetica di Lichtenstein è stata barattata da Warhol con l'esercizio della registrazione e con la difficile ma acuta obiettività del cinismo con cui ha aderito senza illusioni all'apparenza, alla drammatica e a tratti splendida superficie del mondo.

Se c'è stato un tecnico della comunicazione – e una macchina – in Warhol, esso si è rivelato un tecnico in stato di ininterrotta crisi, influenzato in maniera determinante dal momento conclusivo del consumo. Ha così potuto sviluppare un' enfasi tecnica nell'uso degli strumenti, ma a scapito sempre di quell'esattezza iconografica e formale che nella sua veste di superficie non ha mai interessato l'artista. Per il tecnico Warhol la registrazione è più importante dell'immagine registrata, il "medium" più del "messaggio", il maquillage cromatico più della stessa figura rappresentata, i salti della trascrizione su pellicola più dell'evento che si sta filmando. Questo tipo di enfasi tecnica si è così potuta saldare all'autentico contenuto di Warhol, il consumo, che nei modi accentuati della sua arte si è trasformato nell'enfasi dello svuotamento, dell'appiattimento e dell'estinzione. Esiste un grado d'imprecisione tecnica nella confezione definitiva della maggioranza dei suoi prodotti che nes-



sun professionista potrebbe mai accettare: essa consiste propriamente nella deformazione che il consumo imprime all'immagine. Per questa attenzione verso il consumo, la neutralità del tecnico si è dimostrata contraddetta di continuo dalla previsione della fine inevitabile, la sparizione del prodotto, il logo-

In basso, a sinistra:

Thirteen Most Wanted Men, installazione al New York State Pavilion, New York World's Fair (1964).

Qui sotto, dall'alto:

Most Wanted Men n. 11, John Joseph H. (1964).

Most Wanted Men n. 12, Frank B. (1964).

Most Wanted Men n. 13, Joseph F. (1964).





Jackie (The Week That Was) (1963).

ramento dell'immagine. Questo spiega perché nel mondo di Warhol la tonalità opaca dell'indifferenza appare sempre messa in forse da una trattenuta vibrazione di pathos, da una punta di espressionismo.

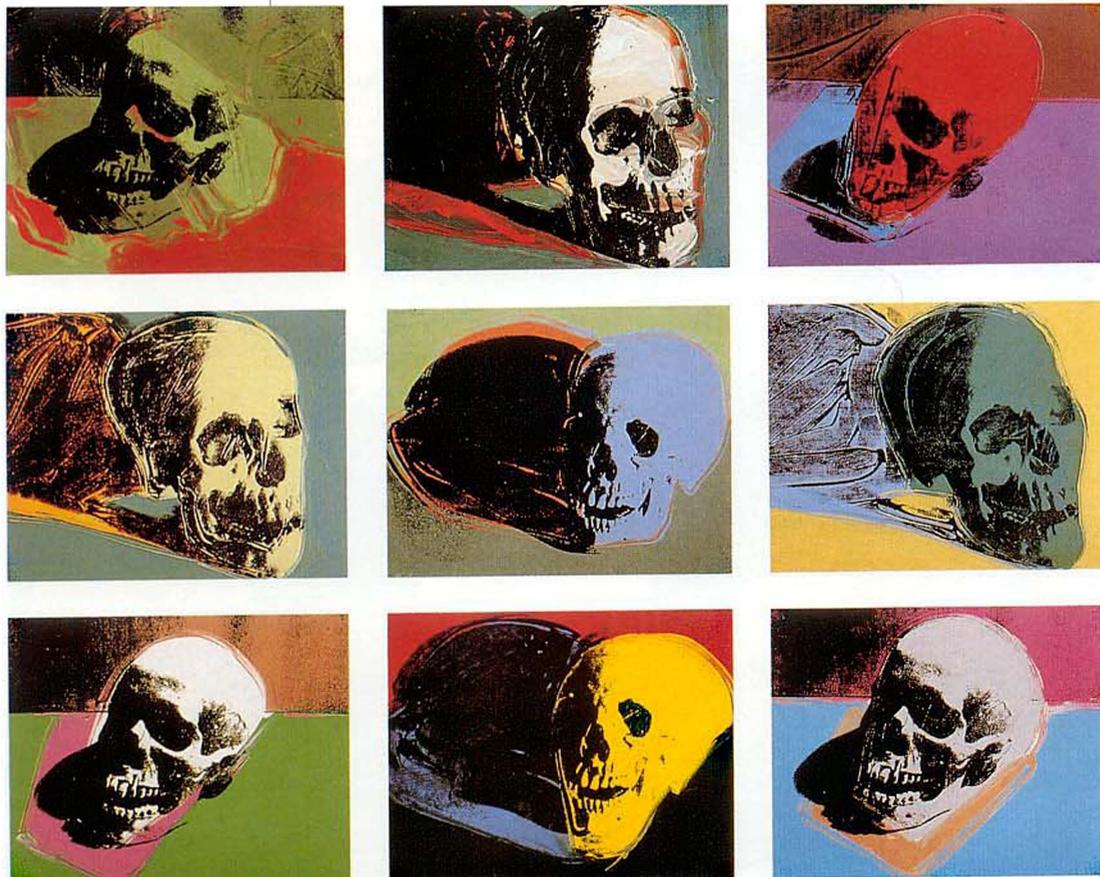
La freddezza professionale e l'impassibilità emotiva han-

no composto la faccia esterna dell'arte di Warhol, mentre la certezza del disastro e la commozione sono andati ad alimentare il rovescio nascosto, come un alone tenuto a distanza, ma che proprio lo sforzo di tenerlo a bada finisce per rafforzare con chiarezza. Cos'altro ha voluto dimostrare Warhol se non che, partendo dal momento finale del consumo, è possibile acquistare una visione esatta di tutti i momenti del processo comunicativo e pertanto anche della stessa produzione iniziale e della successiva circolazione dell'immagine? Il consumo rappresenta una specie di minimo comune denominatore, l'elemento sottostante di ciascuna fase. Già al momento remoto della formazione dell'immagine, in quel punto di contatto con la realtà e l'apparecchiatura tecnica, la macchina fotografica,

Skulls
(1976).

