Critica d'Arte Contemporanea

Collana di saggi diretta da Ciro Ruju 5

ENRICO CRISPOLTI

SOCIOLOGIA E ICONOLOGIA DEL «POP ART»

e altri studi

fenomenologia di «nuova figurazione»

VOLUME I

FAUSTO FIORENTINO
editrice s.p.a.

© Copyright by Fausto Fiorentino editrice s.p.a.
Calata Trinità Maggiore, 4, Napoli
Proprietà letteraria riservata
Novembre 1975

A PROPOSITO DI « NUOVA FIGURAZIONE »: NOZIONE E STORICITÀ

(per un'introduzione)

Raccolgo qui miei testi che datano fra il 1959 e il 1972, lungo cioè oltre un decennio d'attività di " critica militante " e parallelamente d'embrionale storiografia; riuniti sotto il profilo di una visione critica dell'area problematica in frizione fra " pop art " e cosidetta " nuova figurazione ".

Questa raccolta, intitolata complessivamente Fenomenologia di " nuova figurazione " si collega idealmente al volume apparso sette anni fa, Ricerche dopo l'Informale (*Officina Edizioni, Roma), comprendente testi " militanti " relativi però ad un orizzonte più circolare; come si collega d'altra parte, e invece in senso questa volta problematicamente specifico, ad un altro volume imminente dedicato soltanto alla fenomenologia di " nuova figurazione " in Italia.*

Questa raccolta è divisa in tre parti, ciascuna sufficientemente distinta e caratterizzata proprio sotto il profilo della frizione di cui dicevo (le prime due contenute in questo volume, intitolato Sociologia e iconologia del « Pop Art » e altri studi, *la terza costituente il volume dedicato ad alcuni protagonisti italiani della « nuova figurazione »).*

La prima parte *comprende un articolato studio sul " pop art ", inteso nella sua realtà sociologica: cioè sia come vero e proprio " pop art " di massa (nell'orizzonte dunque dei " mass media " comunicativi che quotidianamente ci investono e quotidianamente pratichiamo), sia come — se si può dirlo con rischio di offesa di qualche praticante — " pop art " di " élite ", cioè vera e propria arte " pop ".*

È l'abbozzo d'una ricerca che meriterebbe d'essere ancora approfondita, e che tuttavia intanto valeva la pena di suggerire (sono pagine di ricerche preliminari al mio sintetico volumetto La pop art, *del 1966, nelle Edizioni Fabbri).*

La seconda parte *comprende invece profili piuttosto brevi, scritti quasi tutti in occasione di mostre, come introduzioni in catalogo o come recensioni, relativi ad artisti europei e nordamericani, colti in una situazione di ricerca che va da una tendenza verso la figurazione nuova e verso lo stesso " pop art " (in una ottica insomma pre-pop come pre-nuova-figurazione), a tipiche posizioni " pop " o " neofigurative ". Che qui siano assenti profili di artisti italiani è giustificato dall'esistenza di un volume in preparazione dedicato appunto a testi " militanti " relativi soltanto alla fenomenologia di " nuova figurazione " in Italia. Questa seconda parte contiene dunque in sé molti motivi della frizione di cui si diceva, e di fatto tratteggia tutto l'orizzonte problematico di una possibilità di figurazione nuova, quale verificatasi negli anni Sessanta, " pop " o no.*

La terza parte *è dedicata all'approfondimento di alcuni esempi rilevanti della " nuova figurazione " in Italia: la loro vicenda vi è approfondita in tutti gli aspetti, secondo una puntuale ricostruzione dei diversi momenti del loro operare, tenendo tuttavia sempre presente l'orizzonte problematico nel quale tali proposizioni, fra loro assai distinte, venivano a collocarsi. E non credo sfuggirà al lettore anche persino un diverso ordine di scrittura quale corrispondenza critica non impartecipe alla diversità problematica dei soggetti in questione, che indubbiamente risulta assai sensibile. E d'altra parte anche qui si avvertirà il motivo di quella frizione che, in quanto sollecitazione critica non pacificante, ricorre un po' lungo tutta questa raccolta.*

È convinzione teorica e di pratica critica di chi scrive cercare di rifuggire dagli agi delle etichette, delle distinzioni puristiche, dei tagli di comodo, che cercano di nascondere la realtà problematica, le sue contraddizioni, le sue virtualità. È un modo di resistere all'ordine delle " persuasioni " critiche alle quali l'ufficialità detentrice del potere (accademico o economico, o ambedue in collusione, il più spesso) continuamente pretende di ridurre. In questo senso, piuttosto che contentarsi di una versione del " pop art " (dico d' " élite ") che ignori la realtà urgente e semanticamente concorrenziale dei " mass media " (come ha tentato la critica accademica italiana d'avanguardia, negando persino l'esistenza di un tale rapporto, a favore di una giustificazione soltanto di evoluzionismo formale e orfica!), e piuttosto che contentarsi d'altra parte di porre su opposti versanti lo stesso " pop art " (dico sempre d' " élite ") e le istanze più problematiche e innovative di " nuova figurazione ", quasi orizzonti non solo fra loro inconciliabili ma reciprocamente ignorantisi (più o meno sdegnosamente), ho cercato invece di rinvenire ragioni di fondo dialetticamente in modo sufficiente comuni, così da delineare un'ipotesi d'appartenenza ad un medesimo lato e movimentato orizzonte. Di fronte al puristico scrupolo esclusivo, ho tentato dunque invece l'ipotesi critica del discorso inclusivo: ho cercato legami e connessioni, risposte e alternative, piuttosto che tagliar netto, chiudere ogni suggerimento di probabile rispondenza problematica.

Non pratico una critica puristica, che ritengo limitativa e inattuale: tanto più se considerata di fronte alle necessità, oggi mi sembra imprescindibili, di comprensione problematica, attuale o storica, che sono ben diverse da esclusivi interessi formalistici d'ordine elittario tradizionale (persino classista). E dunque la tensione di queste pagine è continuamente verso un allargamento del discorso, verso uno scrupolo di corrispondenza ad una realtà più ampia, ad una giustificazione di storicità.

È chiaro quindi che qui, se del " pop art " non si dà una interpretazione strettamente limitativa e preclusiva, della nozione critica e storica di " nuova figurazione " si dà dunque un'interpretazione in certo modo estensiva e inclusiva, esattamente non un ridotto significato di stretta " tendenza ", bensì una più ampia ed articolata interpretazione di tensione all'immagine e di pratica dell'immagine nei suoi molteplici aspetti sociologici ed ontologici.

E ciò naturalmente riferito ad un preciso momento storico, esattamente sopratutto agli anni Sessanta, in Europa e in America. La " nuova figurazione ", in senso dunque estensivo (che includa lo stesso " pop art ", quale suo aspetto forse il più famoso, certo il più divulgato), è allora un momento fondamentale nella storia delle arti figurative, e direi della cultura appunto particolarmente negli anni Sessanta.

Un momento le cui ragioni di problematica storica si possono così schematicamente indicare (e il lettore le troverà altrimenti motivate nelle pagine seguenti). Dal punto di vista storico, la " nuova figurazione " è nata in opposizione all'Informale in particolare nei suoi diversi aspetti tendenzialmente non-figurativi (astrazione-lirica, espressionismo-astratto, gesto, materia, ecc.). La " nuova figurazione " ha rappresentato la volontà più aperta d'esplorazione della nostra realtà, sia dal punto di vista sociologico, a tutti i suoi livelli, sia persino dal punto di vista ontologico. In quest'orizzonte di ricerca, ampio e complesso, come lo si sta qui delineando, si può dire — sempre schematizzando — che gli elementi di " figura " siano proprio in funzione di una possibilità di dialettica nozionale, che garantisca un vivo ed intenso rapporto con la realtà stessa. E non sono certo in termini di vecchio accademismo naturalistico o veristico (su gli equivoci della " nuova figurazione " avevo già scritto in Ricerche dopo l'Informale*), ma proprio avvertiti invece della loro precisa natura informativa.*

La " nuova figurazione " dunque s'oppone, quasi per definizione, alle comodità del " terrorismo di tendenza ", al terrorismo univoco dell'aprioristica unica verità preferendo il criticismo pluralistico; così che nei suoi aspetti più tipici e impegnati è il " medium " visuale più responsabile e più efficace nel ruolo d'una critica (diretta o indiretta) della società attuale, e ha giocato infatti un ruolo di contestazione effettiva (in Italia, per esempio soprattutto intorno alla metà degli anni Sessanta: ricordo in particolare il caso clamoroso della Biennale veneziana del 1964), molto prima che la contestazione stessa divenisse una moda, praticabile in fondo senza grande pericolo. Una " nuova figurazione " non è dunque concepibile se non nel senso del più ampio dominio di proposizione d'immagini: oniriche, archetipe, storiche, quotidiane, sociologiche, sociali, intimistiche, di massa, ecc.; è la sola possibilità d'elaborazione effettiva e articolata d'un nuovo linguaggio visuale: cioè d'una nuova possibilità di comunicazione e di concretezza immaginativa, veramente aperta a tutte le necessità semantiche; e chi pratica la " nuova figurazione " crede, esplicitamente o implicitamente, nella possibilità di intervento attraverso l'immagine (dipinta o oggettualizzata, di riporto fotomeccanico, ecc.) nel contesto sociologico attuale.

Un momento, ripeto che va inteso in tutta la sua complessità, anziché sezionato secondo scrupoli impropri e inattuali di puristica astrazione. Giacché storicamente ha senso proprio nella dialettica delle sue tensioni, e non certo nell'evidenza di nuovi stilemi.

ENRICO CRISPOLTI

Roma, marzo 1975

Parte I

Sociologia e iconologia del « Pop Art ».

1. — PER UNA DEFINIZIONE DEL *POP ART*

Fra le maggiori e più divulgate tendenze artistiche affermatesi nel corso degli anni Sessanta è il *Pop Art*, cioè *Popular Art*, come — è stato giustamente osservato — si dice dei grandi concerti di musica ' popolare ', *pop concerts* [1]. Molti ricorderanno che le polemiche e lo scalpore suscitato nel pubblico cosidetto ' benpensante ' in occasione della Biennale veneziana del 1964 fu dovuto appunto alla presenza di alcuni protagonisti del *Pop Art*, anche se molta fu allora la confusione — e non dico soltanto a livello del pubblico, più o meno impreparato od ignaro, ma della stessa critica — fra ciò che realmente era *Pop Art* ed esperienze diverse o precedenti, e comunque non pertinenti, se si vuole che tale definizione mantenga un significato, pur non riduttivo [2].

Nel 1965 due libri sono stati pubblicati, fra New York e Londra, a tentare una prima organizzazione dei temi e dei problemi del *Pop Art*: di John Rublowsky, e di Mario Amaya. Mentre si annuncia a Londra stessa imminente la pubblicazione di

---

[1] Ruggero Orlando lo faceva notare in un servizio giornalistico: *Il pennello nell'occhio*, « L' Europeo », a. XXI, n. 51, Milano, 19 dicembre 1965.

[2] Le polemiche giornalistiche sono state rievocate, pur non sistematicamente, da Marcello Venturoli nel volume *Arte d'Oggi*, Curcio Editore, Roma 1965; ripubbl. ora in *Il viaggiatore in arte*, Rizzoli, Milano 1966. Per quanto riguarda una rassegna delle reazioni ad un livello più critico e meditato possono essere interessanti le due inchieste, promosse dalle riviste « Arte d'Oggi » (a. VI, n. 21, Roma, settembre 1964) e « Il Ponte » (Firenze, agosto-settembre 1964), alle quali si può aggiungere quella in « Rivista Italsider » (a. V, n. 3-4, Genova, giugno-settembre 1964).

un altro volume, questa volta contenente diversi testi, di Lucy R. Lippard, Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas [3]. Se si considerano poi sia gli articoli su ciascuno dei protagonisti, quanto su aspetti particolari o generali, nelle diverse riviste d'avanguardia, come nei cataloghi delle mostre sia di gruppo che di panorama critico tanto nordamericane che europee, si deve riconoscere che la letteratura sul *Pop Art* è ormai assai ampia, con una tempestività che non ebbero a registrare precedenti movimenti artistici [4].

I volumi di Rublowsky e di Amaya, pur fondandosi su motivazioni critiche abbastanza affini, differiscono tuttavia sull'estensione del panorama da loro offerto, ed in maniera sintomatica e radicale. Rublowsky infatti considera esclusivamente, e con molto rigore, il gruppo di artisti nordamericani, ed anzi il solo gruppo newyorkese, senza alcun riferimento all'Europa; mentre Amaya estende il quadro alle vicende europee, tentando cioè una interpretazione non solo non riduttiva del movimento, ma fondata su ragioni storiche molto precise, con le quali non si può non consentire nell'impostazione di uno studio sul *Pop Art*. Amaya del resto si muove sulla traccia di indicazioni date da protagonisti critici del movimento stesso, come Alloway,

[3] John Rublowsky, *Pop Art*, Basic Books Inc., New York 1965 (photography by Ken Heyman, foreword by Samuel Adams Green); Mario Amaya, *Pop as Art, A Survey of the New Super Realism*, Studio Vista, London 1965. A Londra Thames & Hudson annunciano nella loro « The World of Art Library: Movements ' appunto: Lucy R. Lippard, Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas, *Pop Art*.

[4] Occorre considerare in proposito l'accelerazione continua nella tempestività ed ampiezza di interessi critici verso i movimenti artistici più recenti, quale va registrandosi negli ultimi anni, spesso creando forti sfasature di proporzioni nella prospettiva storica, così da avere vicende o personalità recentissime e ancora in corso studiatissime e quindi di cospicua proporzione e fortuna divulgativa, di contro ad episodi di grande importanza ed a volte fondamentali del passato (e dico pur del passato recente quale può essere il corso poco più che emisecolare dell'arte contemporanea), sottovalutati, e trascurati, se non del tutto ignorati. Né ciò ovviamente accade soltanto nelle arti figurative.
Indicazioni bibliografiche essenziali sono date in altra parte di questo studio.

o da alcuni suoi primissimi storiografi come David Sylvester [5].

Del gruppo newyorkese di artisti *pop* Rublowsky intende offrirci le motivazioni generali e il progressivo formularsi delle diverse proposte, fino all'identificazione delle ragioni individuali di ciascun artista (e sono: Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselmann), quindi l'ambiente operativo, nel senso della circolazione delle loro opere, cioè una rassegna dei collezionisti e delle gallerie interessati esclusivamente al *Pop Art* nordamericano, ed infine, come ' nuova ondata ', l'indicazione di qualche altro nome di più giovani, sulla scia degli eletti: con la preoccupazione consapevole, insomma, di voler ordire il perimetro di un *hortus conclusus*, più che dandone soltanto, di fatto, l'impressione. Il tutto corredato da acute e penetranti fotografie biografiche e cronachistiche di Ken Heyman.

Per Amaya invece il quadro va appunto subito allargato, non solo aldilà del gruppo newyorkese — nel quale giustamente intanto inserisce, accanto a quelli stessi studiati da Rublowsky, in ruolo protagonista, altri artisti come Jim Dine, Robert Indiana e George Segal —, ma all'Europa, in ruolo comprimario, a cominciare dall'Inghilterra, ove giustamente rinviene le prime formulazioni del *Pop Art* attuale. E qui dunque anzitutto ancora altri protagonisti: Peter Blake, Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones, Gerald Laing, e Peter Phillips, ed i due anglo-americani Richard Smith e Ronald B. Kitaj.

Se per Rublowsky si è trattato di celebrare un gruppo di artisti, le loro ragioni comuni, e le loro caratterizzazioni personali, e l'àmbito di convergenza operativa nella quale il loro lavoro si attua, Amaya si è invece posto il problema della ricognizione storiografica di una tendenza artistica. Il libro di Rublowsky è in fondo appunto una sorta di manifesto del gruppo degli artisti *pop* newyorkesi, mentre quello di Amaya apre una

[5] Cfr. L. Alloway, *Pop Art since 1949*, « The Listener », London, December 27 1962; e David Sylvester, *Art in a Coke Climate*, « The Sunday Times Colour Magazine », London, January 26 1964.

prospettiva culturale più ampia e significativa, ed è appunto sostanzialmente, diremmo magari embrionalmente, di natura storiografica.

Tuttavia, anche per attingere ad un àmbito, almeno in parte, di fonti comuni, molte delle ragioni di ordine generale per caratterizzare la tendenza stessa coincidono, pur se tali ragioni nello studio di Amaya acquistano una maggiore articolazione di svolgimento e di motivazioni. Questi caratteri emergeranno e saranno di volta in volta sottolineati nel procedere della presente ricerca, tuttavia possono essere schematicamente qui indicati nei loro tratti più evidenti.

Per Rublowsky il *Pop Art* newyorkese è espressione tipica di una civiltà altamente industrializzata.

Il movimento che riunisce questi cinque artisti è l'espressione della nostra società industrializzata e di produzione di massa. Deriva dal nostro mondo — proiezione del paesaggio del ventesimo secolo quale può essere visto soltanto in America. La scuola ha un richiamo ed una validità universali tuttavia, giacché aldilà del mero nazionalismo arriva a riflettere una aspirazione universale che ha raggiunto la sua più alta realizzazione in America.

Naturalmente l'impostazione data da Rublowsky è sciovinistica (ed è soltanto infatti fondandosi su ragioni sciovinistiche che può tentarsi una dimostrazione, pur soltanto implicita, come in questo caso, del fatto che il *Pop Art* non possa che essere nordamericano, anzi newyorkese).

Democratico, espansivo, irriverente, colmo di fiducia e di vitalità, il *Pop Art* accetta il nostro mondo e ricerca le bellezze prodotte da questo mondo. Con il movimento *pop*, l'arte americana diventa veramente americana per la prima volta e perciò diventa universale [6].

Amaya parla di fissazione sulla vita considerata nella realtà dei suoi tramiti sociologici, di arte urbana.

[6] *Op. cit.* a nota 3, pp. 7-8.

È un'arte urbana. È per la città e sulla città e sembra significativo che si sia sviluppata con maggiore completezza nelle due maggiori metropoli, più commerciali, stravaganti e indaffarate: Londra e New York.

Parla di frammentarietà ed episodicità come la vita cittadina d'oggi, di precarietà sia nell'incessante ritmo che nella prospettiva di rinnovamento, dell'incubo del destino atomico. È l'esaltazione esclusiva del presente.

Essi non vogliono avere nulla a che fare con il passato, giacché essi cercano di cogliere qualche comprensione del presente, e nel luogo comune dell'esistenza quotidiana la loro propria ragion d'essere, ed essi sperano di far in modo che le ordinarie banalità acquistino un nuovo, misterioso, totemico significato.

Ed è all'interno del presente che cercano una visione diacronica, una articolazione temporale.

Il tempo è espresso in una varietà di modi: come noia, mutamento, ripetizione, sequenza incongrua, movimento, attesa. Realizzando la temporalità nell'intemporalità e viceversa, i nuovi artisti non dipingono pensando all'eternità, ma con in mano il momento.

In questa concentrazione sul presente, c'è un atteggiamento di accettazione come di una ineluttabilità; di accettazione fredda e distaccata:

Essi sono freddi, distaccati e passivi nella loro accettazione di questi dati visivi, altrettanto freddi e distaccati come il coraggioso nuovo mondo che accetta una bomba H come un mezzo di pace.

Il loro sguardo si concentra sul mondo reale, quotidiano, esalta il luogo comune *come* pittura (non più soltanto il luogo comune *nella* pittura) [7].

Tentando la ricognizione del *Pop Art* appunto come tendenza, come ' poetica ' anzi si può ben dire (nel significato preciso attribuito soprattutto da Anceschi a questo insieme di program-

[7] *Op. cit.* a nota 3, pp. 12, 15, 17, 27, 29 (in ordine di riferimento).

ma artistico, sia nell'esplicitazione teorica, sia nelle ragioni concrete inerenti le opere), Amaya si trova ad affrontare, implicitamente almeno, il problema metodologico della configurazione storiografica appunto di una ' tendenza ', di un movimento artistico. Un problema che anche qui occorre subito affrontare, per legittimare l'angolazione data allo studio intrapreso. Ci si pongono infatti subito quesiti di questo ordine: in che modo è storiograficamente recuperabile la configurazione di una tendenza artistica, manifestatasi aldilà di un singolo e circoscritto gruppo di artisti? che significato culturale ha parlare di tendenza di fronte alla contingenza d'ogni singola personalità d'artista chiamato in causa? e ancora: quale valore va attribuito ad un panorama della problematica artistica attuale condotto per tendenze (fino a qualche tempo fa si sarebbe potuto dire per ' ismi ', ma la situazione si è fatta più celere nei suoi svolgimenti, più frammentata, ed episodica)? possiamo cioè accertare la misura della ' tendenza ' come esaustiva per una messa a fuoco dei valori maggiormente promotori della problematica attuale (ma ovviamente il problema può rovesciarsi anche in prospettiva storica)?

Sul piano metodologico il recupero della configurazione di una tendenza avviene secondo due elementi concorrenti: un elemento direi storico, cioè l'aggruppamento o gli aggruppamenti di fatto di artisti e la loro ' poetica ' comune, sia secondo l'esplicita scelta degli artisti che gli interventi della critica ad essi legata (nel nostro caso, secondo, per esempio, l'indagine di Amaya: gli artisti *pop* nordamericani, da una parte, e il gruppo degli inglesi dall'altra); un elemento direi di carattere critico, che porta a formulare collegamenti, anche quando questi non si siano storicamente verificati, né nell'operatività concreta degli artisti in questione, né negli orizzonti dei critici ad essi legati (e promotori dunque essi stessi della formulazione di ' poetica '), desumendo caratteri di fondo comuni fra tali intenzioni di poetica, rintracciando analogie intime di formulazioni problematiche, ecc. — pur ovviamente con le dovute cautele, di una continua verifica di plausibilità storica in tale ope-

razione, come del resto già di una certa congruenza critica nella stessa utilizzazione dell'altro elemento — (ed è appunto fondandosi su questo secondo elemento che Amaya ha potuto trovare il filo conduttore fra il gruppo nordamericano e quello inglese, come fra questi ed altri artisti europei, come d'altra parte all'interno dello stesso gruppo newyorkese, più largo appunto che quello proposto esclusivisticamente da Rublowsky) [8].

Naturalmente per realizzare un tale recupero storiografico secondo questi due fondamentali elementi concorrenti, occorre da una parte la più piena intenzione di rispetto storico, come dall'altra parte la più duttile disposizione critica, ponendo cioè una serie di ipotesi di lavoro, in vista dell'accertamento definitivo. In questo senso Amaya opera accortamente quando, rifiutando il primo impatto in soluzioni e sigle formali (oltre il quale, per esempio, molta critica italiana del *Pop Art* non ha saputo vedere), avverte come, pur rispondendo ad intenzioni di ' poetica ' comuni o strettamente affini nelle ragioni di fondo, le soluzioni stilistiche siano molto diverse fra loro (rifiutando l'evoluzionistico concetto di un ' progresso ' formale, o comunque il suo surrogato, di una astratta inesorabile vicenda delle forme e degli stili) [9].

Ma la ' tendenza ' non prevaricherà la ' personalità ' del singolo artista? Qual'è dunque il plausibile rapporto fra tendenza e singolo, così da non oscurare per quella questo, o viceversa? E cioè, nel nostro caso, entro che limiti è lecito parlare di una tendenza *Pop Art*, piuttosto che di un certo numero di emergenti personalità di artisti, tra loro in parte consenzienti, ma studiabili insomma soltanto per monografie affiancate? La critica idealistica, è noto, ha portato alla svalutazione della ' tendenza '

---

[8] Ho suggerito quest'impostazione a proposito di un'ampia ricerca condotta negli ultimi anni su un movimento storico di ben altra ampiezza e profondità quale l'Informale, in *Testimonianze, Dagli atti VIII-XI Convegno Internazionale Artisti Critici Studiosi d'Arte, Rimini, Verucchio, S. Marino, 1959-1962*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962.

[9] *Op. cit.* a nota 3, p. 28.

come astrazione culturale di fronte alla concretezza delle singole personalità, maggiori o minori, che la compongono. Tuttavia, se pure il traguardo della definizione della singola personalità — e la stessa misura monografica, se vogliamo — può essere ancora riconosciuto come il buon fine ultimo di una critica che miri effettivamente alla contingenza della situazione storica presa in esame, non potrà disconoscersi che tale fine anzitutto non sarà il solo plausibile punto di proficua angolazione critica, come che la stessa misura della personalità individua sussiste quale punto nodale di una serie di relazioni culturali specifiche che la costituiscono non meno di quel tanto di reazione e risposta ad esse, di loro trasformazione, che rappresenta l'individualità appunto della singola personalità dell'artista. Ora appunto tali relazioni possono farsi strette e quasi di condominio di intenzioni creative e di motivazioni culturali con altre singole personalità, come avviene appunto in quella situazione di consenso che crea il movimento, la tendenza. La realtà culturale e storica di questa tendenza diviene così incontestabile aldilà e in certo modo quasi a prescindere da ogni singola personalità; ed acquista anche il preciso significato di cornice di inquadramento delle intenzioni creative e delle opere concretamente realizzate di alcune singole personalità. La misura dunque della tendenza è strettamente complementare a quella della personalità, anche se può ovviamente darsi che una tendenza sovrasti nella sua vicenda l'area creativa di una singola, se esigua, personalità, come può accadere che una personalità non si inquadri, oppure esorbiti (tanto in senso sincronico che diacronico) dalla misura di una tendenza.

Mi sembra dunque che si possa ragionevolmente accettare la misura della ' tendenza ' come quella di una porzione di problematica artistica attuale o di un determinato momento storico (e dico porzione proprio per suggerire che i suoi stessi confini non sono drastiche ed inopinabili delimitazioni), esistente in virtù dell'apporto creativo di singoli artisti, come dell'apporto di chiarimento teorico di singoli critici (o artisti stessi), e configu-

rabile nella sua concretezza culturale come area di convergenza di motivazioni affini o a volte comuni di tali singole personalità, e tuttavia da ciò costituendo non già appunto una astratta definizione, bensì una concreta circostanza operativa, a sua volta proficua di conseguenze sul piano della promozione creativa. È dunque non soltanto lecito il traguardo critico della ' tendenza ' di fronte, e dialetticamente anzi in certo modo contrapposto, a quello della personalità, ma è addirittura imprescindibile, quando la tendenza si sia storicamente verificata, per la retta e non mortificatoria comprensione delle stesse singole personalità.

Resta tuttavia l'ultima questione: dei limiti effettivi di una considerazione critica condotta per ' tendenze '. Se la critica idealistica ha svalutato la tendenza come astrazione di fronte alla sola concretezza della personalità, una recente critica, istruita su elementi fenomenologici, positivistici, e pragmatici, ed indubbiamente ricca di meriti culturali molto notevoli, e che sembra essersi prefissa ad insegna del proprio impegno la registrazione delle conseguenze di quel ' consumo ' che Max Bense ha indicato come costitutivo di una nuova angolazione di prospettiva critico-estetica, tende invece a feticizzare la tendenza come esponente tipico di tale vicenda di ' consumo ', la tendenza come polarizzazione contingente di una continua trasformazione, come tappa insomma appunto del ' consumo ', e come realtà sovrastante o secante la personalità dell'artista, verso la quale è di fatto spento ogni effettivo interesse: essendosi capovolto, nella considerazione della personalità stessa, l'interesse da ciò che le è specifico, così da costituire un *unicum*, pur nella rete delle relazioni culturali di cui è nodo, a ciò che in essa consente ad una misura contingente e che la oltrepassa, della ' tendenza ' appunto [10]. Ne consegue che tutto ciò che non si presti

[10] Tipica in questo senso è la posizione di prassi critica di un estetologo come Gillo Dorfles, che appunto ha svolto quella nozione di « cinetica estetica » suggerita da Bense nella sua *Aesthetische Information* (Agis Verlag, Krefeld, Baden-Baden 1957), come conseguenza della spinta provocata dal recente massiccio ingresso nella cultura dei mezzi di comunicazione di mas-

ad essere formulizzato in *slogans*, di tendenza, non ha valore creativo, né culturalmente rappresentativo del tempo, restando così tagliati fuori da qualsiasi comprensione (essendo giudicati marginali e superflui) tutti quegli episodi di concreta ed autentica problematicità, di ricerca aperta ed autenticamente esplorativa, di esorbitanza ed eterodossia, che pure possono, a conti storici fatti, risultare i più significativi e rappresentativi di quella stessa contingenza culturale [11].

È quest'ultimo un pericolo che va ancora una volta segnalato, perché può condurre, come del resto in molti casi ha infatti condotto, ad un'autolesionistica limitazione delle possibilità di comprensione critica, e quindi ad una progressiva mortificazione delle prospettive problematiche. Il 'consumo' attraverso il suo avvicendarsi di mode, di tendenze con i loro formulari catechistici, tocca in realtà una zona di superficie, forse sì la

sa. Cfr. G. Dorfles, *Max Bense e l'estetica dell'informazione*, « Rivista di Estetica », 1958, n. 2, pp. 261-271. Per l'impostazione teorica della posizione di Dorfles si vedano naturalmente i suoi ben noti volumi: *Le oscillazioni del gusto*, Lerici, Milano 1958 (ora nei « Paperbacks » di Lerici, 1966); *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959; *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, Einaudi, Torino 1962; *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1965. Per un suo quadro panoramico dell'esperienza artistica degli ultimi decenni, si veda il volumetto, in verità spesso un po' troppo sbrigativo: *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961 (356/UE). Per scritti su singoli artisti che qui ci interessano rimando alle indicazioni bibliografiche essenziali su di essi, in altra parte di questo studio.

È sintomatica della « cinetica estetica » dorflesiana una progressiva « dissolvenza » di episodi, situazioni, personalità già in dimensione storica, per quanto contemporanee, così che soprattutto le sue formulazioni critiche evitano ogni intenzione di angolazione prospettica rispetto ad un *background* storico specifico. È un tema, questo, che andrebbe anch'esso approfondito, ma che qui non può essere che rapidissimamente suggerito.

[11] Non c'è naturalmente qui spazio neppure per più che appena suggerire che un panorama di casellario di « tendenze » è anche il più agevole nelle attuali condizioni del mercato artistico internazionale (con conseguenze determinanti sulla critica che, spesso onestamente e disinteressatamente, ne è succubo). Quel mercato promuove infatti tale incasellamento e la formulizzazione delle proposte dei singoli artisti, con naturale intenzione economica, attraverso le riviste d'informazione sull'avanguardia artistica, come « Art International », e simili, ove lo spazio dedicato è sempre strettamente proporzionato allo spazio di *réclames* delle gallerie che sostengono gli artisti o le « tendenze » illustrate.

più esteriormente appariscente, ma altra è ancora oggi la misura di una concreta ed autenticamente motivata ricerca [12].

Occorrerà dunque considerare la 'tendenza' artistica non come un assoluto da feticizzare, né nella sua 'poetica', né nella sua presunta veste formale e stilistica. Bensì appunto come una porzione, sufficientemente circostanziata, dell'orizzonte problematico attuale, un panorama completo del quale per sole 'tendenze' non potrà dunque essere esauriente. La 'tendenza' è infatti in fondo una misura, culturalmente per certo appunto esistente e configurabile, profondamente tuttavia compromissoria, in quanto tale, fra la autentica creatività dei promotori e protagonisti, e la più o meno supina accettazione dei seguaci che pure alla 'tendenza' in quanto tale dànno corpo e consistenza, e contribuiscono a fornire un formulario [13].

Accennate queste premesse e precisazioni di carattere metodologico, alle quali l'articolazione appunto già storiografica del volume di Amaya ha invitato, possiamo ritornare al tema specifico di questo studio: cioè al *Pop Art*.

Si è detto che è l'esaltazione del luogo comune.

Nelle gallerie d'avanguardia [...] quali la Castelli, Sidney Janis, Stable o Green, le opere esposte non sono più solo pitture immobili, figurative o astratte, comprensibili o meno, ma possono anche essere pezzi tridimensionali, a volte semoventi, dotati di voce o di ronzio proprio, oppure quadri piatti ma di dimensioni enormi, riempiti di figurazioni aggressive (una faccia, due gambe, una macchina) e dipinti con violenti colori. Alla Sidney

[12] Ho cercato di chiarire questa condizione, che dovrebbe in verità apparire abbastanza ovvia, fin dall'impostazione della mostra *Alternative Attuali* ad Aquila, nell'estate 1962: cfr. il catalogo *Alternative Attuali, Omaggio a Burri*, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, luglio-settembre 1962, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962. Per svolgimenti di quell'impostazione critica rimando soprattutto al mio testo nel volume *Arte d'Oggi*, citato a nota 2, ed al catalogo della seconda edizione della mostra aquilana delle « alternative »: *Alternative Attuali 2, Omaggio a Magritte, Omaggio a Mirko, Omaggio a Baj*, Castello Spagnolo, L'Aquila, agosto-ottobre 1965, Lerici Editori, Milano 1965 (nel quale tale impostazione appare arricchita ed ulteriormente motivata da un rilevante concorso critico italiano ed europeo).

[13] Rimando in particolare ancora al mio testo in *Arte d'Oggi*, cit. a nota 2 [ora in *Ricerche dopo l'Informale*, Officina Ed., Roma 1968].

Janis, per esempio, si può contemplare, proprio in questi giorni, un enorme tubo di dentifricio che giace sul pavimento, con il suo tappo rosso appena caduto, la sua crema bianca di plastica che sta fuoruscendo. Alla Green Gallery si guarda un pezzo composto di radiolina, tenda di tela lisa, due bicchieri di birra con schiuma e un tubo al neon, il tutto accompagnato dal ronzio incessante della radio. Alla Castelli ci si ferma a osservare il viso ingigantito di una donna da fumetto che fra grosse lacrime azzurre e capelli scarlatti dice, a lettere enormi: "È troppo tardi, amore!". Alla Stable ci si fa faticosamente strada in mezzo a centinaia di scatole, in tutto e per tutto uguali a quelle prodotte in massa dalle ditte alimentari, ma in realtà dipinte a mano dal pittore Warhol. Di nuovo alla Green colpisce il gigantesco *collage* di un'automobile Ford, che sembra voler aggredire frontalmente il visitatore col suo grande muso lucente.

Così scriveva alcuni anni fa in una brillante corrispondenza da New York, sulle colonne di « Epoca », Grazia Livi, riferendosi ad opere di Oldenburg, Wesselmann, Lichtenstein, Warhol [14].

Mai prima d'ora [scrive Amaya] l'occhio umano è stato assalito in tale modo da immagini stampate, dipinte, fotografate, ricalcate, e altrimenti copiate, sia in movimento che immobili. A causa dell'immensa forza e diffusione di segnali e comunicazioni di massa attraverso le pubblicazioni e la televisione, a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, siamo entrati in possesso di un nuovo campo di segni, simboli, emblemi e immagini, che si sono installati nel nostro subconscio come una vasta comune esperienza visiva. Questi oggetti e immagini immediatamente riconoscibili, prodotti di massa a un grado indifferenziato, sono divenuti parte dell'arte folkloristica urbana della metà del XX secolo, prodotta non da molti ma da pochi anonimi, non da primitivi incolti bensì da super sofisticati, e non per fini istruttivi o di piacere bensì materialistici e commerciali. Provocanti, volgari, repulsivi, e così semplici come alcuni possono apparire, questi artifici commerciali costituiscono un nuovo potente mezzo di comunicazione visiva e l'artista Pop intende analizzare questo particolare nuovo linguaggio. Non è sorprendente se un giovane artista, che sia nato in un tale ambiente e che non ne conosca altri, s'interessa ad esplorare gli elementi psicologici, sociologici, mitologici (come quelli puramente visuali) in tali immagini estraendole dal loro contesto, trasformandole ed elevandole al livello di " belle arti " [15].

[14] *Ecco i malinconici « pop »*, « Epoca », a. XV, n. 712, Milano, 17 maggio 1964.

[15] *Op. cit.* a nota 3, p. 11.

E non sarebbe certo difficile suffragare le osservazioni di Amaya con un testimoniale di dichiarazioni assai esplicite degli artisti stessi a cominciare da alcuni protagonisti del *Pop Art* nordamericano. Per esempio Oldenburg ricorda, del suo incontro con New York:

Camminavo per le strade per ore e ore e mi fermavo a guardare le vetrine, le cafeterias, le réclames [...]. Quello che mi colpiva, della nostra vita, è l'astrattezza. L'uomo di oggi, infatti, non vive più in contatto fisico, diretto con la realtà. Tutto passa attraverso un congegno meccanico: la voce attraverso il gettone telefonico, l'hamburger attraverso la piastra elettrica, il pane attraverso il tostapane. Ciò che mi suggestionava erano gli oggetti, i grossi oggetti che ci circondano, gli oggetti tipici della nostra vita quotidiana.

E Wesselmann spiega:

Sì, io credo che l'artista di oggi debba radunare e condensare, nel suo lavoro, tutti i simboli, tutti gli elementi della vita vera. Soltanto così potrà raggiungere un effetto veramente intenso, drammatico.

Mentre James Rosenquist dichiara:

È l'ambiente, ciò che circonda l'uomo quello che mi interessa, l'*environment* che stringe l'individuo e lo colpisce continuamente di stimoli e di segnali che hanno la forza di scariche elettriche e di *uppercuts* [16].

Il termine di *Pop Art* è stato proposto nel 1955 da due studiosi inglesi, Leslie A. Fiedler e Reyner Banham (ed in questo senso lo userà ancora, per esempio, nel '58, il critico d'arte nordamericano Harold Rosenberg), proprio riferendosi a quell'ampissimo repertorio di immaginazione popolare costituito dai

[16] Cfr. in articolo *cit.* a nota 14. G. R. Swenson ha condotto una inchiesta fra gli artisti *pop* newyorkesi, riferita in « Art News », New York, November 1963 e February 1964, intitolata *What is Pop Art?*, con risposte rispettivamente di Warhol, Indiana, Lichtenstein, e Dine, nella prima puntata, e Johns, Rosenquist, Wesselmann, e Steve Durkee, nella seconda.

rotocalchi, dai fumetti, dalla televisione e dal cinema stesso, dalla musica ' leggera ', e dai prodotti industriali di consumo, cioè da quel repertorio immaginativo che serve le attuali comunicazioni di massa [17]. Ai problemi delle quali era, per esempio, dedicata negli Stati Uniti fra il 1953 e il '59 la rivista « Explorations », che andava svolgendo indagini appunto sulle grammatiche dei nuovi linguaggi: stampa e rotocalchi, televisione, ecc. [18]. Mentre sempre a Londra il programma dei lavori di studio dell'*Independent Group* costituito dai più giovani critici inglesi, nell'Institute of Contemporary Arts, dal '52 volgendo la propria attenzione ai nuovi temi della cibernetica, della teoria dell'informazione, delle comunicazioni di massa, nel '55 stesso era dedicato ai rapporti fra arte accademica e arte popolare, con la messa a punto di numerose tesi elaborate da Banham e altri [19]. E nell'àmbito dell'*Independent Group* operava anche Lawrence Alloway, che all'inizio degli anni Sessanta impiegherà, con maggiore fortuna divulgativa, il termine di *Pop Art* per qualificare le intenzioni di opere quali quelle all'inizio descritte, intente cioè ad utilizzare il panorama cittadino, e le sue mitologie visive [20].

Chi dunque voglia dare una definizione del *Pop Art* non potrà disconoscerne il duplice aspetto: quello appunto di arte popolare di massa e quello invece di arte popolare, per così dire, malgrado il bisticcio, d'*élite*; e se certo il *Pop Art* di massa è indipendente e ben più ricco e sterminato rispetto al *Pop*

---

[17] Cfr. Leslie A. Fiedler, *The Middle against hoth Ends*, « Encounter », August 1955; Reyner Banham, *Machine Aesthetics*, « The Architectural Review », n. 171, 1955; Reyner Banham, *Industrial Design e arte popolare*, « Civiltà delle Macchine », a. III, n. 6, novembre-dicembre 1955; Harold Rosenberg, *Popular Culture and Kitsch-criticism*, « Dissent », Winter 1958 (ripubbl. in: *The Tradition of the New*, Horizon Press Inc., New York 1959, 1960²; trad. ital. *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964).

[18] Un'antologia di testi di « Explorations » è stata pubblicata in volume da Edmund Carpenter e Marshall McLuhan, *Explorations in communication*, Beacon Press, Boston, Mass. 1960 (tradotto in ital., *La comunicazione di massa*, con prefazione di Armando Plebe, da La Nuova Italia, Firenze 1966).

[19] Cfr. l'articolo di Banham in « Civiltà delle Macchine », *cit.* a nota 17.

[20] Cfr. *art. cit.* a nota 5.

Art d'*élite*, quest'ultimo è comprensibile soltanto sul presupposto dell'esistenza e della vitalità dell'altro, e tuttavia a lui spetta l'incontestabile merito di avere dato una spinta determinante all'impostazione di un riconoscimento di dignità ' culturale ' all'autentico *Pop Art* che delizia ed assedia le nostre masse cittadine. Un rapporto dunque non univoco lega i due aspetti del fenomeno: e non si potrà appunto introdurre il *Pop Art* artistico e d'*élite* europeo e nordamericano se non attraverso una comprensione degli orizzonti dell'arte autenticamente popolare e di massa, come non si potrà ormai però neppure disconoscere l'utilità, per una più disinvolta indagine degli svariatissimi aspetti del manifestarsi dell'immaginazione popolare, dell'ottica, e persino della stilistica suggerita appunto dal *Pop Art* colto e d'*élite* (per il quale si è parlato anche di *New Realism*, novorealismo, di *Sign Painting*, pittura segnaletica, di *New Vulgarianism*, neovolgarismo, e di *Commonism*, banalismo).

A quest'ultimo, al *Pop Art* d'*élite*, è dedicata la presente ricerca, e tuttavia soltanto appunto attraverso una preliminare considerazione delle mitografie immaginative di massa sarà comprensibile il significato d'appropriazione, e gli stessi limiti della sua portata, costituito dalle scelte di ciascun artista *pop*, in quel ricchissimo orizzonte quotidiano cittadino.

Un'approfondita ed attenta considerazione, naturalmente anzitutto sociologica, della cultura di massa è stata avviata dagli anni Quaranta negli Stati Uniti d'America, ove non solo i problemi dei nuovi linguaggi delle comunicazioni di massa, nella loro stessa nuova dilatazione quantitativa, erano, come tuttora vi sono, i più pressanti e cospicui, ma anche meno operante risultava, come tuttora vi risulta, il pregiudizio limitativo, d'origine umanistica persino accademica, verso questa forma di cultura ' inferiore ', quasi di sottocultura: meno, tale pregiudizio, operante di fronte alla realtà effettuale e non soltanto teorica — come fu negli anni Trenta per gli studiosi tedeschi riuniti attorno al « Zeitschrift für Sozialforschung », Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse — di una civiltà di massa, e di una sua

tipica manifestazione di ' cultura ' [21]. Durante e all'indomani della seconda guerra mondiale la sociologia nordamericana scopre questa nuova dimensione di cultura, che definisce appunto *massculture*. E la indaga con occhi nuovi rispetto alla posizione dei ' radicali ' nordamericani degli anni Trenta, della cui condanna e opposizione al processo massificatorio industriale si hanno ancora tracce recenti (per esempio nel disagio di un critico come Harold Rosenberg). Se fra i *radicals* allora ci si preoccupò di definire il livello di questa cultura di massa rispetto agli altri livelli culturali, e soprattutto al più alto, tradizionale, i sociologi post-radicali si occuparono piuttosto di analisi scientifiche del nuovo fenomeno, centrate sul particolare, prescindendo dal ricorrere a giudizi di fondo e generali, o comunque in certo modo accantonandoli, così che lo stesso Rosenberg ha potuto lanciare l'accusa, peraltro non del tutto infondata, che nei loro testi « l'obbiettività scientifica serve per mascherare una filosofia fatalistica ».

Rosenberg si riferisce in particolare ad autori come Riesman (*The Lonely Crowd*, 1952), Spectorsky (*The Exurbanites*), Whyte (*L'uomo dell'organizzazione*), Wright Mills (*White Collars*, 1951), Vance Packard (*The hidden persuaders*, 1957) [22]. Tuttavia la gamma di studi e ricerche sui diversi aspetti della cultura di massa è appunto dagli anni Quaranta estesissima, attenti a tutti i nuovi problemi di rapporto fruitivo con il destinatario di tale cultura, e alle caratteristiche e peculiarità delle comunicazioni di massa che la articolano: dagli studi sulla persuasione di massa, anzitutto radiofonica e televisiva, di Cantril, Merton, e Klapper, a quelli in particolare sui *comics*, di Sheridan, Waugh, Gaines e Becker, e in antologie sui *comics* stessi — vedi quella di White e Abel — come su altri aspetti dell'arte popolare contemporanea, e della cultura di massa, quali quelle ormai classiche di B. Rosenberg e White, e di Larrabee e Meyersohn, per non citare che qualche esempio [23]. E negli ultimi anni occorre tenere conto anche di contributi di studiosi europei, da Morin a Cohen-Séat, da Welke a Giammanco, anche qui per non citare che qualche esempio di rilievo [24].

> Cultura di massa [scrive Edgard Morin], vale a dire prodotta secondo le norme della fabbricazione di massa industriale, divulgata mediante tecniche di divulgazione di massa (che uno strano neologismo anglolatino chiama *mass media*); rivolta a una " massa " sociale, cioè a un gigantesco agglomerato di individui colti al di qua e al di là delle strutture interne della società (classi, famiglia, ecc.).

---

[21] Ricordo i volumi già divulgati in Italia: di Theodor W. Adorno, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959; *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1954; *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959; di Adorno e Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966; di Horkheimer, *Eclissi della ragione*, Sugar, Milano 1962; di Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962; *L'opera d'arte nel secolo della sua riproducibilità meccanica*, Einaudi, Torino 1966; di Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964; *Ragione e rivoluzione*, Il Mulino, Bologna 1966.

[22] Mi riferisco — qui come qualche riga innanzi — all'articolo di Rosenberg, *La fantasia orgamericana*, ripubbl. in *The Tradition of the New*, cit. a nota 17.

Com'è noto sono apparsi in Italia: David Riesman, *La folla solitaria*, Il Mulino, Bologna 1956; C. Wright Mills, *Colletti Bianchi*, Einaudi, Torino 1966; Vance Packard, *I persuasori occulti*, Einaudi, Torino 1958.