Il senso della morte, del dissolvimento, della disgregazione aleggia nell'intera opera di Warhol, sopra quelle immagini realizzate con una tecnica fredda e come impassibile, anche là dove la vita sembra affermarsi con la prepotente sensualità di una diva come Marilyn Monroe.

Il fatto è che l'immagine artificiale, per sua stessa natura, da un lato non può che bloccare la vita, esserne in certo senso la negazione, dall'altro è comunque destinata a un rapido consumo negli occhi e nella mente del fruitore.



cinematografica o televisiva, la vita passa nell'immagine solo a condizione di svuotarsi, di appiattirsi, di diminuirsi. Si opera in quell'istante una sorta di metamorfosi negativa, e questa trasformazione appare in trasparenza in quelle immagini che pretenderebbero testimoniare invece a favore proprio della vita in quanto corpo, fascino sessuale, fragranza: ancora una volta Marilyn Monroe o i fiori. Per questa penetrazione Warhol ha potuto comporre un ritratto di morte di Marilyn in anticipo sul suicidio, sulla morte volontaria dell'attrice. Dunque l'immagine artificiale si produce mediante il consumo della vita stessa; ma l'immagine non ha neppure il tempo di consolidarsi in una stabile forma che già ha inizio il suo interno processo di logoramento, fino alla sua scomparsa finale nel desiderio, nella fame assuefatta o nella disappetenza e nella frustrazione dell'occhio e della psiche del consumatore.

A destra:

Marilyn.
Black on Blue Green
(1979-1986).

Qui sotto, dall'alto:

Marilyn.
Black on Black
(1986).

Four Marylins.
Black on White
(1979-1986).



Con l'intera sua opera, Warhol ha autorizzato a dare corpo definitivo a quel sospetto delittuoso che da Baudelaire fino a Proust e a Benjamin ha tallonato in segreto lo sviluppo e la stessa riflessione sulla fotografia. Raramente esso è arrivato a formularsi in modo scoperto come in questa incisiva frase del pittore Robert Delaunay: «La fotografia è un'arte criminale». Che fra due catastrofi scorra il cammino dell'immagine è quanto dimostra il tragitto di ciascun fotogramma di Warhol, fra la messa a morte della vita da cui nasce appunto l'immagine e la messa a morte della stessa immagine nella distrazione o nella avidità del consumatore. All'inizio come alla fine, ogni contatto ha sempre per risultato una cancellazione, prima della realtà e poi della medesima immagine artificiale. Rimandare il più possibile un contatto così decisivo, installarsi tra queste due catastrofi, in una specie di zona mediana, lungo la quale

L'uso della cinepresa e la produzione di film rientrano nell'interesse costante dimostrato da Warhol per i media meccanici e quale estensione del mezzo fotografico.

Dal 1963 fino all'anno della sua morte nel 1987, Warhol, prima da solo e poi con la collaborazione sempre più determinante di Paul Morrissey, realizza un centinaio di film, in maggioranza di breve e di media lunghezza, da cui si distaccano alcuni di una durata del tutto eccezionale, fino a superare le otto ore.

Dapprima i suoi film si presentano esasperatamente statici, girati in bianco e nero e senza sonoro; in seguito comincia a includere il suono e il colore e a interessarsi al movimento della cinepresa.

Con questa produzione riesce a imprimere un grande vigore al fenomeno del cinema underground di New York. Tenta anche una collaborazione con una grande casa cinematografica di Hollywood, ma le sue proposte vengono respinte per «motivi d'ordine morale».

Tutto il cinema di Warhol rimane strettamente legato alla vita

I film underground di Warhol

MANGIARE E DORMIRE AL CINEMA

Alberto Boatto

della Factory, il suo studio professionale di artista.

Rappresenta una sorta di specchio e di autocelebrazione di un ambiente e di uno stile di vita. Il mondo che frequenta la Factory fornisc

sce non soltanto il soggetto di quasi tutti i suoi film ma anche i principali interpreti non professionisti.

Il cinema acquista tanta importanza nell'attività di Warhol da spingerlo nel 1965 ad

annunciare pubblicamente la sua intenzione di "ritirarsi" dalla pittura per dedicarsi interamente alla produzione cinematografica.

Tornerà di nuovo definitivamente alla pittura solo nel 1972, col cre-

sciente interesse dimostrato per il ritratto eseguito su commissione.

«Ho girato i miei primi film facendo fare a un attore sullo schermo la stessa cosa per parecchie ore di seguito: mangiare, dormire, fumare; e l'ho fatto perché la gente di solito va al cinema solo per vedere il divo e per divorarlo», è stata la dichiarazione dell'artista.

Dunque viene abolita ogni forma di narrazione e il tempo filmico coincide col tempo reale. *Sleep e Eat*, i suoi primi film del 1963, riprendono gesti e situazioni elementari, come dormire per la durata di otto ore e mangiare.

In *Empire*, del 1964, la macchina da presa tenuta sempre immobile inquadra la sommità del celebre grattacielo di New York, dall'alba fino alle luci artificiali della notte.

The Chelsea Girls, girato nel 1966 sui clienti vissuti nel famoso albergo di New York, è il primo film di Warhol a essere largamente distribuito. Due bobine vengono proiettate simultaneamente sullo schermo, l'una accanto all'altra, ciascuna con differenti personaggi e situazioni e con un diverso



In questa pagina: una foto del 1967 che ritrae Andy Warhol alla macchina da presa in compagnia del suo assistente Paul Morrissey.

scorre la traiettoria breve e luccicante dell'immagine, questa decisione ha fondato in sostanza tutto lo stile di Warhol, nell'arte come nella stessa vita. In quanto interregno dell'immagine (dell'artificiale), il suo stile ha misurato costantemente una distanza dalla presa diretta di quella realtà sempre insensata e molto spesso tragica, che pure è stato costretto a subire nell'opera come nella sua esistenza giornaliera. Warhol ha fatto così uso di uno schermo elegante e distaccato che, se è riuscito a nascondere quasi sempre lo sforzo del partito preso, ha sempre lasciato che trasparisse giustamente l'esercizio crudele della lucidità.