[23] Cfr. H. Cantril, *The invasion from Mars*, Princeton University Press, 1941; Robert K. Merton, *Mass persuasion: the Social Psycology of War Bands Drive*, New York 1940; J. T. Klapper, *The effects of mass media*, Columbia University, New York 1949; M. Sheridan, *Comics and Their Creators: Life Stories of American Cartoonist*, R. T. Hale & Co., Boston 1944; Coulton Waugh, *The Comics*, Macmillan Co., New York 1947; M. C. Gaines, *Narrative Illustration: the Story of the Comics*, New Haven, Conn. 1949; St. Becker, *Comic Art in America*, Simon & Schuster, New York 1959; D. M. White, R. H. Abel, *The Funnies, an American Idiom*, The Free Press, Glencoe 1963 (trad. ital., *Sociologia del fumetto americano*, Bompiani, Milano 1966); B. Rosenberg, D. M. White, *Mass-Culture*, The Free Press, Glencoe 1957; E. Larrabee, R. Meyersohn, *Mass-Leisure*, The Free Press, Glencoe 1958.

[24] Edgar Morin, *L'esprit du temps*, B. Grasset, Paris 1962 (trad. ital., *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna 1963); Gilbert Cohen-Séat, *Problèmes du Cinéma et de l'information visuelle*, Presses Universitaires de France, Paris 1961; Manfred Welke, *Die Sprache der Comics*, Dipa Verlag, Frankfurt/Main 1960; Roberto Giammanco, *Sortilegio a fumetti*, Mondadori, Milano 1965.

Naturalmente, come le precedenti, a nota 23, sono queste indicazioni di massima, senza alcuna pretesa di completezza e sistematicità, che del resto esulerebbero, per questo settore, dalle intenzioni di questo studio.

Infatti la ' cultura di massa ' supera la misura classista, come tende a superare àmbiti circoscritti, per divenire, dice lo stesso Morin, una « cultura planetaria ».

I temi culturali che hanno preso forma negli Stati Uniti, e che costituiscono la cosiddetta cultura di massa, si sono diffusi nel cinema, nella stampa, nella radio, nella televisione delle nazioni occidentali. I film di Hollywood si diffondono sui due terzi del pianeta. *Comics*, cine-romanzi hanno una circolazione internazionale attraverso catene del tipo " Opera Mundi ". Nonostante le differenze etniche, il tipo di bellezza americana si è imposto in Giappone mediante l'acconciatura, il belletto, la sottolineatura degli occhi, gli abiti, i comportamenti; nonostante il conservatorismo culturale, i modelli del film americano si sono imposti in tutto un settore del film giapponese. Malgrado le differenze economiche, la cultura di massa penetra nei paesi asiatici e africani in via di sviluppo [25].

La cultura di massa dunque tende ad espandersi ubiquitariamente, e tuttavia non distrugge gli antichi folclori, giacché — come riconosce lo stesso Morin —, sostituendovene dei nuovi, appunto cosmopoliti, non impedisce però che questi portino « con sé vestigia di folclori regionali, nazionali o etnici », così che, se il moto della cultura di massa è d'espansione epidemica orizzontale, le sue radici di volta in volta affondano, verticalmente, in stratificazioni quasi ancestrali.

Questa cultura di massa si distingue dalla tradizionale aulica, aristocratica, oligarchica misura culturale di estrazione umanistica; ma al tempo stesso è svariata essa medesima secondo ulteriori distinzioni di livello. Dwight MacDonald ha contrapposto ad un'arte d'*élite*, al suo più alto, tradizionale livello culturale, sia un *masscult* — che è rappresentato dall'*imagerie* più effettistica e caratterizzato da una origine tipicamente di godimento popolare —, sia un *midcult* — rappresentato invece da derivazioni ed adattamenti di cultura propriamente detta in funzione di successo popolare, sfruttando e banalizzando magari le ricerche e proposte della cultura d'avanguardia [26]. E Mac-

[25] *Op. cit.* a nota 24, trad. ital., pp. 6, 160, 161.
[26] Cfr. DWIGHT MACDONALD, *Against the American Grain*, Random House, New York 1962.

Donald riconosce giustamente al *masscult* l'intensità nuova e possente della sua originaria spinta dal basso. Infatti è all'area del *masscult* che si riferisce l'autentica arte popolare contemporanea, quel *Pop Art* di massa, sul quale si appuntava l'attenzione del ricordato gruppo di giovani critici inglesi, i quali — con la definizione medesima — si sono posti per primi il problema, non tanto di analisi contenutistiche o strumentali dei nuovi aspetti della cultura di massa sotto il profilo sociologico ed economico, come già, si è detto, parecchi studiosi nordamericani, bensì sotto il profilo specifico di una nuova manifestazione di comunicazione visuale, di complessa e peculiare intenzione di ' artisticità ' [27].

Ed è appunto questo *Pop Art* di massa, dunque come *masscult* (relativo cioè al livello *lowbrow* nella ormai classica distinzione di livelli intellettuali, di contro all'*high* e al *middle*) [28], che costituisce il *background*, l'orizzonte con il quale dialogano e che presuppongono le proposte degli artisti *pop*, dei protagonisti maggiori e minori del *Pop Art* d'*élite*, che a quell'orizzonte così prossimo si rivolgono proprio riconoscendovi l'immagine visuale più immediata ed autentica della condizione attuale forzosamente collettivistica dell'uomo contemporaneo, della sua proiezione esaustiva nella misura di un presente incessantemente scosso da un ritmo di incalzante rinnovamento, immagini dirette o riflesse della condizione di solitudine individuale nel contesto di una società appunto di massa, di « solitario » nella « folla », appunto: immagini dirette quelle della folla e dei suoi miti, e indirettamente della solitudine invalicabile verso la quale sospingono l'individuo assediato.

« Nella cultura di massa non c'è discontinuità fra l'arte e la vita », ha osservato giustamente uno dei critici figurativi nordamericani più intelligenti del secondo dopoguerra, Clement

[27] Cfr. oltre gli articoli di FIEDLER e BANHAM, *cit.* a nota 17, quello di JOHN MCHALE, *The Expendable Icon*, « The Architectural Design », March 1961.
[28] Cfr. UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964; GILLO DORFLES, *Le oscillazioni del gusto*, e *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, citt. a nota 10.

Greenberg [29]. Le immagini del *Pop Art* di massa nascono dunque in una nuova dimensione pragmatica, nella formulazione della quale certamente operano, pur attraverso filtrazioni che si possono concludere a livello di inconsapevolezza abitudinaria, spunti tipici della cultura pragmatica nordamericana (da James a Dewey), ma soprattutto sono pienamente riconoscibili in tale loro condizione attraverso le elaborazioni teoriche del valore simbolico dell'opera d'arte, che negli Stati Uniti, dalla lezione del Cassirer, sono state condotte dalla Langer, nel senso di un'estetica simbolica, e da Morris, nel senso del significato del segno. Motivazioni culturali queste ultime, come la stessa tradizione pragmatica che spingono anche aspetti dell'interesse degli artisti *pop* appunto verso l'orizzonte *masscult* [30].

Dopo questo preliminare capitolo di inquadramento generale, il presente studio si articola dunque in uno spunto di indagine degli aspetti e problemi del *Pop Art* di massa, soprattutto sotto il profilo della loro novità di strumentazione figurale; quindi considera le tappe del processo di scoperta e acquisizione da parte della pittura di aspetti ed episodi dell'immaginazione di massa; entra così nel vivo dell'argomento specifico cioè del *Pop Art* d'*élite* come venuto formulandosi in Europa e nel Nordamerica; tenta quindi un consuntivo critico in base alle istanze di ' realismo ' formulate dai sostenitori del *Pop Art* d'*élite* [31].

---

[29] Clement Greenberg, *Crisi della nostra cultura*, « Aut Aut », n. 19, Milano, gennaio 1954.

[30] Alcune indicazioni per questo problema sono in: Silvano Tintori, *Cultura del design*, Tamburini, Milano 1964, p. 221.

[31] Un interessante campo d'indagine sarebbe la ricostruzione della risposta della cultura critica italiana alla problematica del *Pop Art*: da una certa indebita lettura in chiave di critica sociale e del consumismo capitalistico, serpeggiante nella critica marxista, alla trionfalistica lettura tutta in chiave formalistica di certa critica sedicente d'avanguardia, fissa infatti soltanto sul purismo neoclassico del gruppo *pop* newyorkese.

2. — ASPETTI E PROBLEMI DEL *POP ART* DI MASSA

a) *Vitalità immaginativa e « Kitsch »*

Il *Pop Art* di massa risulta dunque l'aspetto più immaginativo ed inventivo dello sterminato orizzonte delle comunicazioni di massa, tattili, visive, verbali, l'aspetto ove le circostanze e le sollecitazioni psicologiche sono più complesse ed accese: ed i suoi risultati — un repertorio dei quali è stato settorialmente accennato, ma non ancora condotto nella sua interezza — sono le testimonianze di scelte di ' gusto ' estesissime, profondamente ancorate a strutture e motivazioni psicologiche ricorrenti nella massa, e sono immagini non di destinazione estetico-culturale, secondo la tradizione di una cultura aristocratica d'*élite*, bensì appunto intimamente pragmatiche, costituite in funzione di un preciso ruolo sociologico, immagini non autonome, nell'assolutezza dei loro valori, bensì eteronome, giustificate e motivate in un circuito di ragioni ben più ampio che non quello dell'elaborazione formale estetica e del suo fondamentale soggettivismo d'origine romantica. Tuttavia esponenti uniche e insurrogabili appunto di un orizzonte di mitografie immaginative di massa, di rigoroso elaborato in stretto reciproco rapporto di condizionamento con le richieste stesse di una società di massa.

Il *Pop Art* di massa risulta l'unica autentica arte popolare moderna: i suoi legami sono profondi sia con gli aspetti più tipici della nostra civiltà tecnologica, che con le implicazioni di

questa nella psicologia popolare, non dimentichiamolo, tuttavia ricca di stratificazioni ancestrali assai complesse, delle quali quelle nuove immagini di massa sanno farsi spesso puntuali esponenti; e dunque i legami del *Pop Art* di massa sono folti anche con aspetti tradizionali, quasi atecnologici, o paleotecnologici, invece, come due polarità — atecnologica tradizionale e tecnologica attuale — di un'autoctona creatività immaginativa.

Quest'autoctonia può tuttavia apparire facilmente contestabile, tenendo presenti gli innegabili caratteri dirigistici e manipolatori che presiedono alla formulazione dei temi della cultura di massa, secondo l'accusatoria distinzione operata da Adorno [32].

> La situazione nota come cultura di massa [scrive Umberto Eco] si verifica nel momento storico in cui le masse entrano come protagoniste nella vita associata, corresponsabili della cosa pubblica. Queste masse sovente hanno imposto un proprio *ethos*, hanno fatto valere in diversi periodi storici delle esigenze particolari, hanno messo in circolazione un proprio linguaggio, hanno elaborato cioè proposte che salgono dal basso. Ma paradossalmente il loro modo di divertirsi, di pensare, di immaginare non nasce dal basso, attraverso le comunicazioni di massa viene proposto loro sotto forma di messaggi formulati secondo il codice della classe egemone. Abbiamo così la situazione singolare di una cultura di massa nel cui àmbito un proletario consuma modelli culturali borghesi ritenendoli una propria espressione [33].

Tuttavia, se può anche apparire teoricamente perciò vero, come avverte ancora Eco, che

> dai modelli divistici del cinema, ai protagonisti dei romanzi d'amore sino alle trasmissioni televisive per la donna, la cultura di massa per lo più rappresenta e propone situazioni umane che non hanno alcuna connessione con situazioni dei consumatori e che tuttavia per essi diventano situazioni modello,

[32] Cfr. Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin 1955; ed inoltre *opp. citt.* a nota 21.
[33] *Op. cit.* a nota 28, pp. 21, 22.

di fatto esiste anche un movimento contrario, di assimilazione, corruzione, e trasformazione da parte appunto della massa di tali fruitori, che influisce sui modelli stessi e la loro fortuna, così da bilanciare in certo modo l'univocità iniziale del programma, nel risultato d'una sorta di dialogo fra progettatore e fruitore del modello culturale; né d'altra parte è sfuggito agli studiosi delle comunicazioni di massa il ruolo di preponderante pressione che nella progettazione di tali modelli ha l'intenzione di cogliere nel segno di una risposta positiva da parte del fruitore, del consumatore (ed è anzi naturalmente questo un fondamentale fattore concorrenziale).

In termini più strettamente classicistici, che poi la massa preferisca acquisire, corrompere e rielaborare appropriandosene modelli della classe egemone (solo parte della massa stessa) è un complesso problema di natura politico-sociale e culturale, tuttavia non tocca la realtà del ruolo di esponente dell'immaginazione di massa che il *Pop Art* appunto di massa può arrogarsi, tutt'al più ponendo soltanto eventuali limiti al destino di questo nei termini in cui attualmente si configura, non esistendo altrimenti alcun accertabile orizzonte di manifestazione di comunicazione immaginativa di massa.

Il *Kitsch*, il cosiddetto 'cattivo gusto' è naturalmente il grande protagonista attuale — come lo è stato in passato — dell'arte popolare, dell'*imagerie* di massa, come riconosciuto da Walter Killy e da altri studiosi tedeschi e anglosassoni, e lo è stato anche al di là del fondamentale mutamento quantitativo che si è verificato nelle nostre società massificate — con determinanti conseguenze di trasformazioni qualitative per spinta quantitativa, come accettano ormai i più seri studiosi dell'argomento, per esempio Edmund Carpenter e Marshall McLuhan [34].

Kitsch è secondo lo studioso tedesco Hans E. Holthusen una attività formativa artistica nella quale sollecitazioni di carattere

[34] Cfr. Walther Killy, *Deutscher Kitsch*, Vandenhock & Ruprecht, Göttingen 1962; E. Carpenter, M. McLuhan, *op. cit.* a nota 18.

pragmatico s'affermino in assenza di un'effettiva forza formativa. Il *Kitsch* mira dunque all'iperbole, all'ipertrofia, alla ridondanza, e — come ha sottolineato Clement Greenberg — all'effetto anziché alla causa, e dunque è « prefabbricazione e imposizione dell'effetto » (Eco); ha un'intenzione pragmatico-sollecitatoria, e si manifesta sotto il segno di un'esagerazione formalistica priva di sufficiente motivazione semantica, sottintendendo spesso la volontà di partecipare inadeguatamente di un'esperienza artistica privilegiata. Un altro studioso tedesco del *Kitsch,* Ludwig Giesz, ne ha sottolineata la frequente possibilità di assimilazione al sentimentalismo, quanto la funzione di limitazione surrogante e contraffattoria. E lo stesso Holthusen ha indicato come tipico del *Kitsch* il carattere di inautenticità e falsità, avvertito anche dallo scrittore Hermann Broch, e insomma di « menzogna strutturale » nel processo comunicativo (Eco) [35].

Naturalmente non esiste un confine fra *Kitsch* e arte, tanto che appunto, se si può convenire con Gillo Dorfles che le accuse di difformità « alla bellezza delle fabbriche nostre » che a metà del Cinquecento Vasari lanciava nelle sue *Vite* contro le architetture gotiche, non possono essere assimilate appunto al *Kitsch,* affini del tutto invece alla misura di questo sono le ragioni addotte dai teorici neoclassici all'inizio del secolo scorso contro gli stessi capolavori del Barocco — per esempio dal Milizia — ma che finiscono per ritrovarsi nella famosa condanna crociana un secolo dopo [36]. Tuttavia è nell'àmbito dell'Eclettismo architettonico furoreggiante nei decenni centrali e per

[35] Cfr. Hans E. Holthusen, *Der unbehauste Mensch,* DTV, München 1964; Clement Greenberg, *Avant-garde and Kitsch,* nel volume di saggi a cura di B. Rosenberg e D. M. White, *cit.* a nota 23; il capitolo *La struttura del cattivo gusto,* in Umberto Eco, *op. cit.* a nota 28; Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches,* Rothe Verlag, Heidelberg 1960; Hermann Broch, il capitolo *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches,* in *Dichten und Erkennen, Essays,* I, Zürich 1955 (trad. ital., *Azione e conoscenza,* Lerici Editori, Milano 1966). Si veda anche il capitolo *« Kitsch » e cultura* nel volume di Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti,* cit. a nota 10.

[36] Cfr. Dorfles, *cit.* a nota 35. Riassume la polemica antibarocca Giuliano Briganti nella voce *Barocco,* nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte,* vol. II, coll. 346-359.

l'intera seconda metà del XIX secolo, e oltre, che il *Kitsch* ha avuto il suo primo regno: in un momento appunto di dissociazione dell'equilibrio fra apparato formale e destinazione semantica, fra veste e struttura, come appunto nell'architettura eclettica e nella produzione industriale d'oggetti che trionfava nelle esposizioni universali del tempo, soprattutto in Europa (Londra, 1851; Parigi, 1867, ecc.), e proprio contro le quali William Morris mosse la sua crociata riproponendo la profonda intima unità fra progettazione formale e strumento operativo che fu propria della creatività medioevale nell'epopea delle cattedrali romaniche e gotiche [37].

Questa dissociazione nasce tuttavia sulla base di un urto fra le esigenze di una cultura d'*élite* e i suoi raffinati e controllati modelli, e le necessità tipiche di una cultura di massa, pragmaticamente sollecitata, ad un livello di motivazioni più elementari, ma non perciò meno vere ed autentiche. Killy ritiene il *Kitsch* un tipico atteggiamento di origine piccoloborghese, fondato su un'affermazione culturale meramente imitativa e di seconda mano. Mentre MacDonald ed Eco tendono ad identificare il *Kitsch* come caratteristica di quel *midcult,* che è « una corruzione della Cultura Alta », fondandosi sul culturalmente già consumato, sull'utilizzazione, per la sua azione effettistica, di « spoglie di altre esperienze », vendendosi « come arte senza riserve ». Non si può tuttavia escludere la presenza del *Kitsch* proprio anche nel *masscult* — per riprendere le distinzioni di MacDonald —, come del resto già direi tradizionalmente, e sempre nel medesimo senso di affettazione ed iperbole effettistica; e basti uno sguardo al mondo del circo, del *Luna-Park,* della pubblicità, dei *comics,* del fotoromanzo, ecc. (con il loro saldarsi ad aspetti tradizionali dell'arte popolare, per esempio quella ' pittura su vetro ' bavarese, generalmente religiosa, che affascinò Kandinskij, la Münther, Campendonk ed altri artisti del

[37] Rimando a quanto ne ho scritto nella voce *Eclettismo,* nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte,* vol. IV, coll. 495-497.

« Cavaliere Azzurro », negli anni Dieci) [38], ove cioè le motivazioni sono estranee, spesso totalmente, ad una mimesi vacuamente adeguativa di valori della « Cultura Alta » [39].

È dunque il *Kitsch* la falsità, l'inautenticità artistica secondo i modelli appunto d'*élite*, dell'arte ' colta ', mentre risulta profondamente autentico e motivato rispetto alle necessità e ai modelli di un'arte popolare, di massa (oscillando fra *masscult* e *midcult*): ne è anzi il carattere di più appariscente e inventiva immaginazione, la cui creatività è intimamente connessa appunto alle sollecitazioni pragmatiche alle quali deve rispondere e verso le quali è destinata. *Kitsch* è il modello di massa nella sua accentuazione tipizzante, la moda collettiva, è l'antitesi dell'affermazione individuale, è la contraddizione del *dandysmo* baudelairiano.

Il *Kitsch* [ha scritto Harold Rosenberg] è l'arte quotidiana del nostro tempo, quello che per le passate generazioni furono i vasi o gli inni. Per la sensibilità il *Kitsch* è quel potere dispotico, quell'importanza che le cose assumono quando diventano parte integrante dell'ambiente [40].

Ed infatti è proprio l'aspetto *Kitsch*, il più tipico ed interessante di quel *Pop Art* che costituisce il volto maggiormente immaginativo delle attuali comunicazioni di massa, ad aver attratto gli artisti *pop* intenti appunto a contemplare, vagliare ed esaltare l'orizzonte di tali comunicazioni visive di massa. La condanna del *Kitsch* che ricorre in molti studiosi riposa sull'incapacità di comprenderne il ruolo positivo di esponente appunto di motivazioni culturali di psicologia di massa a diversi livelli, e si formula sul pregiudizio di un angolo visuale di cultura d'*élite*. Il *Kitsch* non è pseudoarte, non è incultura artistica, è un settore, un àmbito di cultura artistica sociologicamente in-

[38] Cfr. *Der Blaue Reiter*, Herausgegeben von W. Kandinsky und F. Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, Piper Paperback, München 1965 [trad. ital. De Donato, Bari 1967].
[39] Cfr. *opp. citt.* alle note 34 (KILLY), 26 (MACDONALD), 35 (Eco).
[40] *Op. cit.* a nota 17 (trad. ital., p. 217).

dividuato e circostanziato. Ed allora la ' falsità ' del *Kitsch* sarà soltanto il segno della sua tipica iperbolicità, del suo carattere di esagerazione di sollecitazioni psicologiche, sensitive, sentimentali. Lo stesso Rosenberg, nella sua posizione di difensore di un'arte d'avanguardia in frattura con la società, e votata, dalla tradizione romantica, ad un dissenziente isolamento, avverte: « Nell'attuale organizzazione della società solo il *Kitsch* può avere una sociale ragion d'essere ». E, come ben comprende lo stesso studioso nordamericano, anche l'arte d'*élite* può risolversi verso il *Kitsch*, come accade, per esempio, « quando il pittore X o il commediografo Y cominciano a cacciar fuori opere per il loro pubblico ' predisposto ' » [41].

Mentre altro discorso resta quello del carattere socialmente mistificato che può annidarsi nel *Kitsch* — non ad esso proprio, bensì operante per insinuante azione dei ' persuasori occulti ', dei manipolatori delle comunicazioni di massa. In questo senso il *Kitsch*, essendo il portato della spinta di appropriazione-modificazione di risposta dal basso alle indicazioni appunto di tali manipolatori, contiene in sé inevitabilmente anche appunto un elemento mistificatorio rispetto alla realtà della misura umana, elemento tuttavia intimamente ambiguo così da essere al tempo stesso abbracciato appunto nel moto di risposta, da farsi, nei suoi stessi panni mistificatori, esponente di questo. Il *Kitsch* insomma è il segno di un'alienazione, ma al tempo stesso anche di un'autoctona risposta: è il modello alienante che l'*élite* egemone offre alla massa, ma è anche il segno della risposta modificante che questa ne dà, impossessandosene, facendosene proprio patrimonio. È tuttavia in questa sua funzione che il *Kitsch* gioca il ruolo culturalmente affascinante di segno di una realtà autentica e al tempo stesso di una mistificazione, di una autentica mitografia di massa e al tempo stesso appunto della sua alienazione: esponente tipico dunque dei contrasti, delle contraddizioni, delle coazioni, ma anche della vitalità dell'attuale

[41] *Op. cit.* a nota 17 (trad. ital., p. 220).

società di massa. D'altra parte esiste una mobilità tipica alla stessa prospettiva del *Kitsch*, se, come avverte Eco,

> a volte il *Kitsch* sta dalla parte del messaggio, a volte dalla parte dell'intenzione di chi lo fruisce o di chi lo offre da fruire come prodotto diverso da ciò che esso è [42].

Gli aspetti visuali del *Pop Art* di massa, regno del *Kitsch*, sono numerosi: dai fumetti alla cartellonistica, dal cinema alla televisione, dagli oggetti di produzione industriale a quelli ancora di tradizione artigianale.

b) *I fumetti*

Sui fumetti, i *comic strips*, o *comics*, o *funnies*, come sono chiamati negli Stati Uniti, esiste ormai un'ampia letteratura che ne ha vagliati contenuti e modi formali, da Murrell, Sheridan, Waugh, M. C. Gaines, Becker, Welke, e parecchi altri, a Della Corte, a Eco, a Giammanco, qui in Italia [43].

> Il fumetto [scrive Della Corte], ha di suo, che non abbiano in tal misura né il cinema, né la letteratura, né le arti figurative, né le tecniche espressive più diverse, la possibilità di una pari forza rappresentativa e, insieme, di una maggiore libertà, strettamente connesse fra loro. Dunque, in questa libertà di invenzione accoppiata ad un rilevantissimo potere icastico, è la vera matrice del fumetto [44].

Dal cinema il fumetto ha naturalmente ereditato ad un certo punto la tecnica del montaggio, e quindi della repentina, sintetica giustapposizione di situazioni diverse; tuttavia è appunto la straordinaria concisa icasticità che caratterizza il fumetto come

[42] *Op. cit.* a nota 28, p. 128.
[43] Cfr. *opp. citt.* a nota 23, ed inoltre: W. A. Murrell, *A History of American Graphic Humor*, Macmillan Co., New York 1933; Carlo Della Corte, *I fumetti*, Mondadori, Milano 1961.
[44] *Op. cit.* a nota 43, p. 7.

veicolo di comunicazione di massa. Quest'icasticità nasce da una natura quasi ideografica del segno e della configurazione delle immagini nel fumetto, e al tempo stesso da una efficacissima, sintetica ma esauriente, presenza dei particolari essenzialmente determinanti dell'azione narrativa, con la conseguenza di una ineguagliabile capacità di puntualizzazione dell'attenzione del lettore sugli elementi protagonisti.

Erede in certo modo della piana narrativa di figurazioni anagogiche murali e di miniature medioevali, dei testi illustrativi della *Biblia Pauperum*, e in genere delle illustrazioni popolari, soprattutto rinascimentali, come d'altra parte delle serie di incisioni settecentesce e ottocentesche, il fumetto contemporaneo si fa nascere con piena consapevolezza nel 1895 con l'apparizione di *Yellow Kid* nel giornale newyorkese « The World », opera di Richard Felton Outcault [45]. Ma se *Yellow Kid* era immaginato in un gremito di folla degli abitanti di Hogan's Alley che si agitavano in azioni diverse in un unico riquadro, riecheggiando compositivamente il narrativo delle scene di costume delle più corali incisioni settecentesche di Hogarth (come *La Via della Birra*, *Il Viale del Gin*, *I tempi*, *I* e *II*...), con un gusto di deformazione caricaturale di premesse naturalistiche, molteplici sono le tendenze grafiche sviluppatesi nel modo narrativo tipico dei fumetti nel corso della loro storia di più che mezzo secolo [46].

[45] Questa data (erroneamente anzi 1896 anziché '95) è considerata sia da Della Corte che soprattutto da Giammanco come la nascita appunto vera e propria dei fumetti. In verità la accurata cronologia allestita da Clark Kinnaird in « The Funnies » Annual. n. 1, 1959, e ripubbl. nel volume di D. M. White e R. H. Abel, *cit.* a nota 23, riferisce ampiamente sui diversi altri precedenti sia remoti che di una preistoria del fumetto, la cui affermazione, come elemento della stampa quotidiana, si colloca comunque nell'ultimo decennio del secolo scorso. Naturalmente esula dagli interessi di questo studio qualsiasi intenzione di natura filologica sull'argomento. È comunque assai interessante poter sottolineare — anche per quanto dirò qui subito dopo — che nella cronologia di Kinnaird si citano disegni satirici di Rowlandson (1809) e di Cruikshank (1811-16 e 1836), con i quali dunque è offerto l'anello di congiunzione fra tradizione caricaturale inglese settecentesca e ottocentesca e fumetti veri e propri.
[46] Per un'antologia dei fumetti appresso citati come esemplari delle diverse tendenze rimando al volumetto di Della Corte e al volume splendidamente illustrato di Giammanco, *citt.* rispett. a note 43 e 24. Un tentativo

Lo stesso Outcault con *Buster Brown*, quindi James Swinnerton con *Little Jimmy* (e già anzi con *Little Bears* apparsi inizialmente nel '92), Rudolph Dirks con *The Capitain and the Kids* (in Italia chiamato *Capitan Cocoricò*), e Frederick Burr Opper con *Happy Hooligan* (da noi *Fortunello*), ed alcuni anni più tardi, nel 1913, George McManus con *Jiggs and Maggie* (da noi *Arcibaldo e Petronilla*) hanno dato vita, per esempio, ad una forma di narrazione decisamente favolistica (in una *imagerie* infantilistica molto pronunciata), nella quale ha poi trionfato Walt Disney con il celeberrimo *Mickey Mouse* (*Topolino*), nato nel 1928, e la sua ampia genealogia di personaggi favolistici (*Donald Duck*, cioè *Paperino*, ecc.): ma annovera anche nei medesimi anni Elzie Crisler Segar con la sua creazione *Popeye*, mentre nel nostro dopoguerra ha ulteriore vitalità con Walt Kelly, allievo di Disney, e il suo *Pogo*, e con Charles Schultz e i suoi raffinati e quasi intellettualizzati *Peanuts*.

Ogni referenza veristica vi è esclusa per un'ottica di grande sintesi grafica appunto interamente favolistica ove ogni elemento assume una trasformazione infantilistica, attraverso la prevalenza — tipici i *comics* di Disney — di profili curveggianti, e le immagini vi sono appunto pure cifre grafiche definite soprattutto dalla linea di contorno, e comunque essenziali nei pochi accenni di particolari interni. E, se gli *strips* di Disney ne rappresentano la versione più decisamente favolistica nel gran ruolo degli animali, le vicende di *Little Orphan Annie* di Harold Gray, iniziato nel 1924, e la famosa epopea di *Li'l Abner* di Al Capp, iniziata nel 1935, ne rappresentano invece l'esito più folto di connes-

di ricognizione delle tendenze stilistiche dei fumetti è nel saggio di Reuel Denney in *The Astonished Muse* (University of Chicago Press, 1957, pp. 169-185), ripubbl. nel volume a cura di D. M. White e R. H. Abel, *cit.* a nota 23 (trad. ital., pp. 73-91). Denney dà anche interessanti indicazioni di natura sociologica sulla nascita e l'affermazione delle diverse correnti, che perciò vede piuttosto in una successione diacronica, che in una compresenza, almeno dagli anni Venti, quasi costante. In questo senso non appare sempre convincente. L'analisi stilistica abbozzata da Denney è tuttavia sempre strettamente connessa con il contenuto dei fumetti stessi, e mira dunque ad una comprensione totale del problema.

sioni sociologiche. Caratteristica è in *Li'l Abner* la deformazione enfatica in senso favolistico grottesco d'ogni immagine, d'ogni vicenda, d'ogni respiro spaziale compositivo — ed assai tipiche sono in questo senso le parodie che ad un certo momento propose la rivista « Mad » di *Little Orphan Annie*, diventata per l'occasione *Little Orphan Melvin* [47]. Questa ricca e fortunata corrente di fumetti ha comunque, nei suoi diversi aspetti, realmente creato uno stile figurativo favolistico-infantilistico di grande efficacia, ed assolutamente originale.

Completamente opposto al fumetto favolistico-immaginativo è invece quello di un naturalismo e verismo descrittivo spesso assai piatto, come si è verificato ad un certo punto, per esempio,

[47] In *Pogo* di Kelly, allievo appunto di Disney, Denney sottolinea, per esempio, che « la *strip* sembra utilizzare il fantastico come mezzo per consentire la ricognizione dell'irrazionale, ed esercitarne il potere. Si potrebbe aggiungere che, mentre in *Li'l Abner* l'individuo è generalmente minacciato da qualche specie di disorganizzazione sociale (carestia di rape, interventi dissennati delle forze dell'ordine o della burocrazia), in *Pogo* l'individuo tende ad essere minacciato dal carattere disordinato degli impulsi del suo stesso gruppo verso l'organizzazione. La situazione di classe, il contenuto di sfida e la convenzione artistica impiegata in ciascun *strip* sembrano dunque essere in correlazione [...] resta chiaro che il ritratto kellyano della situazione sociale e politica della *middle class*, filtrato attraverso il suo scenario di palude, è reso possibile da un'aperta rivolta contro i modi del realismo illustrativo nei fumetti. È la convinzione artistica — il simbolismo di Kelly contro, diciamo, il naturalismo di *Li'l Abner* — che provoca la differenza sostanziale ». In realtà non si può ragionevolmente parlare di « naturalismo » per *Li'l Abner*, di fronte all'effettivo naturalismo — come discendenza da uno stile figurativo storico — di altri fumetti, come si vedrà qui più avanti. La conclusione di Denney non mi sembra dunque sottoscrivibile nella sua pretesa di successione diacronica, mentre è accettabile appunto nella insistenza sullo stretto rapporto fra invenzione figurale ed adesione anzi ad una particolare tradizione del fumetto e intenzioni, diciamo così, contenutistiche. « I mutamenti di stile delle *comic strips* » [conclude appunto Denney] « nel periodo 1920-50 ricalcano, in parte, la precedente storia dei conflitti di stili letterari ed artistici. *Pogo* è una reazione stilistica contro la maniera di *Li'l Abner* nello stesso senso in cui l'estroso *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert serviva da antidoto al suo precedente naturalismo, e nello stesso senso in cui l' " occhio del bambino " nella pittura del ventesimo secolo ha soppiantato l' " occhio dell'obiettivo " della fine del diciannovesimo secolo. Il mutamento di genere è sintomatico quanto il mutamento di contenuto » (*op. cit.* a nota 46, trad. ital., pp. 90-91). In realtà è infirmabile persino sul piano della storia dell'arte contemporanea un processo, di natura evoluzionistica, dal naturalismo e verismo al simbolismo astratto.

nel ciclo di *Tarzan*, iniziato nel 1924, e il cui disegnatore più famoso è Harold Foster. Questo descrittivismo veristico — che ricorre, per esempio, in *Tim Tyler's Luck* di Lyman Young, iniziato nel 1932 — è servito a sottolineare il verosimile fantascientifico di *Gordon Flash* di Alex Raymond, o di *Buck Rogers* di Dick Kalkins.

> Una macchina spaziale, con tutta l'assurda carica dell'inventiva sfrenata di Raymond [nota giustamente Della Corte], serbava tuttavia ben evidente traccia di un'abilità fotografica: viti, bulloni, leve, chiavette, e insomma tutti gli aggeggi che si pensa debbano forzatamente arredare una nave spaziale, erano presentati con precisione e puntualità, con un'attenzione all' « eventuale » verosimiglianza che talvolta toccava lo spasimo [48].

E su premesse veristiche nasce tutta una narrativa assai ricca, i migliori esempi della quale sono gli *strips* avventurosi bellici e polizieschi di *Terry and the Pirates* di Milton Caniff, iniziato nel 1934 e proseguito nel 1947 da George Wunder, *Steve Canyon* dello stesso Caniff, *Dan Flagg* di Don Sherwood, e *Don Winslow U.S. Navy*, iniziato nel 1934, di Frank V. Martinek.

Dal presupposto dell'immediatezza di tagli e primi piani della fotografia, e soprattutto del cinematografo questi fumetti si spingono verso un'accentuazione espressiva e drammatica, nel senso di una esagerazione realistica, fatta tuttavia di sintesi ed essenzialità grafica, come in *The Adventures of Pinky Rankin* di Dick Floyd. Le immagini vi hanno una consistenza plastica, un corpo ed un peso, pur nella spinta ad un'essenzialità grafica. In qualche caso questa sintesi raggiunge un'efficacia straordinaria e tipica, essenzializzando le immagini quasi in *silhouettes*, di forte risalto grafico, come in *X-9* di Mel Graff e altri: e siamo in questo caso quasi alla cifra grafica, su fondamento immaginativo tuttavia veristico-naturalistico [49].

---

[48] *Op. cit.* a nota 43, pp. 72-73.

[49] Sottolinea Denney: « l'accentuazione del rappresentazionismo nei fumetti è stato anche un risultato dell'influsso del cinema sugli artisti e sul loro pubblico. Gli anni Venti, e cioè l'epoca in cui il cinema cominciò ad affermarsi, furono anche il periodo durante il quale i *cartoonists* più vecchi e più rozzi cominciarono a perdere terreno, e vennero invece in auge i nuovi, tecnicamente più evoluti. Ben presto, dopo i primi anni Venti, il cinema provocò un ulteriore sviluppo del realismo sociale nei fumetti, spingendo i disegnatori ad adottare tecniche cinematografiche, quali la suddivisione in puntate, l'azione continuata e i rapidi tagli da scena a scena ». Anche in questo caso Denney avverte lo stretto rapporto fra strumenti figurali prescelti e tematica della *strip*; così: « Le condizioni stesse dell'apprezzamento di *Tarzan* da parte del pubblico rendevano necessario far disegnare la *strip* da qualcuno che fosse in grado di trattare la giungla e gli animali, e di darne una rappresentazione cinematica, con sufficiente accuratezza ». Oltre il cinema, osserva ancora Denney, l'illustrazione e la grafica pubblicitaria hanno promosso questa tendenza realistica nei fumetti; e cita come esempio *Dixie Dugan* (allora *Show-Girl*), iniziato nel 1929 con disegni di Striebl e storia di J. P. McEvoy. E conclude Denney: « Senza dubbio la ricezione del realismo sociale dei nuovi fumetti fu accelerata dal fatto che gli anni Trenta acuirono le ansie circa la stabilità della struttura sociale degli Stati Uniti. Ogni classe si sentiva minacciata, e ciascun membro di ciascuna classe sentiva minacciato l'intero sistema di classi. I *comics* presero a rappresentare in modo molto più completo le differenti fasi del tipico ciclo sociale dell'americano modello, e in una qualche misura l'*ethos* documentario delle *strips* divenne per i lettori, in particolar modo i bambini, una garanzia della loro validità come cronaca sociale. Così, mentre un effetto del cambiamento fu quello di svelare più dettagliatamente la struttura a classi della società americana, un altro effetto fu quello di mettere il disegno naturalistico al servizio di qualunque immagine della mobilità sociale. La considerazione delle *strips* come immaginarie cronache di ciò che la società esigeva dall'individuo divenne più diffusa. I *comics* smisero di essere un mero strumento di evasione per il lettore frettoloso; divennero un libro di testo per gli arrampicatori sociali oppressi. Divennero, in ultima analisi, un compendio di credenze sociali canonizzate. E naturalmente smisero di essere ' comici ' » (*op. cit.* a nota 46, trad. ital., pp. 74, 77, 78, 80). Già Coulton Waugh (in *op. cit.* a nota 23) notò come l'affermazione maggiore di questi fumetti « seri » (come lamenta in un saggio contenuto nel medesimo volume a cura di White e Abel, Kenneth E. Eble) avvenisse nel periodo precedente la seconda guerra mondiale. Resta da aggiungere

Assai diffusa è anche però una misura narrativa più discorsiva e meno immediatamente provocatoria in senso emotivo, nella quale spunti di presupposto veristico s'intrecciano ad altri fantastici, in un amalgama eclettico ma efficace: da *Superman* dello scrittore Jerry Siegel e dei disegnatori Joe Schuster e Wayne Boring, iniziato nel 1938, e da *Batman* di Bob Kane, iniziato nel 1939, a *Ray Rogers* di Al McKimson, a *The Lone Ranger* di F. Striker e C. Flanders, da *Pam* di A. W. Brewerton, ad *Abbie 'n Slats* di Reaburn Van Buren e disegnato ad un certo punto dallo stesso Al Capp, oppure a *Brendo Starr Reporter* di Dale

Messick, iniziato nel 1941; toccando dunque tematiche molto diverse [50].

Essenzialmente eclettico, ma particolare ed efficacissimo come risultato di provocazione comica è anche un altro tipo di fumetto, estremamente congestionato di elementi, e caratterizzato da una accentuazione iperbolica di ciascuno, e caricaturale-favolistico, drammatico-realistico, in una nuova unità irresistibilmente comica nel suo esplosivo barocchismo, di risultato stilistico assai notevole, nel senso anche di una visualizzazione moderna del comico: si vedano le imitazioni proposte dalla rivista « Mad », e già innanzi ricordate (*Smilin Melvin!*, *Black and Blue Hawks!*).

Se caratteristica figurale del fumetto è l'estrema sua icasticità, l'estrema sua efficacia rappresentativa e comunicativa, in una semplificazione assai spinta sia appunto dei termini rappresentativi che delle intenzioni stesse del messaggio, più complesso è il ruolo sociale di questo mezzo di comunicazione visiva di massa. « Notai subito » — scrive Giammanco, in apertura del proprio ampio studio dei contenuti dei maggiori *comics* nordamericani —

---

che gli anni Venti e Trenta sono decenni di affermazione negli Stati Uniti del realismo pittorico oggettivistico e sovente di esplicita critica sociale, realismo oggettivistico che resta, come si vedrà più oltre in questo studio, un grande precedente storico specifico alle spalle degli attuali artisti *pop* nordamericani.

[50] A proposito del fumetto « serio » sottolinea Eble: « È un genere caratterizzato dalla stessa mancanza di umorismo propria del romanzo popolare, delle serie radiofoniche, dei film di Hollywood e dei drammi televisivi, che hanno in comune gli stessi ingredienti: il *milieu* sociale, che è quello della classe media superiore, cui la classe media inferiore può accedere con relativa facilità; i *clichés* dell'amore romantico americano; la continua provocazione sessuale; le segrete cause ultime delle cattive maniere, del comportamento nevrotico o dell'alitosi, l'individuazione senza residui dei problemi della vita e delle loro soluzioni; gli eroi dal naso diritto, dalla mascella di ferro, e le eroine vestite all'ultima moda, provocanti, eppure dolcemente prive di elementi morbosi; e tutti gli ingredienti hanno di mira lo stesso scopo, la soddisfazione dei desideri di un pubblico di massa » (White e Abel, *op. cit.* a nota 23, trad. ital., p. 120). Esiste infatti una circolazione di temi e stilemi fra i mezzi di comunicazione di massa visuali. Ha osservato inoltre Heinz Politzer: « Le *comic-strips* hanno sviluppato due linee di evoluzione attraverso i decenni. Una va da *Little Nembo* a *Superman*, e rappresenta ciò che l'industria, distaccata dal pubblico, considera conveniente per il consumo della massa; è imposta, e riflette l'umore, i sentimenti ed il livello culturale dei creatori più che del pubblico. L'altro tipo, il cui esempio più lampante è fornito dal *Mickey Mouse* di Walt Disney, esprime l'idea che ha di se stesso l'uomo medio, lettore della *comic-strip* » (White e Abel, *op. cit.* a nota 23, trad. ital., p. 58), « La continuazione logica del mondo dei sogni fantasiosi di *Little Nembo* è il mondo pseudo-scientifico e pseudo-estetico di *Buck Rogers* e *Flash Gordon*, fumetti che sono ovviamente concepiti come un assalto ai nervi dei lettori. Le nozioni tecniche o scientifiche non sono inserite qui per contribuire ad una migliore conoscenza della materia ma per aumentare la tensione attraverso un mero ' apparente ' adattamento alla realtà; è una tecnologia che non è limitata neppure dalla scienza; l'Utopia sostituisce la realtà di tutti i giorni » (*ivi*, p. 59).

[51] *Op. cit.* a nota 24, p. 8.

[52] *Op.* di White e Abel, *cit.* a nota 23, trad. ital , pp. 57, 58.

che, in quelle puntate che appaiono tutti i giorni contemporaneamente su centinaia di giornali americani, c'erano donne di casa, impiegatucci, capitalisti, giovani innamorati, uomini politici, prosperi dirigenti d'azienda, orfanelle, bambini terribili, vagabondi, giudici, spie, avvocati, sacerdoti, gangsters, seduttrici, sadici torturatori, cacciatori di elefanti e di tigri, contrabbandieri, detectives, piloti spaziali, marines e, salvo alcune esclusioni di per se stesse assai significative, tutti i rappresentanti degli infiniti compartimenti e suddivisioni del tessuto sociale contemporaneo [...]. Non ci volle molto per accorgersi che si trattava di una specie di saga, più o meno organica, dei bisogni, delle aspirazioni, delle nevrosi, dei fallimenti, della mitologia e delle evasioni di una particolare società in cui quei *comics* svolgono una funzione collettiva [51].

La forza di rappresentazione collettiva dei fumetti è nella loro capacità di porre in luce e riflettere le aspirazioni dei lettori: come scrive il critico nordamericano Heinz Politzer, « invece di un messaggio, i *comics* contengono l'immagine riflessa dei lettori », e il risultato non è più perciò l'esponente di una proiezione individuale:

più che in qualsiasi altro settore dell'arte moderna, si ha la rinascita del vecchio concetto di scuola e maestro. Il prodotto finisce col mettere da parte l'artista e lo stile non è più il riflesso di un'unicità individuale ma l'incarnazione del gusto del tempo [52].

Più che altri mezzi di comunicazione visiva di massa i fumetti sono dunque assolutamente oggettivi, come assolutamente narrativi e discorsivi.

> Col creare certi bisogni e sopprimerne altri, col sostituire presenze umane ed esperienze vere con figurazioni astratte e gratificanti [sottolinea ancora Giammanco], essi incarnano certe categorie psicologiche che, di volta in volta, la società adopera per riconciliare, al livello ideologico e soggettivo, le sue laceranti contraddizioni. In questo senso, i *comics* sono una dimensione di vita e di cultura [53].

Tuttavia, più che altri mezzi di comunicazione di massa, i *comics* sono non un dialogo bensì una tecnica « il cui fine è di strappare ad ogni costo l'assenso », sono cioè uno strumento di quella *Massenmanipulation* indicata da Adorno ed operata dal produttore in rapporto proprio a gusti, preferenze e necessità psicologiche insite nel consumatore, per indirizzarlo verso altre possibilità di profitto commerciale. In questo senso mirano appunto ad un'assoluta funzionalità di tipizzazione sia psicologica e contenutistica che grafica e formale, presupponendo dunque il traguardo di una universalità rivolta a toccare un pubblico sempre più esteso, sia a essere capaci di assumere qualsiasi tema. In tale processo di tipizzazione essi sostituiscono alla realtà, al suo peso, alla sua ampiezza ed asprezza problematica, una sorta di controfigura astratta e meccanica, che di quella realtà è come un'ombra, capace tuttavia, per la sua persuasiva chiarezza ed elementarietà, per la sua capacità apparente di risolvere i propri, reali contrasti, di surrogarsi interamente alla realtà stessa, e di divenire addirittura un modello di vita [54].