Allora il cammino della bellezza, che pure è riuscito a tracciare Warhol, è simile a un interregno fragile e minacciato, ma poroso, tanto da fare propria una larga eredità della cultu-

Nella pagina a fianco, in basso: la prima pagina del "New York Post" del 4 giugno 1968.

«Andy Warhol lotta per la vita», titola il giornale americano all'indomani dell'attentato contro l'artista, ferito gravemente da Valerie Solanis. La donna, fondatrice e unico membro



A sinistra:
una scena
da *The Chelsea Girls*
(1966).

Qui sotto, da sinistra:
uno dei primi numeri
di "Interview",
la rivista pubblicata
a partire dal 1969.

Due fotogrammi
da *Sleep*
(1963).

A destra:
alcune immagini
da *Empire*
(1964).

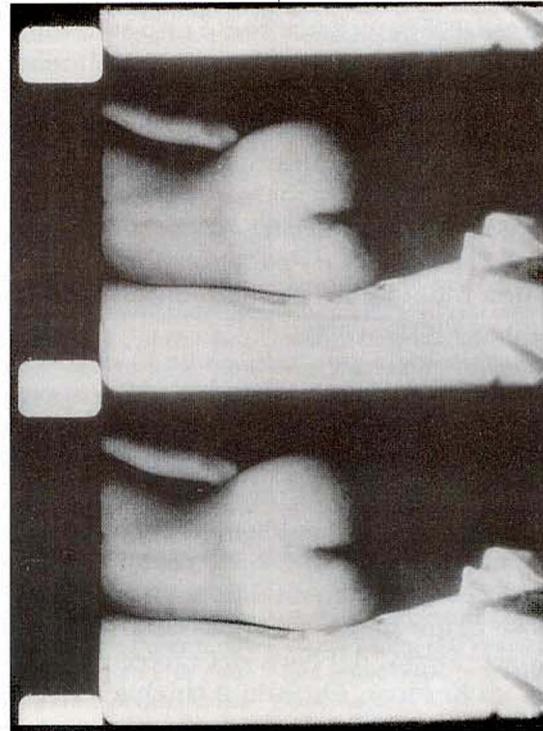
**Nel film, tra i primi
di Warhol,**
**l'Empire State
Building di New York
è ripreso
nelle successive fasi
di luce (naturale
e artificiale) dall'alba
a notte fonda.**



suale - come in *Blue movie* del 1969 - presenta sempre in modo oggettivo, spoglio di qualsiasi amplificazione sentimentale.

Tuttavia il cinema rappresenta solo una delle tante estensioni, anche se la più importante, dell'arte di Andy Warhol.

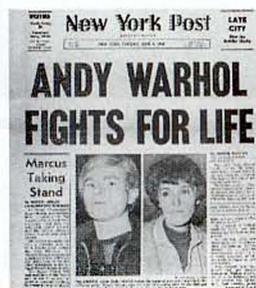
L'artista americano ha curato spettacoli multimediali, la pubblicazione di una rivista, "Interview", a partire dal 1969, e ha organizzato infine una serie di programmi televisivi, nel 1982 e di nuovo nel 1986, fondati su un montaggio di brevi interviste fatte alle celebrità del mondo dell'arte, della musica e dello spettacolo.



volume di suono.

L'effetto, costantemente stridente, tocca punte di comicità involontaria.

Il tema fondamentale del cinema di Warhol resta il sesso, soprattutto nella versione omoses-



ra moderna. L'eredità dell'artificiale, ingiuriosa sino allo chic e al cattivo gusto; un'eredità che dalla fine dell'Ottocento europeo giunge, attraverso gli anni Trenta specificamente americani, fino agli anni Sessanta della Pop art e dello stesso Warhol. Lo scopo è di sostare nell'apparenza, di difendersi dietro la superficie, sapendo anche troppo bene che l'eccesso accade da sé, con una facilità che, avendo anestetizzato la ricezione, ha preparato i meccanismi di protezione dell'uomo sino all'apatia e all'indifferenza. Questo comportamento non si fonda sulla sorpresa dello choc ma sul luogo comune, giacché moltiplicandosi ogni smoderatezza diventa banale. E nell'ambiente dell'artista pop saranno prevedibilmente droga, omosessualità maschile e femminile, perfino i due colpi di rivoltella sparati contro di lui nel giugno 1968 da Valerie Solanis, fondatrice dello

della Society for Cutting Up Men (Società per fare a pezzi gli uomini) si era introdotta nello studio di Warhol alla Factory e aveva esploso contro di lui due colpi di pistola andati a segno.

Scum (Society for Cutting Up Men, ovvero Società per fare a pezzi gli uomini), e che lo hanno ferito gravemente. Nondimeno questo stile di lucida freddezza di fronte all'eccesso ha mostrato di contenere quel tanto di dissociazione e di sofisticeria che solo ha consentito, in quest'ultimo trentennio, la nascita di una moda estetica e, per ciò stesso, disimpegnata. Disimpegnata però nei confronti di qualsiasi forma di ideologia, ma impegnatissima invece, anzi indaffarata, nei confronti del mondo e della mondanità. Si è parlato perfino di una "filosofia" di Warhol a proposito di un suo libro del 1975, *From A to B and Back Again*, filosofia che non è poi ovviamente che un comportamento, uno stile di vita.