I fumetti dunque, si può consentire ancora con Giammanco,

---

[53] *Op. cit.* a nota 24, p. 9.

[54] Come scrivono White e Abel « i *comics* sono un modello di rappresentazione condensata », ed « i loro temi e le loro storie sono stati umanizzati attraverso l'espressione di sentimenti popolari » (*op. cit.* a nota 23, trad. ital., p. 17). Ed i *comics* arrivano al risultato di dare specifica veste figurale a quei sentimenti popolari. Tuttavia, benché tendano ad apparire « una incarnazione del gusto prevalente e del costume del tempo », come dicono White e Abel (*ivi*) in realtà come gli stessi due studiosi nordamericani osservano,

> riflettono la ferrea realtà di un mondo rovesciato, la cui legge è che l'uomo sradicato da sé si diverta contemplando le immagini della sua separazione,

e dunque

> rappresentano oggi uno degli strumenti psicologici più validi per togliere all'uomo il senso del suo farsi come persona, come soggetto di storia, e sono la testimonianza del prevalere di quella anonima e collettiva " meccanizzazione del tempo " che trasforma ogni qualità in quantità, ogni oggetto in idolo e ogni persona in oggetto [55].

E se ciò è tipico appunto dei fumetti nordamericani, esponenti in molti casi dei temi più drammatici di una condizione d'esistenza, e strumento appunto di una manipolazione di massa tipica ad una determinata struttura sociale altissimamente industrializzata e fondata sul profitto economico capitalistico, è legato anche alla natura stessa dello strumento di unilaterale comunicazione di massa, come accade in impieghi di anagogia ideologica dei fumetti, per esempio, nella Cina di Mao Tse Tung, ove i princìpi del marxismo sono divulgati nel mondo contadino attraverso i fumetti, in un senso per molti aspetti analogo pro-

---

i *comics* mirano ad una versione mistificata di tale realtà, secondo, per esempio, una deviazione delle vere prospettive della vita verso esiti inderogabilmente a lieto fine: « I personaggi dei fumetti, come i loro prototipi reali, rispettano la ricchezza, la bramano, e, ciò che è più importante, credono che un giorno possa appartenere loro » (una eventualità precaria della vita, si cristallizza in meta sicura nella versione della *comic strip*); « Se esaminassimo l'intero panorama dei *comics*, avremmo delle difficoltà a trovare dei personaggi, a parte i cattivi, che siano ossessionati dalla ricerca di una maggiore ricchezza. Nessuno muore di fame nei *comics* » (e così non è turbato il sogno di felicità propinato alla società nordamericana) (*ivi*, p. 39). Del resto già lo stesso Coulton Waugh aveva osservato: « Dal momento della loro nascita, poiché essi sono prodotti da grandi e potenti gruppi che in generale hanno una mentalità commerciale, certi aspetti sociali assai vivi del nostro tempo sono tabù; per cui il quadro presentato dai *comics* è, in un certo senso, deformato » (*op. cit.* a nota 23). E ciò naturalmente riguarda soprattutto il realismo sociologico del quale si è parlato (cfr. anche nota 49). D'altra parte è stata avvertita anche un'azione persuasoria, diretta o indiretta, a favore dell'industria, proprio attraverso la forza mistificatoria dei *comics* (cfr. White e Abel, *op. cit.* a nota 23, trad. ital., p. 33).

[55] *Op. cit.* a nota 24, pp. 16, 18.

prio alle sequenze anagogiche, ricche di ' fumetti ', dei freschisti delle chiese medioevali europee.

Come vedremo, numerosi sono gli artisti *pop* che si ispirano ai fumetti e ne utilizzano i modi di sintetica narrazione visiva: da Lichtenstein a Saul, negli Stati Uniti stessi, fino a più giovani europei, come Ferrò, Adami, Rancillac, Télémaque. La loro utilizzazione avviene assumendo o prescindendo dal fine che i fumetti stessi si propongono? avviene accettandone l'intero svolgimento narrativo o un suo aspetto, come trascegliendone un particolare tono psicologico? avviene denunciandone l'aspetto di implicita mistificazione della realtà? Si cercherà di rispondere a queste domande considerando appunto le opere degli artisti *pop*, di questi protagonisti del *Pop Art* d'*élite*, più avanti. Intanto si può fin d'ora sottolineare come questi artisti, pur con scelte diverse, si fissino sull'*imagerie* dei fumetti nell'intenzione di attingere direttamente ad un repertorio di mitografia visiva contemporanea fra i più tipici e ricchi ed articolati.

I fumetti infatti, nella loro vicenda più che emisecolare, hanno costituito un repertorio di comunicazioni visive di complessa elaborazione e di accentuatissima funzionalità di sollecitazione psichica, ma i cui elementi di forma grafica hanno rapporti molto lenti con il tessuto della cultura artistica d'*élite*, al contrario che altri mezzi di comunicazione di massa (come la cartellonistica pubblicitaria), e dunque rappresentano una tipica *imagerie* popolare, ' bassa '. (Uno dei rari esempi di rapporto stilistico con correnti artistiche d'*élite* può essere rappresentato dalla presenza di elementi *art nouveau* nei ritmi delle avventure oniriche di *Little Nembo* di Widsom McCoy, iniziato nel 1905, o nei personaggi immaginati da Antonio Rubino, per « Il Corriere dei Piccoli »: ma un'indagine approfondita potrebbe provare che l'*art nouveau*, il nostro *liberty* ebbe una risposta dal ' basso ', dovuta proprio nella sua penetrazione fino a livello popolare e di massa) [56].

[56] Sebbene anche qui si sia accennato a qualche lato rapporto (cfr. nota 49), la seguente osservazione di Politzer deve essere ancora verificata in

c) *Fotoromanzi, copertine, cartelloni*

Ai fumetti più piattamente descrittivi e veristico-naturalistici s'imparentano i fotoromanzi, ove tuttavia il margine immaginativo è pressoché inesistente.

> Il fotoromanzo [nota Della Corte], generalmente è destinato a un pubblico particolare, abituato a vedersi porgere un prodotto che non lascia margine e respiro al volo lirico, poiché la fotografia, quando non sia fumismo tecnico e *pastiche* di laboratorio, offre i puri dati percepiti dall'occhio dell'obiettivo, quindi rigorosamente aderenti a quella porzione di realtà che viene presentata per il suo tramite [57].

Ed anzi i fotoromanzi accentuano deliberatamente una piattezza veristica, alla quale la fotografia potrebbe facilmente sfuggire. Il fotoromanzo in fondo banalizza ed elementarizza il ritmo narrativo e l'intensità di comunicazione visiva del cinematografo, quasi un commento elementarizzante alla realtà stessa nella sua tipizzazione psicologica.

Ed alla stessa area veristico-naturalistica di presupposto fotografico e cinematografico appartengono anche le immagini delle copertine dei gialli e tutto un ampio settore del cartellone pubblicitario soprattutto cinematografico (ma anche di un settore di quello politico): e qui d'altra parte si raggiunge l'eredità del verismo naturalistico della tradizione pittorica tardottocentesca (così da certi cartelloni di propaganda politica sovietica al ' realismo socialista ' zdanoviano accademico il passaggio risultava immediato). Tipiche sono in questo senso, per esempio, le copertine dei gialli di Mondadori, la cui pubblicazione è iniziata nel 1932. L'appello è a sentimenti elementari, secondo una

un'adeguata indagine: « Parassita del corpo della moderna civiltà, la *comic strip* ha succhiato tutta l'arte del secolo che poteva digerire. Porta le tracce dell'impressionismo e perfino dell'astrattismo. La forma concentrata dell'arte astratta è probabilmente la più adatta al suo carattere essenziale, se soltanto il disegnatore sia abbastanza intelligente e vigoroso da discernere questo carattere essenziale » (White e Abel, *op. cit.* a nota 23, trad. ital., p. 64).

[57] *Op. cit.* a nota 43, p. 6.

facile tipizzazione psicologica (che può farsi appunto anche veicolo di persuasione politica, come del resto è accaduto pure in Italia), ed attraverso un'accentuazione espressiva — mai tuttavia oltre il ' verisimile ' — del presupposto veristico fotografico e cinematografico: con intenzioni pietistiche, di terrore, di suggestioni erotiche. Ed anche qui la ' verisimiglianza ' fantascientifica è garantita dal presupposto veristico, nelle analoghe copertine di queste altre fortunate pubblicazioni.

Un filone di gialli è tuttavia orientato su una forte dose di ingredienti erotici accanto a quelli più tipicamente avventurosi e polizieschi: qui tuttavia la suggestione si fa più forte attraverso una fissazione simbolica di elementi di verità fotografica, non più mediati dall'accentuazione espressivo-narrativa, mitizzante in una sua particolare distanza, del disegno veristico; e dunque s'assiste all'uso di vere e proprie immagini fotografiche, in atteggiamenti o in aggruppamenti simbolici. E il passo da queste copertine a quelle dei periodici di suggestioni erotiche è naturalmente molto breve. Anche questa misura d'immediatezza realistica e mitizzante a un tempo è assai fortunata nell'àmbito dell'utilizzazione fattane dagli artisti *pop*, come vedremo. Basti ricordare un nome già fatto all'inizio, quello del nordamericano Wesselmann. Le copertine dei vari *tales of suspense* fantascientifici sono invece strettamente imparentate con i fumetti veristici, in un loro particolare sintetismo, accentuato da sgargianti ed elementari colori (bleu, rossi, gialli, verdi, bruni, grigi, violacei...): vedi *Iron Man and Capitan America*, *The Mighty Thor*, ecc. [58].

Il cartellone pubblicitario ha avuto una storia essenzialmente ' colta ', e soltanto più recentemente ha raggiunto una maggiore diramazione e complessità di motivazioni, facendosi sensibile ad una spinta dal ' basso '. Da Toulouse-Lautrec e Mucha,

[58] Per un'introduzione ai problemi del fotoromanzo, delle copertine di gialli e del cartellone cinematografico e quello politico cfr. i contributi di Enzo Forcella, Ettore Capriolo, Evelyne Sullerot in *Almanacco Letterario Bompiani 1963*, Bompiani, Milano 1962.

protagonisti del cartellone *art nouveau*, a Cappiello, a Dudovich, che muovono dal gusto simbolista per creare originali e raffinatissime stilizzazioni novecentesche, a Cassandre, a Colin, o a Sepo, che si muovono appunto nel gusto del sintetismo modernistico novecentesco, a Bayer più direttamente legato alle esperienze del *Bauhaus* di Gropius, a Dessau (dove fu allievo di Kandinskij), fino a Nizzoli od a Gerstner o a Grignani, per arrivare ai nostri giorni, le invenzioni della comunicazione grafica del cartellone sono nate in fondo deduttivamente dalle proposte delle ricerche formali della pittura contemporanea. Soltanto forse un Bernhard, presentandoci nei primi decenni del secolo le immagini degli oggetti reclamizzati in tutta la loro spoglia ma monumentale evidenza (la scarpa *Stiller*, 1908, la famosa lampada *Osram*, 1913, ecc.), e poi, pur fra loro in soluzioni assai diverse, El Lissitskij e Heartfield, servendosi negli anni Venti, di repentini inserti a fotomontaggio, e negli anni Cinquanta Savignac con il suo inconfondibile ed efficacissimo stile favolistico-caricaturale (il celebre *Monsavon au lait*, ove le mammelle della vacca trasmettono direttamente la loro linfa alla saponetta confezionata, ecc.) hanno cercato di introdurre elementi di frattura della dipendenza stilistica dalle ricerche dell'avanguardia pittorica, in vista cioè di una maggiore specificità del linguaggio visivo del cartellone [59].

Tuttavia oggi il cartellone pubblicitario stradale, soprattutto urbano, ma anche extraurbano, ha raggiunto una gamma di strumenti grafici ricchissima e che offre soluzioni diversissime e fra loro antitetiche, ' colte ' e sintetiche le une, volgari e di-

[59] Una schematica storia del cartellone pubblicitario: Lo Duca, *L'Affiche*, Presses Universitaires de France, Paris 1958 (« Que sais-je? », n. 153). Per il manifesto tedesco si veda il bellissimo volume: Hellmut Rademacher, *Arte del manifesto in Germania, 1896-1933*, La Pietra, Milano 1965; e per quello italiano l'ottimo catalogo della mostra: *Il Manifesto Italiano nel centenario del manifesto litografico*, Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1965. Una buona antologia è anche nel catalogo della sezione grafica e disegno industriale dell'ultima edizione della grande mostra di Kassel: *Documenta III - Industrial Design - Graphik*, Staatliche Werkkunstschule, Kassel, 22, August-31. Oktober 1964.

scorsive le altre. Esiste cioè appunto un cartellone di tradizione veristico-naturalistica che ha in particolare cospicua fortuna nella reclamizzazione di film; ma ad esso si contrappone quello puramente astratto, contesto di sigle grafiche; né l'efficacia pubblicitaria dell'uno è superiore a quella dell'altro, variando infinitamente le destinazioni. Tipico del cartellone pubblicitario è oggi anche il modo di connettere cifre grafiche più o meno astratte, più o meno esplicitamente simboliche, a concretissime immagini oggettuali, vere fotografie colorate o disegni veristici; ed a volte queste immagini sono poste in una elementare successione narrativa.

È evidente che, in un mondo visivo confuso e pieno di tutti i colori e di tutte le forme e di tutti i caratteri, un oggetto graficamente messo a punto (supponiamo soltanto in bianco e nero) si stacca nitidamente e si fa notare, cioè dà con chiarezza la sua comunicazione visiva:

sottolinea giustamente Bruno Munari, ed appunto le sigle grafiche (delle quali tutte le grandi industrie si servono oggi per tipizzare, nel presupposto d'una loro garanzia qualitativa, i prodotti) rappresentano il culmine di questo processo di chiarificazione. Spesso intere parole, interi nomi acquistano da soli, per la frequenza della loro ripetizione nel nostro panorama quotidiano, un valore di sigla, come dice ancora Munari,

tutte quelle parole che abbiamo letto sillabando una prima volta e che, vedendole frequentemente, non abbiamo più bisogno di leggere, ma riconosciamo come " figura ", elaborate come forma,

attraverso la tecnica del *lettering* (tipica, per esempio, la scritta « Coca Cola ») [60]. E se la sigla grafica induce ad un senso di ordine e di chiarezza, certamente l'inserto oggettuale — fotografico o disegnato — induce ad un senso di concretezza e realtà. E naturalmente la sigla grafica dispone di tutta un'ampia

[60] Cfr. Bruno Munari, *La progettazione grafica*, in *op. cit.* a nota 58.

gamma di capacità di sollecitazioni attraverso l'impiego dei colori, delle quali si è tentata più volte una sorta di codificazione (che del resto ha precedenti nel campo stesso della pittura, da Goethe e Runge, a Gauguin e Van Gogh, a Kandinskij, e persino nell'àmbito del cinematografo, con Eisenstein).

Spesso il cartellone assume proporzioni monumentali, pur nella sua misura, si può dire tradizionale, di *affiche* — come accade nelle pareti delle stazioni del *metrò* parigino, per esempio —; ma altre volte assume proporzioni monumentali attraverso una trasformazione tecnica del supporto, così da diventare una sorta di enorme superficie dipinta, come nei cartelloni — veristico-naturalistici, in genere — che reclamizzano a Parigi stessa, come a Londra, a New York, o a Madrid, film a proiezione plurimensile. A New York in particolare, ma anche in altre metropoli, pure europee, enormi cartelloni reclamizzano anche i più vari prodotti commerciali: alti più piani di un edificio, con sole scritte, oppure con figurazioni, veristiche, o schematiche, o simboliche di oggetti, ecc.; generalmente oltre ad essere intensamente colorati vi interviene l'elemento luminoso (protagonista naturalmente nella visione notturna), al quale si deve l'introduzione di un fattore cinetico, spesso essenziale. Tuttavia i cartelloni stessi a volte sono dotati di un elemento motorio, che li rende animati (una testa alta più piani, per esempio, emette regolarmente, in Times Square a New York, il fumo gigantesco di una determinata gigantesca sigaretta, che reclamizza, la *Camel*).

Le trovate immaginative e suggestive della pubblicità sono le più svariate e spesso di grande efficacia inventiva, oscillando fra le più corrette soluzioni di elaborato formalismo ' colto ' e le più volgari e plebee immagini di edonismo. Ed è dal loro intrecciarsi — tanto più fitto ed ossessivo in quelle metropoli e società ove le comunicazioni di massa sono più intense ed attivistiche, sulla base della più spietata misura concorrenziale (nei paesi a regime socialista, per esempio in Polonia, le *affiches* pubblicitarie cinematografiche generalmente sono di squisita,

controllatissima e quasi intellettualistica elaborazione formale), che nasce il nostro panorama urbano, come scrive Dorfles,

> tutto un piccolo universo di " lettere visive ", di semantizzazioni grafiche, che ci colpisce di continuo, a cui non possiamo sfuggire, che costituisce l'*humus* del nostro modo di essere e di vedere,

parte essenziale di un più complesso « arredamento urbano », che costituisce un più ampio campo di comunicazioni visive di massa, di quel *Pop Art* di massa i cui maggiori aspetti si vanno qui considerando come introduzione al *Pop Art* d'*élite* i cui protagonisti hanno gli occhi fissi appunto all'esaltazione mitografica di aspetti dell' « arredamento urbano » [61].

Funzione essenziale del cartellone, se pubblicitario, è appunto la reclamizzazione di un prodotto, o se politico, la visualizzazione di una tesi ideologica, ecc.; e ciò avviene attraverso una intensificazione della immediatezza emotiva, della sinteticità ed intensità della suggestione-comunicazione, per « ottenere determinati effetti celermente, e far risparmiare energia psichica a coloro a cui ci si rivolge », come sottolinea lo psicanalista Emilio Servadio:

> L'individuo che non si attarderebbe a leggere un lungo comunicato commerciale, relativo alle doti di una nuova bevanda, percepisce e accoglie con una sola occhiata un avviso a colori nel quale una bella ragazza succintamente vestita mostra di gustare moltissimo quel dato prodotto [62].

Caratteristica del cartellone è dunque una particolare e tipica incisività icastica, di natura tuttavia più generalmente emblematica che narrativa, mirando cioè ad assolutizzare come emblema un aspetto (sigla grafica, immagine oggettuale, ecc.), anziché a rappresentare uno svolgimento narrativo (salvo a volte quello della sigla stessa o dell'immagine oggettuale); ha dunque una

[61] Cfr. Gillo Dorfles, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, in *op. cit.* a nota 58; con buon corredo iconografico.

[62] Cfr. Emilio Servadio, *Le immagini pubblicitarie e l'inconscio*, in *op. cit.* a nota 58.

forza d'urto emotivo immediata, estremamente concreta e pressante, vera, imponendoci una misura di nozione visiva appunto empirica e pragmatica e diversa da quella di elaborazione concettuale e culturale di fondamento tradizionale (visualmente sul fondamento del cosiddetto ' realismo ' rinascimentale e della sua visione prospettica) [63].

Nell'attuale ricchissima disponibilità di soluzioni della pubblicità visiva s'annida poi quella che da Vance Packard e da altri studiosi è stata chiamata la « persuasione occulta », non soltanto cioè l'appello all'immediatezza delle impressioni e degli affetti, ossia come dice Servadio, ai « momenti psichici più elementari e meno evoluti », ma anche alle regioni dell'inconscio, attraverso « le ripercussioni e i significati più propriamente inconsci delle immagini stesse », la cui manipolazione e il cui dosaggio sono oggi essenziale compito del cartellonista, come di ogni progettatore industriale e pubblicitario, secondo la tecnica assai complessa e diramata detta negli Stati Uniti « subliminal advertising », che, come scrive Edio Vallini,

[63] Emotività del cartellone, che s'inquadra nella condizione generale della pubblicità, la cui azione è appunto deliberatamente essenzialmente emotiva. Osserva giustamente Antonio De Chiara: « perduta la fiducia nella " ragione " dei consumatori come " costante " che garantisce una prevedibilità sicura dei consumi di mercato, i tecnici " scoprirono " che il livello emozionale presente al di sotto della coscienza dei consumatori era quello meno esposto a mutazioni di comportamento, ed era quindi da esaltare affinché il consumatore agisca nell'acquisto spinto dal necessitante stimolo emozionale piuttosto che guidato dalla probabilità dei suoi calcoli utilitaristici » (*La pubblicità: un'analisi sociologica* (*I*), « Ricerche Metodologiche » a. I, n. 2, Napoli, giugno-settembre 1965, pp. 36-46 [41]). E più oltre spiega molto bene il meccanismo « persuasivo » dell'elementarietà emotiva dei « segnali » pubblicitari: « " Io vedo " è una proposizione che perde di mordente quando l'oggetto della visione si offra ripetendosi nelle forme. Il " fattore sociale nella percezione visiva " induce il soggetto a vedere le cose come le vedono gli altri. Il soggetto, inserito in un gruppo, tende ad assimilarne le caratteristiche percettive o, comunque, contribuisce alla formazione di una percezione media di gruppo [...]. La visione non è più la mera successione di quattro operazioni fisiologiche, ma è anche l'immediato richiamo a leve di condizionamento che vanno formandosi con l'evoluzione dei tempi. Queste leve richiamano i soggetti di gruppo ad una serie di *obbedienze*, che si rivelano imperative in funzione progressiva della loro necessità. Il soggetto così inteso " vede " successivamente superfici " tematizzate " dai suggerimenti pubblicitari. Dalla *congerie* delle impressioni risulta un primo comando: quello

si prefigge il compito di far penetrare, attraverso tecniche particolari un messaggio pubblicitario direttamente nel nostro subconscio saltando a pie' pari il vaglio critico della corteccia [64].

d) *Lo « styling »*

L'arredamento urbano » è una sorta di limbo che di solito sfugge all'attenzione dei più — persino di coloro che dovrebbero esserne interessati: architetti, urbanisti, sociologhi — e, invece, sta proprio a costituire ai nostri giorni il *primum movens* d'ogni esistenza comunitaria. Arredamento urbano vuol dire infatti: le panchine, le cassette postali, il colore degli autobus, dei taxi, le bandiere, i tombini dell'acqua...,

oltre che naturalmente appunto tutto il panorama del cartellonismo pubblicitario; ha ragione di ricordare Dorfles [65]. Ed in questo arredamento urbano i processi di simbolizzazione di massa sono assai intensi, ed avvengono secondo una duplice spinta: formativa, culturale, che rientra nella sfera del ' disegno indu-

---

dei colori. La predominante intonazione a colori a saturazione più alta, rende più facile la memoria visiva, più immediata la risposta dell'attenzione, più veloce il ritmo delle operazioni mentali; meno impegnativo il tempo e le cadenze delle stesse operazioni. Il comando, più veloce, è rapportato ad un'obbedienza più facile; mentre la gamma dei colori del " paesaggio " pubblicitario si restringe per facilitare l'obbedienza, è favorito il formarsi di quei giudizi " mediani " nei quali non è impegnata la sensibilità intelligente, dal momento che essi servono ad estendere il gruppo, e non a dargli una fisionomia determinata. [...] la proposizione " io vedo " trasmette senz'altro un significato impersonale, tanto che possiamo identificarla con l'altra " noi vediamo ". Il gruppo si fa persona e l'individuo diventa " campione ": è il termine usato dai ricercatori di mercato. L'oggetto prodotto dalla tecnica pubblicitaria chiama elementarmente: per la sua immediata imperatività è inequivocabile; per la sua genericità è equivoco in sommo grado » (*La pubblicità: analisi sociologica (II)*, « Ricerche Metodologiche », a. I, n. 3-4, pp. 22-23 [23]).

[64] *Pubblicità e comunicazione di massa*, Silva, Genova 1963, p. 73. Osserva De Chiara: « La tecnica pubblicitaria [...] tenendo conto del livello emozionale come astratto dalla complessità della persona umana, procede secondo un metodo antitetico a quello delle scienze psicologiche e sociali; quanto più è forte la sua incidenza sulla forma mentale del cittadino, tanto più questi ritarda il suo riequilibrio » (*art. cit.* a nota 63, p. 44). Cfr. anche il secondo articolo di De Chiara, già *cit.* a nota 63, e il terzo, che considera le componenti di razza, sesso, ecc.: *La pubblicità: un'analisi sociologica (III): il sesso e la razza*, « Ricerche Metodologiche », a. II, n. 1, pp. 30-42.

[65] Cfr. *art. cit.* a nota 61.

striale ', d'origine eminentemente d'*élite*, l'una; più intensamente immaginativa e suggestiva, enfatica e tipicamente *Kitsch*, d'origine eminentemente popolare, l'altra. E basta uno sguardo al panorama urbano delle nostre metropoli per renderci conto della dinamica compresenza di questi due fattori, al secondo dei quali tuttavia principalmente va, come vedremo, l'interesse degli artisti *pop* d'*élite*.

Persino nell'àmbito dell'architettura il processo di simbolizzazione psicologica ha raggiunto, anche di recente, soprattutto proprio negli Stati Uniti, risultati molto spinti ed immaginosi, non soltanto in tutta un'architettura di celebrazione capitalistica più o meno fastosa, tipicamente *Kitsch*, come nelle opere di Abramovitz, Harrison o Jamasaki, ma anche nelle proposte nuovissime di un Bruce Goff o di un Paolo Soleri, intensamente fantastiche, o del più controllato Eero Saarinen (come nella famosa aerostazione TWA nell'aeroporto newyorkese), o — in Italia, di un Enrico Castiglioni, ed addirittura anzi in alcune delle ultime prove di uno dei geni dell'architettura moderna quale un Frank Lloyd Wright (ricordo il progetto per il Campidoglio di Phoenix in Arizona, o quello per un insieme residenziale a Ellis Island).

Ed esiste d'altra parte un'ampia produzione architettonica tipicamente pubblicitaria [66].

Ci siamo così portati verso un altro importantissimo settore dell'immaginazione di massa, quello connesso alla veste dei prodotti industriali, ed al ruolo pubblicitario appetitivo di tale loro veste. È un orizzonte sterminato, che celebra la propria sagra nei ' grandi magazzini ', ove l'aspetto di richiamo e seduzione appetitiva degli oggetti raggiunge il suo parossismo, mettendo

---

[66] Cfr. per una sommaria introduzione a questi problemi: Ulrich Conrads, Hans G. Sperlich, *Architecture Fantastique*, Delpire Éditeur, Paris 1960; Arthur Drexler, *Visionary Architecture*, Museum of Modern Art, New York, September 29 - October 4 1960; *Architecture fantastique*, « L'Architecture d'Aujourd'hui », n. 102, juin-juillet 1962 (intero fascicolo dedicato al problema); Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain?*, Robert Laffond, Paris 1963. A proposito dell'architettura pubblicitaria cfr. anche art. di Dorfles, *cit.* a nota 61.

in opera un repertorio di soluzioni figurali estesissimo, che va dal fotomontaggio all'immagine veristico-naturalistica disegnata, dalla sigla grafica astratta al *lettering* più immaginoso — spesso vicino ai fumetti più barocchéggianti.

Un altro aspetto di primaria importanza, della progettazione industriale, è qui investito, quello che appunto s'interessa della confezione esterna dei prodotti, del loro imballo, il *packaging*. Ed anche qui s'avverte subito lo scontro fra i due elementi, l'uno razionale, controllato, colto, l'altro iperbolico, psicologicamente d'immediata provocazione, irrazionalistico per eccellenza, plebeo; se così si può dire, il primo concettuale (o almeno che crede ad un'efficacia pragmatica soltanto attraverso una mediazione concettuale), il secondo immediatamente pragmatico; ambedue tuttavia ugualmente motivati dalle leggi ferree dell'economia di consumo, e soltanto diversi nella interpretazione di quale sia la risposta migliore [67].

Nell'elemento pragmatico trionfa appunto il *Kitsch*, che nell'àmbito del disegno industriale è rappresentato dallo *styling*, la stilizzazione iperbolica e di forte e immediata presa immaginativa psicologica dell'oggetto prodotto. E Reyner Banham ha proposto una estensione del termine di *Pop Art* suggerito, come s'è detto, da Leslie A. Fiedler per i *comics*, ad aspetti della cosmesi di prodotti industriali proprio in nome appunto dello *styling* che può caratterizzare, questo era il suo esempio, la *Buick V 8*, la pomposa autovettura nordamericana, « il suo carattere eccitante e inconfondibile », nel quale

troviamo lucentezza, senso di massiccio, senso di tridimensionalità, esposizione voluta di mezzi tecnici, che si assommano in una retorica di potenza destinata a colpire in modo immediato e durevole chiunque la veda.

'Arte popolare' anche questa dunque, precisava:

[67] Si tratta dunque di due diversi modi di cosmesi appetitiva del prodotto: cosmesi nella quale concorrono tutti quei fattori che si sono già sottolineati a proposito della pubblicità. Cfr. anche note 63 e 64.

L'arte popolare dell'automobilismo, in una società meccanizzata, è una manifestazione culturale come lo sono il cinema, le riviste in rotocalco, i romanzi pseudoscientifici, le vignette comiche, la radio, la televisione, la musica da ballo, lo sport.

Il pragmatismo dell'orizzonte al quale si applica lo *styling*, sottolinea Banham, richiede « un effetto estetico dotato di un'alta e immediata forza di segnalazione », l'effetto che appunto lo *styling* garantisce all'oggetto che s'incarica di rivestire. Ed il Banham invita di conseguenza, in quel suo saggio fondamentale del '55, a prendere coscienza di un orizzonte estetico proprio al *Pop Art* di massa, a questa autentica arte popolare, con le relative conseguenze metodologiche nella considerazione critica di tale particolare aspetto di attività creativa figurativa (rovesciando così il giudizio negativo, o almeno fortementé limitativo, dato dagli stilisti dell'avanguardia culturale del disegno industriale verso le manifestazioni tipiche dello *styling*, da Herbert Read, a Max Bill, a Paul Reilly).

L'aver notato un'affinità tra la *Buick V 8* con la sua lucentezza, le sue qualità tridimensionali, le sue mirabili proporzioni e l'accuratezza del particolare tecnico, e, diciamo, un film in Technicolor e Cinemascope o il disco di una canzone popolare in cui si sfruttano al massimo gli effetti speciali, gli strumenti elettronici e la registrazione sovrapposta, l'aver osservato tutto questo significa aver soltanto incominciato, aver soltanto previsto l'impostazione di una qualsiasi valida metodologia. Che le radici di una tale metodologia siano da ricercarsi nella sociologia e nello studio del simbolismo non è cosa difficile da dimostrare, per quanto questo stesso fatto potrebbe rendere difficile a molti critici la conversione a questa metodologia. Se la critica accademica dipende primariamente dall'analisi delle qualità astratte e da un'erudizione orientata interamente verso la stessa storia dell'arte, la critica dell'arte popolare dipende dall'analisi del contenuto, dall'apprezzamento delle qualità superficiali e non di quelle astratte e da un orientamento estroverso che vede la storia del prodotto come un'azione che va dalla fonte di simboli alla loro comprensione da parte del consumatore e viceversa [68].

[68] Cito dall'art. in « Civiltà delle Macchine », *cit.* a nota 17. Si fa innanzi riferimento alle opere di Herbert Read, *Art and Industry*, Faber and

Lo *styling* è l'esaltazione di una particolare iconografia simbolica di incalzante e spiegata suggestione psicologica.

La funzione di queste iconografie simboliche è sempre quella [precisa ancora Banham] di collegare il prodotto con qualcosa che sia popolarmente riconosciuta per buona, desiderabile o appassionante; di collegare i sogni che il denaro può rendere realizzabili con i sogni supremi della cultura popolare.

E le simbologie più ricorrenti, non necessariamente specifiche di prodotti determinati, bensì appunto generalizzate, riguardano i piaceri del sesso, la vita sana e a contatto con la natura, le proiezioni fantascientifiche.

Lo *styling* contrappone al rigorismo formalistico concettuale del disegno industriale colto la realtà dell'urgenza di corrispondere alle domande che psicologicamente il fruitore avanza verso il prodotto da consumare, e che orientano la sua scelta: ed in questo senso l'orizzonte dello *styling* ha anche qualche cosa da insegnare di fronte alla crisi intellettualistica nella quale si dibatte il disegno industriale colto, nell'orizzonte stesso del quale non per nulla si sono fatte più urgenti motivazioni di natura simbolica (come del resto appunto nella stessa recente architettura: dal *brut*, analogo ad aspetti dell'Informale pittorico e plastico, al recupero *neoliberty*) [69].

Lo *styling* non è un fenomeno oggi riscontrabile soltanto nella produzione di beni di consumo di un paese estremamente industrializzato e concorrenziale come gli Stati Uniti, anche se certamente vi ha acquistato una misura di parossismo immagi-

---

Faber, London, di MAX BILL, *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*, Werner, Basel 1952 e *Die gute Form*, Winterthur 1957, e di PAUL REILLY, intervento in « Esthétique Industrielle », n. 28, Paris 1957.

[69] « Lo *styling*, in quanto riflette la funzionalità sociale al di là della funzione oggettiva, tende a ridurre le forme dei prodotti industriali a certi schemi formali: al tempo delle linee rette, dei piani rigidi, degli spigoli vivi è succeduto il tempo delle curve paraboliche, del concavo e del convesso, delle forme " organiche " o " biomorfiche ". Lo scopo è, evidentemente, di assimilare lo stile dei prodotti a quello che si presume essere lo " stile della vita ", e così di stabilire un rapporto di empatia tra il prodotto e il consu-

nativo del tutto particolare, e di essenziale importanza nell'orizzonte urbano. Tuttavia proprio negli Stati Uniti lo *styling* è nato verso la metà degli anni Trenta come strumento anticongiunturale nel quadro della nuova politica di Roosevelt e del partito democratico, nuovamente al potere nel 1932, intesa a stimolare uno stato di benessere promuovendo i consumi, in una prospettiva di livellamento sociale, insomma come nel quadro delle iniziative del famoso « New Deal ».

Uomini come Walter Dorwin Teague, Raymond Loewy, Henry Dreyfuss sono stati i protagonisti dell'affermazione dello *styling*

---

matore » (*Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 37). Così osserva ARGAN. In realtà si può agevolmente obiettare che lo *styling* è nato proprio con esuberanza di attributi simbolici in opposizione alla rigidità " ortogonale " del *design* colto degli anni Venti e Trenta, come si vedrà qui poco più oltre. E ciò naturalmente non per negare che nello *styling* stesso si possano avvertire diverse e susseguenti situazioni stilistiche. Lo *styling* tuttavia mira proprio all'opposto che alla riduzione dei prodotti industriali a « certi schemi formali » — che è invece piuttosto ciò che è storicamente accaduto e tuttora accade al disegno industriale colto e concettuale —, giacché allestisce pragmatisticamente di volta in volta il repertorio di simbologie, naturalmente anche formali, più adatto ad esaltare il prodotto al quale si applica. Non c'è insomma da una parte una funzionalità oggettiva tutelata dal disegno industriale concettuale e dall'altro una funzionalità sociale tutelata dallo *styling*, ma piuttosto una diversa misura di riconoscimento della funzionalità sociale (che include quella oggettiva, concretamente inserendola in un contesto appunto sociale determinato, e liberandola dunque da ogni astrattezza metastorica), che il disegno industriale colto interpreta in senso prevalentemente monologico, e pedagogico, attraverso l'accento posto sulla qualità formale concettuale dell'interpretazione della funzionalità oggettiva, mentre lo *styling* — che è la polarità opposta della progettazione industriale, del disegno industriale medesimo — interpreta in senso prevalentemente dialogico, di massa, attraverso l'accento posto sulle componenti pragmatiche e psicologiche dell'interpretazione della funzionalità oggettiva. Tale funzionalità oggettiva, e quindi una stretta possibilità del suo rispetto, in adeguate analogie formali che ne costituirebbero una sorta di catarsi concettuale, in realtà non esiste, se non in quell'inquadratura formalistica del problema del disegno industriale (che equivoca fra metodologia e « poetica », quale fu in realtà la situazione storica nella quale tale impostazione ebbe origine e pregnante significato) che già più di dieci anni or sono il Banham tacciava per accademica, e che rimonta alla congiuntura di tesi del gruppo olandese *De Stijl* e del *Bauhaus* gropiusiano negli anni Venti (al quale ultimo in particolare, è legata, com'è noto, l'impostazione arganiana di tali problemi, così che accade non si verifichi alcuna ricezione dell'ampia problematica specifica appunto del *Pop Art* di massa; cfr. *Arte moderna come arte popolare*, « Civiltà delle Macchine », a XIV, n. 4, luglio-agosto 1966).

nella produzione industriale nordamericana dalla metà degli anni Trenta a oggi [70].

> Per Gropius il nuovo oggetto industriale [osserva giustamente Silvano Tintori] doveva risolvere la vecchia antinomia tra arte e industria, identificando contemplazione e fruizione [...]. Lo *styling* riflette il bisogno del mondo della produzione di proiettarsi sul mercato pubblicitariamente, facendo del binomio contemplazione-fruibilità un nodo da condizionare psicologicamente.

E giacché tale condizionamento psicologico avviene attraverso l'indagine, almeno intuitiva, delle risposte di base, attraverso quello che Toni Del Renzio ha chiamato l' « Industria delle Relazioni », lo *styling* finisce per farsi realmente esponente di milogie di massa, come appunto di altri aspetti dell'autentica arte popolare: ed è, ripetiamolo ancora una volta, proprio tale concretezza psicologica che ha motivato l'appropriazione esaltativa fattane dagli artisti del *Pop Art* d'*élite* [71].

> Lo stimolo all'acquisto [precisa ancora Tintori] si configura come una volgarizzazione dell'assetto formale del prodotto, conferma il perdurare delle attitudini verso le forme " folcloristiche " o del decoro borghese nei mercati statici; poi, per la rapidità del consumo visivo e per la più larga offerta dei beni (che sono fenomeni in posizione di reciprocità) subentra la necessità del rinnovo formale. Non mutano le premesse tecnologiche che hanno conformato l'oggetto, ma muta la sua forma per superarne il consumo simbolico e visivo: la sostituzione di una forma con un'altra forma obbedisce a un impulso psicologico e la pubblicità aspira a mediare gli scompensi tra la

---

70 Sullo *styling* e le sue origini storiche cfr.: Silvano Tintori, *op. cit.* a nota 30, pp. 216-221; e Gillo Dorfles, *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli, Bologna 1963, pp. 30-36. Naturalmente si può utilmente ricorrere alle opere teoriche dei protagonisti qui ricordati dello *styling*: di Walter Dorwin Teague, *Design this Day*, New York 1949 (nuova ediz. 1960); di Raymond Loewy, *La laideur se vend mal*, NRF, Paris 1953; di Henry Dreyfuss, *Desining for people*, New York 1935 (nuova ediz., Simon & Schuster, New York 1955); *Industrial Design. A Pictorial Accounting 1929-57*, New York 1958, e *The measure of man. Human factors in design*, Whitney, New York 1960.

71 Cfr. Silvano Tintori, *op. cit.* a nota 30, p. 217; Toni Del Renzio, *cit.* in art. di Banham in « Civiltà delle Macchine », *cit.* a nota 17.

domanda e l'offerta, diventando uno degli strumenti per il contenimento delle recessioni periodiche del sistema capitalistico sbilanciato verso la produzione.

Se una polarità dello *styling* è indubbiamente di carattere avveniristico e fantascientifico (come esibizione di potenza e di plutocrazia), un'altra opposta si collega addirittura ad aspetti tradizionali dell'*imagerie* legata all'artigianato popolare: ed è appunto qui che si raggiunge l'orizzonte folkloristico, che è un ulteriore ed importante aspetto del repertorio immaginativo popolare. Paradiso di questo folklorismo di complesse stratificazioni è il *Luna-Park*, come altro campo fortunato sono le parate e le feste popolari di massa, con le loro caratteristiche simbologie; figure come le *majorettes*, ecc., che sono esempi tipici di *Kitsch*, e che tuttavia ci ricordano come una ampia area dell'immaginazione di massa siano le uniformi, a cominciare da quelle militari che per esempio nel Nord- come nel Sudamerica acquistano una particolare ridondanza segnaletica nella vistosità dei loro attributi (ed è il mondo nel quale un artista come Baj — ma si potrebbe citare, per alcuni aspetti, anche l'argentino Berni — si è buttato a capofitto, traendone un farsesco d'alta intensità rappresentativa). E nel *Luna-Park* al *Kitsch* del prodotto industriale di svago (le varie ' macchine ', e qui un bel capitolo meriterebbe la simbologia sgargiante e fascinatoria dello *styling* dei *juke-box*) si contrappone il *Kitsch* dell'insegna dipinta a mano, del fantoccio o dell'oggetto di carta pesta, realizzati appunto con tecnica del tutto artigianale, cosicché nel ricchissimo orizzonte del *Pop Art* di massa sarebbe inesatto voler riconoscere soltanto prodotti di natura essenzialmente tecnologica (e ricordo che proprio all'aspetto *hand made*, di manufatto, si sono orientati alcuni artisti *pop* d'*élite*, come anzitutto un Oldenburg). Esiste anzi un fenomeno di transazione fra l'immaginazione popolare atecnologica e la cosmesi immaginativa di prodotti tipicamente tecnologici, ed è proprio lo *styling* a farsene esponente.

Il *lettering*, l'invenzione figurale-comunicativa di scritte e sigle, ha preminente parte nella progettazione grafica e pubblicitaria d'oggi, costituendo un rilevante fattore di comunicazione di massa, che ha del resto da moltissimi anni — fin si potrebbe dire dall'*Art Nouveau* e dal Cubismo e Futurismo — stimolato l'utilizzazione immaginativa da parte di artisti figurativi, e che tuttavia si è venuta proponendo nell'interezza della sua originaria natura soprattutto recentemente agli artisti del *Pop Art* d'*élite*. Nella sua versione pubblicitaria, spesso decisamente monumentale, il *lettering* caratterizza il panorama notturno delle nostre metropoli, così che, come giustamente ha osservato Dorfles, queste grandi scritte luminose « sono — sia pure soltanto nelle ore notturne — più importanti degli stessi edifici che le ospitano ». E va da sé che anche nel *lettering* possano verificarsi tipici esempi di *styling* squisitamente *Kitsch* [72].

e) *Cinema, TV, rotocalchi, fotografie*

Resta da accennare, in questa breve rassegna degli aspetti visivi più clamorosi e significativi del *Pop Art* di massa all'importantissima area del cinema, della televisione e dei rotocalchi e periodici illustrati, protagonisti, con il cartellonismo pubblici-

[72] Sul *lettering* esiste un'ampia letteratura, che naturalmente non è possibile qui riferire; cfr. comunque per un'impostazione generale: Alexander Nesbitt, *The History of Technique of Lettering*, Dove Publications, New York 1957. Ottima è l'esemplificazione data dai diversi fascicoli di una rivista straordinariamente inventiva come « Typographica », edita a Londra, nella quale s'incontrano anche studi sul *lettering* popolare, importante aspetto anch'esso dell'arredamento urbano anche delle nostre metropoli, a proposito del quale cfr. anche, per esempio: James Mosley, *English Vernacular*, « Motif 11 », London, Winter 1963-64; o Renzo Salvadori, *English Popular Graphic Art*, « Pagina », n. 4, Milano, gennaio 1964. Per quanto riguarda la progettazione grafica colta cfr. anche l'art. di Bruno Munari, per il *lettering* architettonico colto, *cit.* a nota 60, e Walter Tracy, *Typography on Buildings*, « Motif 4 », London, March 1960. Sull'appropriazione del *lettering* da parte della pittura si possono cfr. utilmente i cataloghi delle mostre: *Skripturale Malerei*, Haus am Waldsee, Berlin, 25. September - 20. November 1962; *Schrift und Bild*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 3. Mai - 10 Juni 1963, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 14. Juni - 4. August 1963.

tario, di quella « iconosfera », come l'ha chiamata Gilbert Cohen-Séat, divenuta parte integrante del nostro mondo.

Il discorso visivo [osserva lo stesso studioso francese] obbliga lo spettatore a pensare a certe realtà cominciando dalla loro diretta *visione*. Questa percezione che ritrova una parte di ingenuità forzata, tutta questa esperienza, comunicata attraverso segni ma *non formulata*, costituisce un ritorno vittorioso del concreto nelle idee astratte che noi formuliamo o che abbiamo ricevuto a questo proposito [73].

Ed è questo il ruolo specifico del cinema nella sua forza fisica di realismo, come ha d'altra parte efficacemente sostenuto in un fondamentale volume teorico, Siegfried Kracauer:

Il cinema è veramente tale quando registra e rivela la realtà fisica. Questa realtà comprende molti fenomeni difficilmente percettibili quando non sia la macchina da presa a coglierli. E siccome ogni mezzo è naturalmente attirato verso le cose per riprodurre le quali è più specificamente attrezzato, il cinema è giustamente animato dal desiderio di rappresentare la vita materiale nel suo rapido scorrere, la vita nei suoi aspetti più effimeri. La folla nelle strade, i gesti involontari e altre impressioni fuggevoli costituiscono il suo cibo naturale [74].

Il cinema insomma è lo strumento per esplorare e conoscere in tutta la sua profondità ed i suoi aspetti la ' realtà esterna ' del mondo in cui viviamo; come è, con la televisione, lo strumento specifico per realizzare un'immagine ' diacronica ' della realtà, un'immagine cioè che nel suo svolgersi nel tempo coglie con un'approssimazione mai realizzata da altre immagini, l'azione, che è l'essenza del reale e dell'umano.

Proprio questo capovolgimento nella ' realtà esterna ' ha motivato le numerosissime accuse — anche assai illustri — rivolte al cinema fin dal suo primo apparire da Proust (che lo considerava completamente alienante, come la fotografia), a

[73] *Civiltà dell'immagine*, in *op. cit.* a nota 58.
[74] *Theory of Film*, Oxford University Press, New York 1960 (trad. ital., *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 47).

che deve essere proiettata nella materia informe e non con gli oggetti che costituiscono il mondo fisico [...]. Sono i film, e i film soltanto che si adeguano a quella interpretazione materialistica dell'universo, da cui, ci piaccia o meno, è tutta pervasa la nostra civiltà contemporanea [79].