Se è vero, come crediamo, che il dandismo rappresenta uno stile di vita dissociato giocato sull'apparenza, contro uno sfondo costante di febbre e di lucidità, è esatto riconoscere una nuova manifestazione della morale del dandy nella morale di Warhol e del suo ambiente. Ma con questa differenza rispetto ai grandi modelli ottocenteschi: mentre il dandy "classico" rifuggiva dalla volgarità, quello di oggi sa che essa è inevitabile. Allora il dandismo non si configurerà più come uno stile di fuga da quel mondo quotidiano giudicato incorreggibilmente volgare, ma come un modo di fare i conti con esso. Sarà un dandismo all'altezza della cultura di massa. Fra il dandy "classico" e quello dei nostri giorni la tappa di transizione, per il settore che qui ci interessa, è impersonata da Marcel Duchamp. Il maestro dada rimane tra i primi a misurarsi con la banalità già confezionata dell'oggetto comune, dell'oggetto già fatto, dell'oggetto ready made: una ruota di bicicletta o un portacappelli appeso al soffitto di una galleria d'arte.

Nel nostro secolo la mitologia culturale, come lo stile di vita che ne è disceso, ha apprestato in America un campo aperto in cui si sono scontrati la letteratura e il cinema. Il romanzo, a partire dall'Ottocento, ha elaborato un mito vitalistico basato sul corpo, l'azione, il richiamo della natura e dei grandi spazi, l'oceano, il fiume, la foresta, la strada, la fuga dalla civiltà e dalla donna tanto temuta. Questo mito, che è in sostanza il mito letterario dell'America, appare un mito affidato a un gruppo affascinante di avventurose figure di adolescenti. Dall'Ishmael di Melville ai ragazzi di Mark Twain, dal Nick dei racconti di Hemingway fino agli "eroi" di Kerouac. Quando il cinema non si è posto come una semplice appendice del mito letterario, pure di quello popolare fatto di diligenze, di sceriffi e di cow-boy, e si è sviluppato in forma originale, ha dato vita a due nuove mitologie. Accanto al grande mito comico, che qui non interessa, il cinema ha costruito star dopo star, il mito della sofisticeria, dell'artificiale e del falso, di uno spazio tanto chiuso da coincidere col perimetro della camera da letto e con tutte le sue suppellettili soft. Mentre il mito letterario sanziona il ripudio della donna, nelle vesti della sposa e della madre-massaia, il mito della celluloide ha riacciuffato l'adolescente americano in fuga e l'ha riconsegnato alla donna, spingendolo tra le braccia della "femme fatale", con la pelliccia, le piume di struzzo e i lustrini.

Warhol non ha fatto che sanzionare questa eredità, aggiornarla e duplicarla, portandola a quel livello secondo di normalità e di consapevolezza in cui si è mossa tutta la Pop art. Così facendo ha celebrato un mito di passività, un mito di consumatori e, se non proprio vecchio, pur sempre un mito lontano dall'ado-

Mi è facile ricostruire il mio primo incontro con Andy Warhol, nel settembre del 1964, nella Factory situata allora al 231 della 47a East street. Intermediario il sempre affaccendato e cortese gallerista Leo Castelli. Doveva avvenire verso la me-



Andy Warhol fotografato alla Factory da Jon Naar nel 1965.

La Factory, insieme atelier, laboratorio aperto, casa, ufficio, showroom del gruppo di lavoro che ruotava

tà del pomeriggio. L'ascensore, un montacarichi pericolante, come in tutti gli edifici costruiti per ospitare laboratori d'artigiani e adattati in seguito a studi per artisti. Il campanello aveva suonato inutilmente, ma io e la mia compagna sentivamo Warhol

Incontro con Warhol

UN POMERIGGIO ALLA FACTORY

Alberto Boatto

parlare al telefono attraverso la porta d'acciaio del loft. (Perché erava-

mo così sicuri che fosse la sua voce?). Il tono era quello di chi tratta con confidenza gli apparecchi meccanici. Poi silenzio. Poi ancora una pausa e infine si apre la porta. Warhol, in maglietta e blue jeans, esibisce i suoi trentasei anni un po' rinsecchiti, con un leggero maquillage di cipria e di matita sulle guance e agli occhi e sotto la parrucca spruzzata d'argento. Un principio di travestimento applicato con discrezione. La grande stanza si presenta quasi vuota. Le finestre chiuse e le pareti ricoperte di carta argentata oppure tinte del medesimo colore: non lo ricordo o, forse, non l'ho mai saputo. Dal soffitto scende una sfera rivestita di specchietti con la luce che ruota attorno sulle pareti argenteo-notte. Come in un ritrovo di terz'ordine di Brooklyn o come nei varietà periferici della mia adolescenza fiorentina.

L'artificiale e la notte rinserrate dentro lo spazio in modo da non potere sfuggire più via.

Warhol ci fa cenno di sedere su un divano color caffelatte chiaro, che si trova su un lato, un mobile vagamente

neoclassico ed elegante. Neanche un quadro visibile da nessuna parte. È gentile? Ma certo. Prima che ci accomodiamo, ha dato due colpetti con le dita all'imbottita del canapé, per assicurarsi che ogni eventuale residuo di polvere sia scomparso. Parla? Ecco, si direbbe proprio di no. Di fianco al divano s'innalza una colonnina con sopra un fonografo. Senza la tromba, con nostra delusione. Una volta fatti sedere i due visitatori, ha messo in moto un disco a un volume notevole di voce. Abbastanza da ricoprire le parole. La mia compagna e io continuiamo a stare composti sul canapé caffelatte chiaro mentre Warhol continua a rimanere in piedi nel vuoto della stanza. Dunque, la sua virtù maggiore sembra consistere nell'ironia silenziosa, giocata sulla situazione, su una sorta di cerimoniale.

In verità ci siamo scambiati qualche informazione, lanciando le parole sopra le note della musica come si lanciano dei palloni al di là della rete. Quando facciamo capire che stiamo per andarcene, la scena cambia con la rapidità di una gag da cinema muto. Con l'aiuto di un assistente, un ragazzotto in camicetta attillata, Warhol fa scorrere davanti ai nostri occhi la sua produzione più re-

cente: la serie dei "Flowers", cinque petali stilizzati contro un prato di metallo.

Lo abbiamo rivisto due o tre volte ancora. Pure nella galleria di Leo Castelli. Stava appoggiato in piedi alla parete bianca con in mano un bicchiere colmo di qualcosa. Nella stessa posizione, gli stavano vicini Rosenquist e Lichtenstein. Scoprii che si poteva trascorrere molto tempo immobili con le spalle al muro, sorseggiando un liquido dal bicchiere.

Ritornati a Roma, mi misi a scrivere i miei incontri con gli artisti new dada e pop newyorkesi per "Marcatré", una grossa rivista di avanguardia degli anni Sessanta.

Quando arrivai a Warhol, mi capitò tra le mani un magazine d'arte anglosassone. Conteneva il resoconto di una visita a Warhol e riportava con grande minuzia gli stessi minimi incidenti accaduti a noi: il divano, i colpetti con le dita, la musica del fonografo, l'impossibilità di conversare, l'improvvisa accelerazione finale con la sfilata dei quadri commentata con molte parole. Dunque, a Warhol non piaceva ripetere unicamente le immagini, ma anche i gesti, gli eventi, le situazioni.

Doveva considerare la vita sotto l'aspetto di un continuo re-make.



attorno a Warhol, era stata fondata dall'artista nel 1963; la sua prima sede - naturalmente a New York - era sulla 47a strada ed era stata decorata da Billy Name con fogli di carta argentata alle pareti.

lescenza. Con Warhol la foto e Hollywood segnano la vittoria del maquillage, della dissociazione isterica della vamp e del travestimento sulla compattezza virile, almeno nelle intenzioni, sostenuta dai grandi romanzieri americani. È certo che nel futuro diremo gli anni e la New York di Warhol come si dice correntemente gli anni della "lost generation" (della "generazione perduta") con Ernest Hemingway e Scott Fitzgerald. La fama di Warhol dura ben oltre il termine di quei quindici minuti che lui concedeva con ironica generosità a tutti i contemporanei.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Negli Stati Uniti stanno per concludersi i cosiddetti Anni ruggenti, il periodo di prosperità economica e di vita frenetica che precede il clamoroso e devastante crollo della Borsa di Wall street nell'ottobre del 1929. Stalin prende il potere in Urss. André Breton: *Le surréalisme et la peinture e Nadja*.

Franklin D. Roosevelt è rieletto presidente degli Stati Uniti. In Spagna, inizio della guerra civile che si concluderà nel 1939 con la vittoria dei franchisti. Si apre al Museum of Modern Art di New York la mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Frank Lloyd Wright inizia casa Kaufmann a Bear Run (Pennsylvania).

Gli Stati Uniti lanciano la bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki; fine della seconda guerra mondiale. *Betrothal* di Arshile Gorky: il pittore di origine armena è uno dei principali artefici, con l'americano Davis e l'olandese De Kooning, del passaggio alla pittura astratta nell'America degli anni Quaranta.

Patto atlantico e istituzione della Nato. La Germania è politicamente divisa in Repubblica Federale Tedesca (a ovest) e Repubblica Democratica Tedesca (a est). Proclamazione della Repubblica Popolare Cinese. Negli Stati Uniti esce la prestigiosa rivista marxista indipendente "Monthly Review". Arthur Miller: *Morte di un commesso viaggiatore*.

Eisenhower è eletto presidente degli Stati Uniti. Batista torna a Cuba. A New York il critico Rosenberg definisce Action painting la pittura gestuale di Pollock, Kline e Tobey.

Muore Stalin, Malenkov diventa capo del governo, Cruščëv segretario del Pcus. Si conclude con un armistizio la guerra di Corea. A New York si apre la mostra *Dada 1916-1923*; il bozzetto del catalogo è di Duchamp.

Disfatta francese in Vietnam: divisione del paese in due territori. In Algeria, rivolta antifrancese. Max Ernst vince il primo premio alla Biennale di Venezia. Muore Matisse. Ernest Hemingway premio Nobel per la letteratura.

VITA DI WARHOL

1928 Andrew nasce il 6 agosto a Pittsburgh, in Pennsylvania, terzo figlio di Andrej e Julia Warhola, immigrati cecoslovacchi. Il padre è carpentiere e poi minatore, la madre esegue piccoli oggetti di artigianato e decorazioni.

1936 Inizia a soffrire di crisi nervose. Trascorre lunghi periodi di convalescenza ritagliando figurine di carta e con album da colorare. Comincia ad appassionarsi ai fumetti di *Dick Tracy* e colleziona fotografie con autografi di stelle del cinema.

1942 Muore il padre.

1945 Si iscrive al Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh per studiare disegno, pittura e arti decorative. Inizia a sperimentare il tratto "sbavato" e l'immagine in negativo.

1949 Dopo il diploma, divide un appartamento a New York con l'amico Philip Pearlstein. Il suo primo lavoro è l'illustrazione di un articolo sul numero di settembre di "Glamour". Inizia un'intensa attività di collaborazione con riviste come il "New Yorker" e "Harper's Bazaar", con agenzie di pubblicità per calzature e accessori d'abbigliamento femminile.

1952 Dopo aver definitivamente cambiato il proprio nome in Andy Warhol, tiene la sua prima personale, alla Hugo Gallery di New York, con quindici disegni basati su racconti di Truman Capote. La madre va a vivere con lui e con i suoi numerosi gatti.

1953 Disegna scenografie per il gruppo Theatre 12, del quale entra a far parte.

1954 Riceve il primo di una serie di premi dall'American Institute of Graphic Arts. Illustra il volume *25 Cats Name Sam and One Blue Pussy*, con testi di Charles Linsaby. Mostra alla Loft Gallery.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Robert Rauschenberg, che è con Jasper Johns uno dei maggiori interpreti della Pop art americana, realizza *Bed*. Lo scrittore americano di origine russa Vladimir Nabokov pubblica lo scandaloso romanzo *Lolita*.