D'altra parte il cinema, nella sua identità — o quasi — di segnali « a quelli del mondo reale », se dà naturalmente « luogo a un atto di comprensione intuitiva immediata », libera anche quell'azione per cui « l'intenzione del realizzatore è sommersa dalla attività di segnalizzazione autonoma dei contenuti concreti », come ha acutamente indicato lo stesso Cohen-Séat: infatti « c'è una misconosciuta *efficienza* dell'informazione visiva che supera la sua apparente *efficacia* » [80].

Di qui dunque l'importanza del cinema e delle sue immagini come esponenti di una misura nuova di nozione visiva della realtà più prossima alla realtà stessa nel dinamismo del suo accadere, come mitizzazione la più aderente degli aspetti tipici della vita moderna, come divulgazione la più efficace delle mitologie oggettuali o divistiche di massa contemporanee. E perciò l'importanza e il fascino, per molti artisti, dell'immagine filmica, quale misura appunto di una nozione visiva nuova, la più aderente alla realtà del nostro mondo nella sua effettualità, in rottura con le nozioni visive tradizionali, di origine colta e concettuale.

Se la televisione ha una forza di traslazione di suggestione realistica inferiore a quella del cinema, come è stato da molti studiosi osservato (per lo schermo ridotto, ecc.), possiede tuttavia la capacità unica e peculiare di informarci sull'evento reale in stretta assoluta contemporaneità, offrendo un modo di visione diretta, la cosiddetta ' ripresa diretta ', d'insurrogabile immediatezza nella sua concreta precarietà, che ci consente il ruolo di testimoni oculari, malgrado l'indubbia mediazione costituita dal

[79] *Style and medium in the motion pictures*, « Critique », vol. I, n 3, janvier-février 1947; cito dalla traduzione dell'op. di Kracauer, *cit.* a nota 74.
[80] Cfr. *Proposizioni comparate sulle modalità generali dell'informazione visiva*, in *op. cit.* a nota 58.

montaggio, tuttavia simultaneo ed improvvisato (rispetto a quello cinematografico), operato dal regista, e malgrado il fatto che tale immediatezza sia spesso in realtà soltanto fittizia, eppure così efficace da persuaderci, anche consciamente, a farsi preferire come se fosse tale (con ciò senza voler forzosamente assumere la ' ripresa diretta ' come ' specifico ' televisivo). Ancora Cohen-Séat, quanto del resto altri studiosi, ha osservato come nelle masse la fruizione televisiva avvenga nel modo di una partecipazione che si trasforma in fascinazione e infine in ipnosi, estranea a qualsiasi vigilanza critica: lo spettatore infatti è *relaxed*, come hanno sottolineato Cantril e Allport [81].

La maggior parte delle indagini psicologiche sull'ascolto televisivo [avverte giustamente Eco, riassumendo quelle ricerche] tendono [. .] a definirlo come un particolare tipo di ricezione nell'intimità che si differenzia dall'intimità critica del lettore per assumere l'aspetto di una resa passiva, di una forma di ipnosi [82].

Un'ipotesi che, come bene indicò già molti anni fa appunto Cantril, è in realtà una sorta di autoipnosi, attraverso la quale appunto si realizza la stessa preferenza per l'ingannevole illusione dell' ' immediatezza ' dell'immagine televisiva.

L'immagine che ci cerca dallo schermo televisivo è carica di questi significati: immediata, anche ingannevolmente; ipnotizzante come forse non altra; è tipicamente un'immagine ' media ', di generale gradimento (soprattutto negli Stati Uniti la sua scelta avviene in ragione di rigorose statistiche, appunto di ' gradimento '); esalta e tramanda con forse ineguagliata efficacia i modelli di quella « *élite* senza potere » (secondo la felice definizione di Francesco Alberoni), il cui comportamento influenza quello della comunità, pur senza particolari poteri istituzionali [83].

[81] Cfr. di Cohen-Séat l'*op. cit.* a nota 24, e l'*art. cit.* a nota 73; e di Cantril l'*op. cit.* a nota 23; ed inoltre: G. W. Allport, H. Cantril, *The psychology of radio*, Harper, New York 1935.
[82] *Op. cit.* a nota 28, p. 336.
[83] *L'élite senza potere*, Vita e Pensiero, Milano 1963.

L'immagine televisiva è parte importantissima dunque della « iconosfera » che circonda l'uomo contemporaneo e ne condiziona il comportamento. Di qui dunque il suo straordinario fascino per l'artista contemporaneo, e le ragioni dei numerosi tentativi d'appropriazione (Hamilton, Warhol, Rotella più recente, per esempio).

Nota Vallini che

> la peculiare caratteristica di immediatezza della televisione ha avuto ripercussioni in un settore imprevisto, quello dei rotocalchi di attualità e dei quotidiani,

avendo svalutato l'attualità appunto dei ' servizi ' con la possibilità di offrire una partecipazione all'avvenimento nel suo stesso accadere [84]. Ciò ha sollecitato tuttavia ulteriormente sia quotidiani che rotocalchi d'attualità verso un più ampio impiego di materiale visivo, non solo nelle titolazioni, ma particolarmente nelle riproduzioni fotomeccaniche, che hanno acquistato sempre maggior peso. In questo senso tuttavia la televisione è servita da incentivo, proponendo una misura di maggiore immediatezza e precarietà nella fotografia stessa, che assume nella pagina del quotidiano e soprattutto del rotocalco — la cui azione mitizzante è assai più ampia e profonda — un nuovo e diverso ruolo emblematico, proponendovisi in dimensione di assolutezza ciò che sullo schermo televisivo è meramente precario ed istantaneo.

E l'emblematizzazione mitizzante operata dai rotocalchi è di straordinaria forza suggestiva, ed ha un'efficacia d'esponente, rispetto a situazioni e toni psicologici, ad eventi i più disparati, eccezionale e insurrogabile, e che può spiegare l'interesse portatovi da diversi artisti sia *pop* che più dialetticamente e criticamente attenti a questo fondamentale aspetto di comunicazione di massa, da Rauschenberg a Warhol, da Romagnoni ancora al più recente Rotella. D'altra parte ciò si fonda sul ruolo di immaginazione rappresentativa che la fotografia assume nel contesto della civiltà moderna, proprio anzitutto nella sua funzione

[84] *Op. cit.* a nota 64, p. 152.

« denotativa », come ha avuto occasione di suggerire Mumford stesso:

> Restituendo all'occhio, finora assorbito dalle astrazioni della stampa, lo stimolo delle cose viste attraverso le luci e le ombre nel loro pieno rilievo, con tutta la loro forma, i loro colori, la loro trama, la macchina perviene ad un superamento dei limiti più angusti della nostra civiltà meccanica. È l'antitesi più valida di quella sensibilità estetica priva di vigore e di comunicativa che si chiama " culto della forma pura "[85].

Ciò che l'*imagerie* di massa ci propone è dunque il repertorio di nuove nozioni visive, estremamente concrete, pragmatiche, prossime quant'altre mai alla sfera del nostro agire quotidiano ed alle sue connessioni sociali. Il *Pop Art* di massa offre dunque il terreno di un nuovo patrimonio di nozioni visive che può essere ragionevolmente contrapposto a quello tradizionale di nozioni visive culturalmente elaborate: è la distanza che corre insomma fra l'immagine ' uomo ' di un personaggio, per esempio politico, in una riproduzione di un rotocalco, o in un'immagine filmica, e quella di un ritratto di Tiziano, di Hals, di Delacroix, di Manet o di Kokoschka, oppure fra le ' bambocciate ' di Van Laer, una 'battaglia ' di Salvator Rosa, una ' scena marocchina ' di Delacroix, e i *cartoons* di Walt Disney per intenderci.

Nasce insomma da quell'*imagerie* di massa una visione di orizzonte schiettamente immanentistico, materialistico, tutta bloccata sulle circostanze dell'attualità e del presente, tutta convertita entro i meri limiti appunto di un utilitarismo empirico, eccitante e seducente, effimera ed episodica, che ignora la perennità dei ' valori ' per funzionalità di circostanza, ignare d'implicazioni, immediate, semplicistiche e tutte risolte appunto in tale autentica semplicità effettistica.

Ed il *Pop Art* d'*élite* si nutre appunto di queste nuove nozioni visive, le mima e le esalta; anche se la via verso tale patrimonio è stata aperta circa mezzo secolo prima.

[85] *Op. cit.* a nota 78, trad. ital., p. 347.

Ed anche se dovrà infine riconoscersi che non al solo *Pop Art* d'*élite* spetta nella situazione attuale — e tanto più nelle prospettive future — un ruolo di profondo rapporto con tali nuove, empiriche, nozioni visive. Il *Pop Art* d'*élite* infatti soprattutto le esalta mimandole, riflettendole specularmente; mentre altre posizioni — come capiterà di sottolineare più avanti in queste stesse pagine — le utilizzano attraverso una scelta ed una esaltazione non appunto speculare, bensì dialettica, accettandone insomma più la misura nuova che soltanto la lettera.

3. — LA PITTURA SCOPRE L'ORIZZONTE QUOTIDIANO E L'*IMAGERIE* DI MASSA

Goya trasse ispirazione tematica e figurativa per alcuni dei suoi *Capricci*, la famosa serie di incisioni pubblicata a Madrid nel 1799, da illustrazioni di testi teatrali (come di Molière e di Francisco de Moratín), da stampe popolari (come quelle del « mondo alla rovescia »), da riproduzioni in incisioni a larga tiratura di opere più o meno celebri. Courbet riprese l'impostazione compositiva di parecchie delle famose *Images d'Epinal*, che costituiscono per gli studiosi della ' industria delle immagini ' un episodio fra i più tipici di quella proliferazione di immagini popolari, attraverso le tecniche calcografiche, che si registra in Europa già nel XVIII e ancor più nel XIX secolo. Tuttavia, anche se il Verismo tardottocentesco rappresenta, sul presupposto della filosofia positivistica, una volontà d'appropriazione visuale diretta e circostanziata del mondo contemporaneo nella sua complessa stratificazione sociologica (che cerca infatti di tipizzare), la pittura non si approprierà definitivamente dell'orizzonte quotidiano se non nel corso del nostro secolo [86].

E sono state appunto le avanguardie storiche a gettare un

[86] Cfr. la mia voce *Goya*, nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VI; per Courbet: Meyer Shapiro, *Courbet and popular imagery*, « The Journal of the Warburg and Courtauld Institute », IV, London 1940. Sul Verismo si vedano le pagine del fondamentale volume di Werner Hofmann: *Das irdische Paradise*, Prestel Verlag, München 1960 (trad. ital., *Arte nel XIX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1962).

ponte fra il concettualismo della tradizione pittorica colta (come storia di un modo di visualizzare per secoli assiologico, cioè quale immagine della realtà in tutta la sua estensione, dal quesito ontologico alla casistica quotidiana) e la sfera del pragmatismo empirico ed effettuale, entro la quale si erano andati dunque affermando nuovi valori, e nuove misure nozionali anche appunto di natura visuale; ponendo così in crisi dunque la misura di mero concettualismo dell'operazione artistica, la sua efficacia, validità e natura puramente ideali, in antitesi con l'oggettualità, e la concretezza pragmatica del mondo dell'esperienza.

a) *Cubisti e Futuristi*

Uno dei protagonisti critici e letterari del simbolismo europeo dello scorcio del XIX secolo e dell'inizio del XX, Huysmans, nel suo famoso romanzo *À rebours* (1887) poteva auspicare una credibilità veristica persino al simbolismo, avvertendo:

> Si dovrebbe difendere la verosimiglianza documentaria, il rigore del particolare e la lingua ricca e nervosa del realismo, ma contemporaneamente bisognerebbe scavare nel fondo dell'anima, per riuscire a spiegare il mistero non solo come pura malattia dei sensi [...]. Si dovrebbe seguire la strada maestra di Zola, tracciandone, parallela, un'altra, nel cielo, che porti all'aldilà: si dovrebbe insomma, in una parola, creare un naturalismo spiritualistico,

qualcosa come un verismo simbolistico (come ha tentato frequentemente in pittura Gustave Moreau). Tuttavia soltanto Picasso e Braque, introducendo dapprima nel 1911 lettere e numeri stampigliati nei loro dipinti (dirà poi Braque, « allo scopo di avvicinarmi il più possibile a una realtà »), quindi nel '12 elementi empirici a *collage* (frammenti di carte da parati, Braque, testate di giornali o carta stampata, Picasso), nel contesto dipinto hanno infranto la tradizionale misura appunto meramente concettuale del dipinto stesso: anche se la comparsa dell'oro e

dell'argento nei dipinti di Klimt, fra i protagonisti del simbolismo pittorico *Jugendstil*, come è stato opportunamente sottolineato per esempio da Peter Selz, avesse già preannunciato diversi anni prima, assai da vicino tali soluzioni, indubbiamente tuttavia più radicali e determinanti. In un articolo sul *collage* cubista in « La Section d'Or » nel 1912 Maurice Raynal affermava che questa nuova tecnica è stata usata preferendo alla copia pittorica di un oggetto la realtà fisicamente concreta dell'oggetto stesso o di un suo frammento. Poco dopo anche Juan Gris si serve del *collage* [87].

David Sylvester ha inoltre ricordato in un articolo sulla genesi e gli aspetti del *Pop Art* nel « The Sunday Times Magazine » che nel balletto *Parade*, ideato nel 1917 a Parigi da Cocteau per la compagnia di Diaghilev, con sipario, scene e costumi di Picasso, musiche di Satie, e coreografia di Massine, si vedeva una « Ragazzetta americana » che, secondo le parole stesse di Cocteau, « si muove come nei film, balla un *Rag-time*, compra una *Kodak* », rappresentando così, commenta Sylvester, « la cultura del *Coca Cola* in germoglio » [88].

Uno studioso del Cubismo, John Golding, vede plausibilmente nel *collage* vero e proprio, di valore essenzialmente realistico, di Picasso (contrapposto al *papier collé*, di valore essenzialmente pittorico, di Braque) l'apertura della via seguita da tutti i successivi sviluppi del polimaterismo nei *ready-mades* dadaisti e negli *objets-trouvés* surrealisti [89]. Tuttavia è fondamentale per questi sviluppi anche il polimaterismo futurista, soprattutto di Boccioni, le cui intenzioni, da premesse positivistiche, erano anzi più esplicitamente realistiche. Nel suo manifesto *La scultura futurista* nella primavera del 1912 stesso, Boc-

---

87 Cfr.: John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, Wittenborn, New York 1959 (trad. ital., *Storia del cubismo (1907-1914)*, Einaudi, Torino 1963); Peter Selz, *Painting and Sculpture, Prints and Drawings*, in Peter Selz, Mildred Constantine, *Art Nouveau*, The Museum of Modern Art. New York 1959, p. 77.

88 *Art. cit.* a nota 5.

89 Cfr. *op. cit.* a nota 87, trad. ital. pp. 119-120.

cioni affermava infatti « la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della sensibilità plastica », e quindi, precisava,

> avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc. ecc.

Anche Balla e Depero proponevano l'impiego di materie diverse, pur se in accentuazione piuttosto del valore inventivo che non di quello realistico dell'opera risultante, nel presupposto di un'esaltazione di materie artificiali, moderne, industriali. Nel loro manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, del 1915, prevedevano per i loro « complessi plastici » :

> Fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, cartaveline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi. Tessuti, specchi, lamine metalliche, stagnole colorati, e tutte le sostanze sgargiantissime [90].

Intenzione fondamentale dei futuristi italiani è la celebrazione del nuovo mondo della tecnologia e della scienza:

> Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought*, [...] alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo [...] Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa;

---

[90] Cfr. per i testi futuristi: Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori, *Archivi del Futurismo*, I, De Luca, Roma 1958; mentre per la documentazione iconografica fondamentale è il vol. II (De Luca, Roma 1962) della stessa opera. Si veda inoltre, per Boccioni: Guido Ballo, *Umberto Boccioni*, Il Saggiatore, Milano 1964; e per Balla: Enrico Crispolti, Maria Drudi Gambillo, *Giacomo Balla*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 4 aprile 1963.

si può leggere, per esempio, nel *Manifesto dei pittori futuristi* del 1910 [91].

Nella volontà, di Boccioni, di Balla, come di Severini, di Carrà, o di Prampolini, di assumere direttamente nell'opera d'arte elementi empirici, non si avverte una distinzione fra il mero frammento empirico oggettuale, e l'oggetto o il simbolo di produzione o di comunicazione di massa: anche se, per esempio, Balla nel 1915 dipinge le « dimostrazioni interventiste » con una strumentazione d'immediatezza di suggestione simbolica (come in bianco-rosso-verde dominanti, della bandiera italiana) quasi cartellonistica, e all'inizio degli anni Venti si servirà di « lettere » alfabetiche pubblicitarie per farne protagonisti di altri dipinti (da affiancare a qualche *Tableau-poème* che Max Ernst realizza nel 1924). Fra le « celluloidi », le « lamine metalliche », le « stagnole », le « sostanze sgargiantissime », che sono evidentemente prodotti tipicamente moderni e industriali, consapevolmente prescelti in quanto tali, e le simbologie pubblicitarie, Balla non opera una scelta; piuttosto siamo qui di fronte ad una sorta di bivio problematico fondamentale nel corso della successiva sempre più estesa appropriazione da parte della pittura e della scultura dell'orizzonte quotidiano e della visione tipica ai mezzi di comunicazione di massa, e della loro misura psicologica: quello appunto fra un interesse astratto, e quasi ideale, di celebrazione delle nuove materie industriali, scisse sostanzialmente da un contesto sociologico, e un interesse invece portato verso i tramiti, le simbolizzazioni e mitizzazioni visuali proposte dalla nuova civiltà di massa; da una parte insomma si apriva la via battuta da un Archipenko, un Pevsner, un Gabo, un Belling, un Moholy-Nagy, un Domela, fino, nel nostro dopoguerra, da uno Schöffer; dall'altra, quella battuta invece da un Tatlin, un Rodcenko, un Duchamp, un Picabia, uno Schwitters, un Magritte, uno Stuart Davis, fino appunto agli artisti *pop* dei nostri anni.

Rispetto a quest'ultima via occorre però considerare anche

---

[91] Cfr. M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *op. cit.* a nota 90, vol. I.

l'importanza dell'esperienza delle « parolibere » futuriste, con la loro utilizzazione espressiva di uno strumento tipico della comunicazione di massa come l'alfabeto tipografico, giustamente riconosciute infatti (anche se dopo qualche utilizzazione — risoltasi però il più delle volte in assimilazione stilistica — nell'area del simbolismo *Art Nouveau* e *Jugendstil*, ove del resto avviene la grande affermazione del cartellonismo, tra lo scorcio del secolo passato e l'inizio del nuovo) all'origine dell'appropriazione di motivi di scrittura nell'espressione grafica e particolarmente nella pittura. Carrà, fra gli altri, ne elaborò il famoso volume *Guerrapittura* pubblicato a Milano nel 1915 [92]. Come d'altra parte occorre ricordare le proposte di una nuova ottica del movimento che Anton Giulio Bragaglia conduceva nelle sue « fotodinamiche » (il suo volumetto *Fotodinamismo futurista* ha visto la luce a Roma nel 1911), cioè con uno strumento tipico di comunicazione di massa quale appunto la fotografia [93].

b) *Dada e Surrealismo*

La scelta che i futuristi non definirono, avvenne invece nell'àmbito del Dadaismo, per la volontà d'inerenza nella misura dell'orizzonte empirico (estensione dell'arte-vita già proclamato dai futuristi stessi), e al tempo medesimo per la caustica ironizzazione della civiltà moderna nella sua esteriorità: bersaglio di parecchi artisti Dada furono così proprio aspetti di quelle visualizzazioni (e oggettualizzazioni) di massa, alla stregua delle

---

92 Sulle « parolibere » cfr., oltre che l'op. di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, *cit* a nota 90, vol. II, ed i due cataloghi di mostre *citt.* a nota 72: Carlo Belloli, *La componente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia, I, I pionieri: dal simbolismo agli anni venti*, « Pagina », n. 3, Milano, ottobre 1963; *Between Poetry and Painting*, I.C.A., London, October 22 - November 27 1965; *Poesia concreta*, « Modulo », n. 1, Genova, marzo 1966 (intero fascicolo).

93 Cfr., oltre che l'*op.* di M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *cit.* a nota 90, vol. II: Carlo Ludovico Ragghianti, *Fotodinamica futurista*, « Selearte », a. VII, n. 39, Firenze, gennaio-febbraio 1959; Mario Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, « Bianco e Nero » a. XXVI, n. 5-6, Roma, maggio-giugno 1965 (intero fascicolo dedicato; sulla « fotodinamica », cfr. pp. 5-8).

quali, e non altrove — in un *alibi* ideale e concettuale — andava riconosciuta la misura stessa dell'opera d'arte. Diceva Tristan Tzara, nel *Manifesto Dada 1918,* « anche la pubblicità e gli affari sono elementi poetici », e non molti anni fa ricordando l'avventura dadaista ha sottolineato:

> in Dada tutto concorre a mettere in rilievo la sua natura *casuale*, completamente soggetta alle circostanze, poiché il suo vero merito è quello di integrarsi all'attualità. L'opera realizzata non avrà altro valore che di *segnalazione* [94].

Così Marcel Duchamp nel 1917 poteva presentare nella mostra degli *Indipendenti* a New York un comunissimo orinatoio di serie, semplicemente capovolto, ed apponendovi soltanto la firma fittizia « R. Mutt », e in catalogo il titolo *Fontaine*.

Dal 1914 si era impegnato nella creazione di *ready-mades*, cioè nell'attribuzione — a volte con ' rettifiche ' modestissime — di intenzioni d'opera d'arte ad oggetti « già fatti », e generalmente di produzione industriale (i primi: *Trois Stoppages-Etalon*, e *Porte-bouteille*). E così nel 1916-17 utilizzava un manifesto reclamizzante una vernice per mobili, appena ' rettificando ' l'intestazione così da leggervi *Apolinère enameled*, anziché *Apolin enamel* (Museo di Filadelfia). Nella rivista « The

---

94 Cfr. Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964, pp. 37, 124.

Valga l'esempio di un poeta futurista italiano su una rivista di tradizione cubista e futurista e di partecipazione dadaista come « Sic », pubblicata e diretta fra il 1916 e il 1919 a Parigi da Pierre Albert-Birot: dico di Luciano Folgore, il « poème » *Salons d'affiches*:

> « Rectangle *vert*: avril frais d'une figure de femme:
> syllabes claires soulignées par le soleil
> Enorme affiche *rouge*: s'arrondissent des noms en feu par le
> violent été des cafés-concerts. Une toute petite
> affiche *bleu*: Peut-on aller dans ces pays du Nord, toujours
> en automne? *Blanc et noir*: arbres et neige:
> réclame de la mort. La vie et le temps les
> voilà en 50 mètres de chemin.
> La rose des vents de mon cerveau les éparpille
> ensuite par latitudes d'années et longitudes de souvenirs ».

(« Sic », n. 15, Paris, mars 1917).

Blind Man », che pubblicava a New York, Duchamp stesso poteva spiegare, del nuovo rapporto fra artista e oggetto:

Egli l'ha scelto. Egli ha preso un elemento ordinario dell'esistenza e l'ha disposto in tal modo che il significato utilitario scompaia sotto il nuovo titolo e il nuovo punto di vista — egli ha creato un concetto nuovo per questo oggetto [95].