In Unione Sovietica si apre il XX congresso del Pcus che avvia il processo di destalinizzazione, ma per l'Urss è anche l'anno dell'intervento militare in Ungheria. A New York, Frank Lloyd Wright inizia a costruire il Solomon R. Guggenheim Museum.

Fidel Castro al potere a Cuba. A New York affermazione e diffusione della Pop art.

Viene eletto presidente degli Stati Uniti John F. Kennedy, primo cattolico a ricoprire tale incarico.

Costruzione del Muro di Berlino. Il russo Juri Gagarin effettua il primo volo umano nello spazio.

Indipendenza dell'Algeria. Crisi russo-americana per le basi missilistiche sovietiche a Cuba. Muore Marilyn Monroe, sex-symbol degli anni Cinquanta.

Il presidente degli Stati Uniti John F. Kennedy viene assassinato a Dallas. L'artista statunitense di origine svedese Claes Oldenburg esegue *Soft Typewriter*: caratteristiche della sua produzione la rappresentazione ingrandita di singoli oggetti e il tema del cibo. *Drowning girl* di Roy Lichtenstein, ideatore di giganteschi "cartoons".

Lyndon B. Johnson è presidente degli Stati Uniti. Guerra del Vietnam: l'intervento militare americano è accolto da un crescendo di proteste. In Unione Sovietica Cruščëv viene rimosso e sostituito da Brežnev come primo segretario e da Kosygin come presidente del Consiglio. Robert Rauschenberg vince il primo premio alla Biennale di Venezia.

VITA DI WARHOL

1955 Illustra il libro *A la Recherche du Shoe Perdue*: i testi (poesie di Ralph Pomeroy) sono scritti a mano dalla madre dell'artista. Entra nel suo studio, come assistente, Nathan Gluck, che vi resterà fino ai primi anni Sessanta.

1956 In estate, insieme a Linsaby, parte per fare il giro del mondo. Espone disegni di calzature al Museum of Modern Art di New York.

1957 Fonda la Andy Warhol Enterprises, un'azienda per la commercializzazione delle sue opere. Pubblica *A Golden Book*, con disegni su fogli dorati.

1959 Insieme a Gluck disegna carta da pacchi con timbri incisi a mano. Conosce il cineasta Emile de Antonio. La madre Julia riceve un premio per il "lettering" dei lavori del figlio.

1960 Realizza le prime tele con personaggi dei fumetti e con bottiglie di Coca-Cola. Conosce il pittore Frank Stella.

1961 Alla galleria Leo Castelli scopre i dipinti di Lichtenstein ispirati ai fumetti.

1962 Un incidente aereo in cui muoiono centoventinove persone ispira il soggetto della prima serie di opere intitolata "Death and Disaster". Inizia anche le serie con scatole di zuppa Campbell, con ritratti di Marilyn Monroe e di Elvis Presley.

1963 Dipinge le serie "Electric Chairs" e "Race Riots". Realizza il primo film, *Sleep*, cui fanno seguito altri cortometraggi. Fonda la Factory, sulla 47a strada: la sede delle attività del gruppo è decorata da Billy Name. Inizia a utilizzare la Polaroid per i suoi lavori. Il poeta Gerard Malanga diventa suo assistente principale. Conosce Duchamp.

1964 Realizza *Thirteen Most Wanted Men* per il padiglione dello Stato di New York all'Esposizione universale nella stessa città e cede alle richieste degli organizzatori di coprire l'opera di vernice per occultarne il messaggio politico provocatorio. Realizza autoritratti e dipinti di fiori. Una donna armata entra nella Factory e spara su un dipinto della serie "Marylin".

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Disordini a sfondo razziale in molte città degli Stati Uniti: il leader dei Musulmani neri Malcolm X viene assassinato. Si svolge al Museum of Modern Art di New York la prima mostra di Op art.

Rivoluzione culturale in Cina. Duchamp completa *Étant donnés: 1) La chute d'eau 2) Le gaz d'éclairage*, opera alla quale ha lavorato per vent'anni. Muoiono Hans Arp e André Breton.

L'Egitto è sconfitto da Israele nella guerra dei Sei giorni. Lewitt conia il termine Arte concettuale.

Negli Stati Uniti vengono uccisi Martin Luther King, leader del movimento contro la discriminazione razziale della popolazione di colore, e il senatore Robert Kennedy, fratello di John, il presidente morto cinque anni prima in un altro attentato. Maggio francese e agitazioni studentesche in altri paesi europei e negli Stati Uniti. Si afferma l'iperrealismo. Muore Duchamp.

Gli Stati Uniti organizzano con pieno successo la missione Apollo 11 che nel luglio porta per la prima volta l'uomo sulla Luna.

Negli Stati Uniti scoppia lo scandalo Watergate, relativo a un affare di spionaggio ai danni del Partito democratico, che si allarga fino all'impeachment dello stesso presidente Nixon.

L'armistizio di Parigi mette formalmente fine all'intervento americano in Vietnam. In Cile colpo di stato di Pinochet e uccisione del presidente Allende (l'anno successivo due giornali statunitensi accusano la Cia e il segretario di Stato americano Kissinger di avere appoggiato il complotto). Guerra del Kippur tra Israele e stati arabi. Muore Picasso.

VITA DI WARHOL

1965 Esegue una copertina per "Time" servendosi di ritratti realizzati con un apparecchio automatico per foto tessera. Conosce il regista Paul Morrissey. A Parigi, annuncia di voler abbandonare la pittura per dedicarsi al cinema.

1966 Happening multimediali (*Exploding Plastic Inevitable*) con la cantante Nico e i Velvet Underground, dei quali produrrà il primo disco.

1967 Espone suoi autoritratti all'Esposizione universale di Montreal. Incontra Fred Hughes che diviene il suo agente esclusivo.

1968 La Factory si trasferisce in Union square. Il 3 giugno Valerie Solanis, fondatrice e unico membro dello Scum (Society for Cutting Up Men, ovvero Società per fare a pezzi gli uomini), entra nel suo studio e gli spara. Gravemente ferito, viene operato e passa due mesi in ospedale. Jed Johnson diviene suo assistente. Produce il film *Flesh*, di Morrissey. Espone alla Documenta 4 di Kassel.

1969 Produce *Trash*, di Morrissey, e pubblica la rivista "Interview".

1970 Partecipa all'Esposizione universale di Osaka. Diventa socio di Vincent Fremont per la produzione di video e progetti televisivi. Grandi esposizioni a Pasadena, Chicago, Londra, Parigi, New York.

1971 Compose *Pork* per il gruppo teatrale La Mama. Realizza la copertina dell'album *Sticky Fingers*, dei Rolling Stones.

1972 Ricomincia a dipingere. Realizza una serie con i ritratti di Mao Zedong; in seguito verranno i ritratti su commissione: Mick Jagger, Brigitte Bardot, Sylvester Stallone, Caroline di Monaco e molti altri. Muore la madre, da qualche tempo tornata a Pittsburgh.

1973 Produce il film *L'Amour* e recita con Elizabeth Taylor in *The Driver's Seat*.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Dimissioni di Nixon in seguito allo scandalo Watergate: Gerald Ford è il nuovo presidente.

In Spagna Juan Carlos di Borbone diventa re dopo la morte del dittatore Franco. Joseph Beuys leader dell'Arte concettuale.

Jimmy Carter è il nuovo presidente degli Stati Uniti. In Cina muore Mao Zedong.

Muore Giorgio de Chirico.

Fra Stati Uniti e Cina Popolare si stabilisce un regolare rapporto diplomatico. Le truppe sovietiche invadono l'Afghanistan.

Negli Stati Uniti, con l'elezione del presidente Ronald Reagan, i repubblicani tornano a vincere sui democratici.

Conflitto Argentina-Inghilterra per le isole Falkland. Ultima opera di Miró, *Donna e uccello*.

Premio Nobel per la pace al polacco Lech Walesa. Miró muore all'età di novanta anni.

Ronald Reagan viene rieletto presidente degli Stati Uniti.

Il presidente americano Reagan incontra il nuovo segretario del Pcus, Michajl Gorbacëv.

Drammatico incidente alla centrale nucleare di Cernobyl, in Unione Sovietica.

Stati Uniti e Unione Sovietica concordano iniziali misure per il disarmo. Nasce a Los Angeles il Moca (Museum of Contemporary Arts) a Fort Lauderdale.

Riunificazione della Germania dopo la caduta del Muro di Berlino.

VITA DI WARHOL

1974 La Factory si trasferisce nella Broadway. Crea la "scultura invisibile".

1975 Pubblica *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*.

1976 Crea le serie "Skulls" e "Hammer and Sickle". Produce il film *Bad*, diretto da Johnson.

1977 Realizza le serie "Athletes" e "Torsos". Frequenta lo Studio 54 con Bianca Jagger e Liza Minnelli.

1978 Serie "Oxidations" e "Shadows".

1979 Serie "Retrospectives" e "Reversals", recupero di lavori del primo periodo. Mostra *Andy Warhol: Portraits of the 70s* al Whitney Museum di New York.

1980 Produce una serie di programmi televisivi. In visita a Roma, ha un'udienza con papa Giovanni Paolo II.

1981 Serie con dollari, pistole e coltelli. Produce tre brevi episodi per la trasmissione televisiva *Saturday Night Live*.

1982 Ritratti di Goethe. Poster per il film *Querelle*, di Fassbinder. Lavora a Hong Kong e Pechino.

1983 Collaborazione con Basquiat e Clemente. Poster per il centenario del ponte di Brooklyn.

1984 Quadri con particolari da dipinti del Rinascimento, da Munch e dalle Tavole di Rorschach. Lavora con Basquiat e Haring.

1985 Pubblica *Warhol's America*. Produce una serie televisiva per Mtv che va in onda l'anno seguente.

1986 Realizza *Last Supper*, ispirato all'*Ultima cena* di Leonardo, e *Camouflage Self-Portrait*.

1987 Ritratti di Beethoven. Disegna orologi e radiosvegli. Espone *Last Supper* a Milano. Dopo un'operazione chirurgica alla bile, muore in ospedale a New York. Viene sepolto a Pittsburgh. Per sua volontà nasce a New York la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, con lo scopo di aiutare giovani artisti, musei, istituzioni culturali.

1990 A Pittsburgh nasce l'Andy Warhol Museum.

BIBLIOGRAFIA

cf:

Su Warhol e la Pop art si veda il dossier Pop art, di M. Calvesi, A. Boatto, n. 36, giugno 1989; nello stesso numero uno speciale Pop art con articoli di M. Ursino, A. Monferini, M. Michael Pye, A. Donati; su Andy Warhol si veda l'articolo di A. Abruzzese, L'ultimo divo dell'arte, n. 44, marzo 1990.

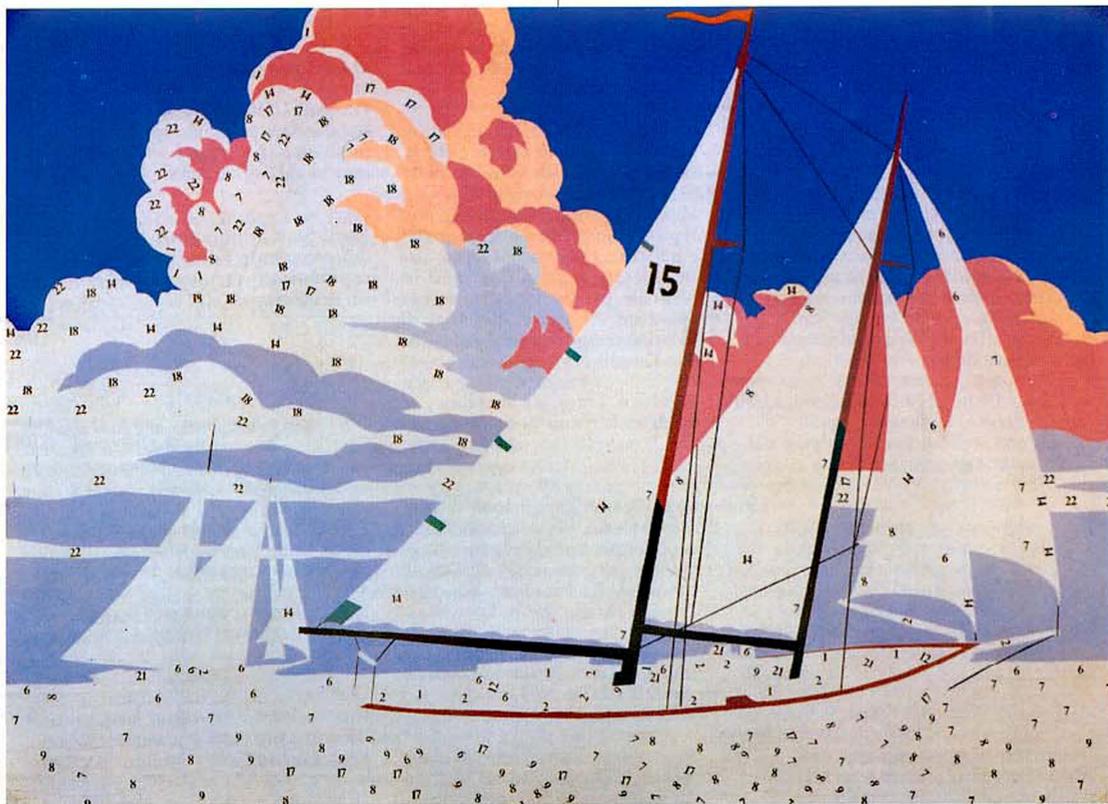
Do It Yourself
(Sailboats)
(1962).

Libri illustrati da Warhol: A. Vanderbilt, *Amy Vanderbilt's Complete Book of Etiquette*, Garden City (N. Y.) 1952; *A Is an Alphabet*, New York 1953; *Love Is a Pink Cake*, New York 1953; *25 Cats Name Sam and One Blue Pussy*, New York 1954; *A la Recherche du Shoe Perdu*, New York 1955; *A Golden Book*, New York 1957; *Wild Raspberries*, New York 1959; A. Vanderbilt, *Amy Vanderbilt's Complete Cook-book*, Garden City (N. Y.) 1964.

Libri di Warhol: *Andy Warhol's Index (Book)*, New York 1967; *Screen Tests: A Diary*, New York 1967; *A: A Novel*, New York 1968; *Blue Movie: A Film*, New York 1970; *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York 1975; *Andy Warhol's Exposures*, New York 1979; *POPism: The Warhol' 60s*, New York 1980; *Andy Warhol's Children's Book*, Künsnacht-Zurigo 1983; *Warhol's America*, New York 1985; *Andy Warhol's Party Book*, New York 1988; *I diari di Andy Warhol*, a cura di D. Hackett, Novara 1989.

Libri e cataloghi su Warhol: L. Carluccio, *Warhol*, Torino 1965; S. A. Green, *Andy Warhol*, New York 1966; A. Boatto, *Pop Art in Usa*, Milano 1967 (nuova ed. *Pop Art*, Bari 1983); *Andy Warhol*, a cura di W. Haftmann ed E. Roters, Berlino 1969; J. Coplans, *Andy Warhol*, Greenwich (Conn.) 1970; R. Crone, *Andy Warhol*, New York 1970; A. Brown, *Andy Warhol: His Early Works, 1947-1959*, New York 1971; J. Wilcock, *The Autobiography & Sex Life of Andy Warhol*, New York 1971; M. Chiaretti, *Andy Warhol*, Torino 1972; O. Hahn, *Warhol*, Parigi 1972; E.

Serrano, *Andy Warhol*, Bogotá 1974; *Andy Warhol: Ladies and Gentlemen*, Milano 1975; M. Levi, *Andy Warhol: 1974-1976*, Boissano (Savona) 1976; P. P. Pasolini, *Warhol*, Milano 1976; G. Salzano, *Andy Warhol*, Roma 1976; A. Aprà, E. Ungari, *Il cinema di Andy Warhol*, Roma 1978; R. Barthes, *Wilhelm von Gloeden. Interventi di Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, Andy Warhol*, Napoli 1978; *Andy Warhol: Portraits of the 70s*, a cura di D. Whitney, New York 1979; P. Barozzi, *Voglio essere una macchina (La fotografia di Andy Warhol)*, Milano 1979; A. Bonito Oliva, *Warhol verso de Chirico*, Milano 1982; C. Ratcliff, *Andy Warhol*, New York 1983; AA. VV., *Collaborations: Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, Andy Warhol*, Künsnacht-Zurigo 1984; F. Feldman, J. Schellmann, *Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné*, New York 1985; *Vesuvius by Warhol*, a cura di M. Bonuomo, Napoli 1985; *Andy Warhol in Venice*, con testi di C. Monzino, L. Castelli, P. P. Pasolini (ristampa) e L. Bonora, Milano 1988; J. G. Hanhardt, J. Gartenberg, *The Films of Andy Warhol: An Introduction*, New York 1988; D. Bourdon, *Warhol*, New York 1989; *Andy Warhol, una retrospettiva*, a cura di K. McShine, catalogo mostra, Milano 1990; *Andy Warhol*, a cura di J. Baal-Teshuva, Monaco 1993; H. Geldzahler, R. Rosenblum, *Andy Warhol. Portraits of the Seventies and Eighties*, Londra 1993; AA. VV., *The Andy Warhol Museum*, Pittsburgh 1994; AA. VV., *Andy Warhol*, catalogo mostra Losanna, Milano 1995.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti

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
Inserito redazionale
allegato al n. 105,
ottobre 1995
Direttore responsabile
Bruno Piazzesi
Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

© 1986
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 88-09-76201-0