A New York, stessa, per « 291 », che iniziò le pubblicazioni nella primavera del 1915, Francis Picabia utilizzò disegni ' tecnici ' di oggetti meccanici industriali e quindi di serie, presentando per esempio una candela d'automobile For-Ever, con la didascalia « Ritratto d'una ragazza americana nuda »; e riproduzioni fotomeccaniche di oggetti industriali s'incontrano usualmente nelle pagine di « 391 », la rivista fondata da Picabia stesso come seguito della precedente, all'inizio del '17, a Barcellona, e pubblicata poi a New York e a Parigi: per esempio, una lampadina ha la didascalia « Americana ». E nei medesimi anni Picabia utilizzava immagini di ingranaggi meccanici, alludenti almeno alla serie, in invenzioni ironiche, meno fantastiche che quelle di Duchamp nella serie famosa della *Mariée* su vetro [96]. Ed in « Dada 4-5 », nel 1919, Tzara sottolineava:

il disgusto dei sistemi visti porta Picabia alla limpida realtà delle macchine, il resto è tranquillità, l'esteriorizzazione immediata è il minimo sforzo oppure l'ingenuità dei mezzi [97].

Ed immagini di ingranaggi meccanici sono frequenti nelle « raggigrafie » realizzate da Man Ray, fra Parigi e New York, negli anni Venti.

---

[95] Cfr.: Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Éditions Trianon, Paris 1959; Walter Hopps, Ulf Linde, Arturo Schwarz, Marcel Duchamp, *Ready-Mades, etc. (1913-1964)*, Galleria Schwarz, Milano 1964; Marcel Duchamp, *Marchand du sel*, Le Terrain Vague, Paris 1958.

[96] Cfr.: *Francis Picabia, 391, Revue publié de 1917 à 1924*, Réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet, Le Terrain Vague, Paris 1960; Francis Picabia, *Dits*, Le Terrain Vague, Paris 1960; *Francis Picabia*, Musée Cantini, Marseille, 20 mars-15 mai 1962.

[97] *Op. cit.* a nota 94, p. 90.

Quando tutto quel che si chiama arte fu pieno di reumatismi [ha scritto Tzara per un album di Ray nel 1922] il fotografo accese le mille candele della sua lampada, e la carta sensibile assorbì a poco a poco il nero ritagliato da qualche oggetto d'uso comune.

Ray stesso realizzò dei *ready-mades* nei medesimi anni Venti [98]. Mentre contemporaneamente a Picabia e probabilmente da questi influenzato, ma con una maggiore fedeltà ottica e formale, componeva immagini meccaniche il nordamericano Morton L. Schamberg.

Dal canto suo Kurt Schwitters, dal 1919, ad Hannover creava montaggi d'oggetti empirici di rifiuto, giornali strappati, biglietti del tram, vecchie stoffe, pezzi di piatti, pezzi di legno, ecc., in composizioni che chiamava *Merzbild*: accanto al riscatto del rifiuto indifferenziato, è significativa la sua volontà di fermare e contraddire, in una nuova destinazione espressiva, elementi tipici del consumo di massa, come appunto frammenti di giornali e soprattutto biglietti tranviari, e cedole e ricevute affini; ed in questo senso utilizzava anche cartoline illustrate, illustrazioni di giornali e fotografie (l'opera di Schwitters, intensissima fino alla morte, nel 1948, registrerà negli ultimi anni addirittura un episodio d'appropriazione d'un frammento di fumetto: *For Käte*, 1947, Collezione Käte Steinitz, Los Angeles) [99].

Il ' fotomontaggio ' ebbe grande fortuna soprattutto nell'àmbito del Dadaismo berlinese (ma si devono ricordare anche quelli realizzati da Ernst a Colonia, alcuni dei quali inoltre, con il poeta-pittore Johannes Theodor Baargeld, composti con frammenti di stampe, illustrazioni di riviste e lettere tipografiche), fra lo scorcio degli anni Dieci e la prima metà degli anni Venti. Iniziato verso la fine del 1918 da Raoul Hausmann, fu subito pra-

---

[98] Cfr.: T. Tzara, *op. cit.* a nota 94, p. 104; e su Ray: G. Ribemont-Dessaignes, *Man Ray*, Gallimard, Paris 1924; *Man Ray*, Galleria Schwarz, Milano, 14 marzo - 3 aprile 1964; e Man Ray, *Autoportrait*, Le Terrain Vague, Paris 1964.

[99] Cfr. i cataloghi: *Schwitters*, Marlborough Fine Art Ltd., London, March-April 1963; *Kurt Schwitters 1887-1948*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 9. Oktober - 24. November 1963; *Kurt Schwitters*, Uccla Art Galleries, University of California, Los Angeles, March-April 1965.

ticato anche da George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader ed Hannah Höch, e rappresentò un fondamentale moto d'appropriazione di uno strumento di visualizzazione di massa, come appunto la riproduzione fotomeccanica dei giornali, in intenzione di violenta critica sociale, legati al movimento spartacista, che ebbe i suoi martiri in Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht [100].

Nei brevissimi anni — 1919 e 1920 — della sua però assai significativa partecipazione al Dadaismo, Otto Dix, a Dresda, riprese figure tipiche dell'*imagerie* popolare, del baraccone da fiera, sottolineandone con grottesco polemico aspetti di erotismo e di tronfio militarismo guglielmino (tipici: *Suleika, la meraviglia tatuata, Il venditore di fiammiferi,* del 1920; né si deve dimenticare che un interesse per aspetti di *imagerie* popolare toccò verso la metà del primo decennio del secolo in Russia Larionov e la Gontcarova, e l'esordiente Tatlin, come non fu estraneo nel decennio successivo ad alcuni artisti del gruppo *Der Blaue Reiter*, a Monaco, da Kandinskij, a Franz Marc, a Campendonk) [101].

Sempre Tzara in un altro scritto di alcuni anni fa rievocante l'avventura dadaista ha ricordato, accanto ai *collage*s di Ernst e di Schwitters, ai *ready-mades* di Duchamp, ai fotomontaggi di Heartfield e compagni,

> i proverbi e i suoni, le parole apparenti, la sintassi frantumata, i brandelli di frasi e le pseudo-canzoni, sordide quanto imbecilli, che han servito da materia prima a Eluard, Aragon, Breton, Soupault, Arp, Picabia, Ribemont-Dessaignes e gli altri poeti dada,

100 Cfr.: Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris 1958; George Grosz, *Un piccolo sì e un grande no*, Longanesi, Milano 1948; Wieland Herzfelde, *John Heartfield*, Veb Verlag der Kunst, Dresden 1962; *Hannah Höch*, Nierendorf, Berlin 1964; ed inoltre: Walter Mehring, *Berlin Dada*, Verlag Arche, Zürich 1959; e i classici repertori storici del dadaismo: Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Wittenborn, Schultz, Inc., New York 1951; Willy Verkauf, *Dada, Monograph of a Movement*, Alec Tiranti, London 1957 (nuova ediz. Arthur Niggli, Zürich 1966); e i cataloghi: *Dada, Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle, Düsseldorf, 5. September - 19. Oktober 1958; William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York 1961.

101 Cfr.: Otto Conzelmann, *Otto Dix*, Fackelträger Verlag Schmidt-Küster GMBH, Hannover 1959. Su *Der Blaue Reiter*, cfr. *op. cit.* a nota 38.

nel senso di un'analoga « campagna per la svalutazione dell'opera d'arte e di poesia ».

Tuttavia, ha precisato opportunamente Tzara che, se appunto l'utilizzazione « di elementi pubblicitari, fenomeno moderno, come componenti plastiche o valori poetici », fu già operata da Cubisti e Futuristi, Dada, diversamente, « ha usato la pubblicità, ma non come alibi, né come indicazione di una materia utilizzabile a fini estetici o di suggestione », giacché Dada sostanzialmente « ha messo piuttosto la realtà della pubblicità al servizio dei propri fini pubblicitari », ed il senso della sua utilizzazione (come in genere del ' cattivo gusto ' artistico) è perciò essenzialmente polemico, con alla base « un certo umorismo, né bianco né nero », che è « una forma di spirito, una manifestazione della potenza virtuale delle cose, una maniera spiacevole di vederle » [102]. Non si deve infatti dimenticare che, servendosi di aspetti dell'*imagerie* di massa, Dada ha mirato ad un atto essenzialmente eversivo nei loro stessi confronti. « Abbiamo bisogno » diceva ancora Tzara nel già ricordato manifesto del 1918, « di opere forti diritte precise e incomprese una volta per tutte » [103].

Con Dada comunque un rapporto immediato con l'orizzonte quotidiano nei suoi aspetti appunto dell'*imagerie* di massa era solidamente conquistato. Le intenzioni del Surrealismo, negli anni Venti e Trenta, furono diverse, anche se *collages* con l'impiego di fotomontaggi realizzò per esempio Juan Miró, ed il fotomontaggio ebbe nuovo vigore, in senso tuttavia fortemente immaginativo (che fu celebrato nell'esposizione parigina del 1930, *La Peinture au Défi*, introdotta in catalogo dal celebre testo di Aragon), ancora soprattutto con Ernst, con Styrsky, Heisler, Teige, in Cecoslovacchia, con episodi di Arthur Dove e con Jo-

102 *Op. cit.* a nota 94, pp. 128-129.

103 *Op. cit.* a nota 94, p. 40. Occorre tenerlo presente quando si parla di precedente dadaista del *Pop Art*, benché sia un Rublowsky che un Amaya non siano alieni dall'avvertire sostanziali differenze: cfr. *opp. citt.* a nota 3, rispett. pp. 30, e 54-64.

seph Cornell negli Stati Uniti, per esempio [104]. Ernst, d'altra parte, si serviva di montaggi a *collage* di illustrazioni popolari ottocentesche, ricomposte in nuove sorprendenti combinazioni, nelle serie famose *La Femme 100 Têtes* (1929), e *Rêve d'une Petite Fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), per le Éditions du Carrefour, e *Une Semaine de Bonté* (1934), per le Éditions Jeanne Bucher, a Parigi (e ricerche analoghe condusse qualche anno dopo Toyen); mentre una diecina d'anni più tardi a New York Gérôme Kamrowski ha costruito delle miscellanee di illustrazioni di libri, architettoniche, mitologiche, naturalistiche, ecc.) [105].

Se negli *objets trouvés* surrealisti frequente è l'impiego di elementi di produzione tecnologica, l'accento vi è tuttavia generalmente posto sull'aspetto di decadimento e di rifiuto dell'oggetto stesso, già quasi in una sua condizione di ulteriore metamorfosi che lo allontana dall'efficienza dell'orizzonte delle comunicazioni di massa. Ciò è chiaro nelle numerose prese di posizione teoriche, come quelle di Dalí e di Ernst in « Le Surréalisme au service de la Révolution » (nn. 3 e 6) nel 1933, o di Breton in « Intervention Surréaliste » nel 1934. E basti questo passo di Dalí per intendere il modo di tale appropriazione nelle successive combinazioni, in una prospettiva di sorpresa e di provocazione:

> Grandi automobili, tre volte più grandi della realtà, saranno riprodotte con una minuzia di particolari più precisa dei modelli più esatti, in gesso o in onice, per essere deposte, avviluppate in biancheria femminile, in sepolture, di cui si riconoscerà il luogo solo per la presenza di un piccolo orologio di paglia [106].

[104] Cfr.: Marcel Jean, Arpad Mezei, *La Peinture Surréaliste*, Éditions du Seuil, Paris 1959 (trad. ital., *Il Surrealismo*, Bompiani, Milano 1962); André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris 1965; William C. Seitz, *op. cit.* a nota 101; Frantisek Smejkal, Vera Linhartová, *Imaginativní Malírstvi 1930-1950*, Alsova Jihoceská Galerie, Hluboká nad Vltavou, Brezen-Duben 1964

[105] Cfr.: Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, Le Terrain Vague, Paris 1964; su Toyen cfr. *op.* di F. Smejkal, V. Linhartová, *cit.* a nota 104; su Kamrowski cfr. *op.* di W. C. Seitz, *cit.* a nota 104.

[106] Cfr., oltre *opp.* di M. Jean, di A. Mezei, di A. Breton, e di W. C. Seitz, *citt.* a nota 104: *L'Objet*, « Cahiers d'Art », n. 1-2, 1936 (intero fascicolo dedicato).

Chi tuttavia nell'àmbito del Surrealismo s'è appropriato decisamente dei modi della visualizzazione di massa è stato il belga René Magritte, che la critica e parecchi degli artisti stessi riconoscono uno dei padri capitali del *Pop Art* d'*élite*. Nel 1929 Magritte ha pubblicato in « La Révolution Surréaliste » un testo illustrato da disegni, che offre la chiave della sua critica analitica nella sfera delle nozioni visive che costituiscono l'orizzonte della logica quotidiana: precisamente sul nome degli oggetti, sulla loro nozione visiva in quanto figura, sulla loro immagine dipinta, su eventuali analogie di forme, e sui rapporti fra questi diversi elementi, e in genere su quelli fra nozione e immagine. Così vi si legge, per esempio: « Un uomo non serve a volte che a designare se stesso », assieme ad un disegno ove in una sorta di fumetto è la parola « cielo »; oppure « Si vedono diversamente le immagini e le parole in un dipinto », assieme ad una rosa molto naturalistica sulla quale è scritto « montagna »; e così via [107].

Utilizzando le immagini più banali e quotidiane, mimandone persino la banalità di toni psicologici in una sorta di deliberata e sapientissima ' stupidità ' pittorica, Magritte da intorno alla metà degli anni Venti ad oggi ha inteso appunto rifarsi al campo della logica nozionale più piana e comune per provarne in certo modo la controvertibilità in una logica superiore (che un suo critico, Patrick Waldberg, ha chiamato « metalogica ») delle ' contronozioni ' speculari, intervenendo in questo senso a spaesare nel modo più sconcertante ed insinuatorio la sicurezza della logica borghese, là proprio dove questa più si fonda: sulla lapalissiana evidenza delle cose e delle tramandate nozioni; appunto ciò che Magritte ha con maggiore soddisfazione sovvertito e sconvolto. Egli ha dunque proprio assunto nella pittura quella misura nuova di nozioni visive, prosaiche, piane, comuni ed empiriche, che andavano costituendo la « iconosfera » dell'uomo

[107] Questo ed altri testi di Magritte sono ripubbl. in *Alternative Attuali* 2, cit. a nota 12.

contemporaneo. In qualche caso si è rifatto direttamente al cartellone, come in un dipinto del '27, *Le reflet,* costantemente invece si è servito come fonti visive della misura appunto di descrittività elementare, immediata, prosaica, ma suggestiva nei toni e nelle sfumature psicologiche dello stesso orizzonte del cartellonismo, di quel « Plakatwelt », per usare ancora le parole di Max Bense, che a tali nozioni empiriche ha dato più immediatamente figura [108].

c) *' Nuova Oggettività ' e ' Produttivismo ' sovietico*

Se Magritte si fissa al livello di una sorta di ' buon senso ' visivo comune, nella seconda metà degli anni Venti e nella prima metà del decennio successivo, lo stesso Dix si serve dell'accentuazione psicologica tipica del *Kitsch* della risorgente borghesia tedesca postbellica in funzione di violenta critica sociale ed etica in un continuo presentimento escatologico, toccando accenti di descrizione esasperata e impietosa di vitalismo psichico comune, che furono già intuiti e sondati a metà del secolo scorso dalle più conturbanti immagini di un Dante Gabriele Rossetti, e di altri « Preraffaelliti » inglesi, esaltati da Ruskin proprio per il loro traguardo di letterarietà pittorica, come John Everett Millais, o Holman Hunt, per il quale Werner Hofmann ha parlato recentemente di « stile da romanzo d'appendice »; accenti che dunque introducono direttamente, come manifestazioni figurali di esasperazione ed affettazione psicologica, ad un orizzonte che è proprio appunto quello del *Kitsch* dell'autentica *imagerie* di massa [109]. Il movimento della *Neue Sachlichkeit* (« Nuova Oggettività »), nell'àmbito del quale tali opere di Dix si collocano, se per molti aspetti rappresentò soltanto un irrigidimento nel

---

108 Cfr. *op. cit.* a nota 107, e il fondamentale volume: Patrick Waldberg, *René Magritte*, André De Rache Éditeur, Bruxelles 1965. Ricordo di Max Bense, *Plakatwelt*, Stuttgart 1952.

109 Su Dix cfr. *op. cit.* a nota 101; cito Werner Hofmann dal suo fondamentale volume, *cit.* a nota 86 (trad. ital., pp. 324-325).

ritorno a testi tradizionali e diede esiti di idealizzazione ed arcaismo formale (vicini al primo « Novecento » italiano), per altri, i più acuti, rappresentò proprio invece una svelata penetrazione nella realtà, nella misura del vitalismo fisico dei suoi sentimenti più elementari e della loro più aderente conversione in immagine.

Dalla tradizione futurista e da quella cubista nascono negli Stati Uniti negli anni Venti e nei Trenta due tipiche e personali proposizioni di celebrazione dell'orizzonte cittadino i cui modi e le cui soluzioni interessano vivamente in una specifica genealogia dell'attuale sensibilità ' oggettivistica ' degli artisti *pop* nordamericani: Joseph Stella e Stuart Davis. Stella, dopo il suo fantasmagorico e vorticoso futurismo dei centrali anni Dieci, verso la fine di quel decennio cominciò a formulare immagini più costruite e raccolte, intente ad esaltare, con la fermezza del simbolo, lo spettacolo della metropoli newyorkese. Tipiche sono le sue immagini del *Ponte di Brooklyn* (1917-18; Yale University), sul quale è poi ritornato a più riprese fino nel 1939, accentuando sempre più la simbologia avveniristica della costruzione, sia nella struttura compositiva che nell'impianto cromatico, con un accento d'immaginismo *Kitsch* popolaresco di notevole efficacia ed assolutamente tipico. E questo *Kitsch*, come retorica del meccanicismo della metropoli nordamericana, già caratterizza la sequenza dei suoi cinque enormi pannelli intitolati *Interpretation of New York* e realizzati fra il 1920 e il '22, quando furono esposti alla famosa *Société Anonyme*.

> L'acciaio era balzato ad altitudini iperboliche e si espandeva in vaste latitudini coi grattacieli e coi ponti fatti per la congiunzione dei mondi. Una nuova architettura era creata, una nuova prospettiva,

sottolineava Stella nelle proprie *Note Autobiografiche,* ed a proposito del *Ponte di Brooklyn* del 1917-18:

> Sull'incombente oscurità della notte ho fatto squillare tutti i campanelli di allarme con il fulgore elettrico sparso in lampeggiamenti lungo i cavi obliqui, pilastri dinamici della mia composizione, e per rendere più penetrante

il mistero della mia apparizione metallica, attraverso la luminosità verde e rossa dei segnali ho scavato qua e là delle caverne, quali corridoi sotterranei verso recessi infernali [110].

Ricorda Sylvester nell'articolo già citato:

> Nel 1921 il cubista americano Stuart Davis dipinse *Lucky Strike* [The Museum of Modern Art, New York], un'opera vicina allo stile dei *collages* di Picasso salvo che per due caratteristiche. Primo: il significato delle scritte (*Lucky Strike, Roll cut Tabacco, 1910, The American Tabacco Co.*) intende attirare la nostra attenzione sul suo diritto di esistere. Secondo: la composizione sembra costituire un unico emblema, per esempio un lato di un accendisigari smaltato, prodotto a scopo pubblicitario. Può essere un adattamento di un emblema esistente o una invenzione dell'artista, ma costituisce sempre un'etichetta commerciale.

E conclude Sylvester: « Ciò che Davis ha rivelato in *Lucky Strike* è che l'essenza della cultura della Coca Cola sta nella ubiquitaria ed invadente presenza degli emblemi ». E Davis, particolarmente all'esordio degli anni Venti e poi negli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta è stato il più tenace utilizzatore di suggestioni dell'orizzonte pubblicitario cittadino, parlando egli stesso esplicitamente di « psicologica identificazione con le cose esterne, comprendenti l'area fisica della pubblica azione chiamata Linguaggio ». La sua lezione alle spalle della cultura del *Pop Art* d'*élite* nordamericano è rilevante, anche se spesso egli ha rielaborato invenzioni puramente decorative con tali elementi [111].

All'esordio degli stessi anni Venti, Charles Demuth, dopo una sottile esperienza espressionista, approda ad uno stile oggettivistico di grande chiarezza, che aspira a riproporre nell'opera d'arte la lucidità e logicità della macchina, rifacendosi come tematica all'orizzonte delle moderne città industriali, ed alla

[110] Cfr.: John I. H. Baur, Lloyd Goodrich, Dorothy C. Miller, James Thrall Soby, Frederick S. Wight, *Arte Moderna Americana,* Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1957, pp. 62-65.

[111] Cfr. *op. cit.* a nota 110, pp. 182-187; e Rudi Blesh, *Stuart Davis,* Evergreen Gallery Book 11, Grove Press Inc., New York 1960. Cfr. di Sylvester, *art. cit.* a nota 5.

loro tipica segnaletica. Del suo *Vidi il numero 5 in oro,* del 1928 (Museum of Modern Art, New York) è, per esempio, protagonista appunto un grande cinque mutuato direttamente dalla grafica pubblicitaria, come altre scritte dello stesso dipinto, ma più tipiche sono le sue vedute di fabbriche con larghi piani cromatici, ' oggettivi ', come già il *Paquebot Paris* del '21 (Columbus Gallery of Fine Arts), al quale John I. H. Baur fa risalire la creazione dello stile tipico degli « immacolati ». In questo senso anzi Demuth è il mediatore fra le prime immagini di macchine di Picabia e di Schamberg e la più precisa orientazione verso l'orizzonte della civiltà tecnologica nordamericana e la sua nuova ottica di alcuni dei più acuti « immacolati », come anzitutto Charles Sheeler [112].

Negli anni Venti e oltre i « precisionisti » o « immacolati », Sheeler, Preston Dickinson, Georgia O'Keeffe, ed altri, minori,

> scoprirono nelle forme meccaniche e industriali della civiltà americana [scrive ancora Baur] un tema adatto per la sua stessa natura a venir trattato in maniera astratta, e che era anche rappresentativo dell'America moderna [113].

Inserendosi nel clima delle ricerche di « Nuova Oggettività », questi artisti miravano appunto a proporre un'immagine di estrema precisione e nettezza ottica, analoga alla precisione razionale del nuovo mondo meccanico.

Charles Sheeler, ha sottolineato Frederick S. Wight, « ci rivelò il modo americano di vedere piuttosto che la scena americana ». E ciò già appunto all'esordio degli anni Venti, per esempio in un dipinto come *La ferrovia soprelevata a Church Street,* del 1922, ove tende ad una estrema nettezza di definizione di piani e volumi, ed una forte incisività descrittiva, che

[112] Cfr. *op. cit.* a nota 110, pp. 50-55; e John I. H. Baur, *Revolution and Tradition in Modern American Art,* Harvard University Press, Cambrigde, Mass. 1951 (trad. ital., *Le Arti Figurative in America, 1900-1950,* Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1954, pp. 87-88).

[113] *Op. cit.* a nota 112, p. 87.

rimane caratteristica del suo ' realismo ' ottico negli anni Venti e Trenta, successivamente invece essendo sovrastata da un maggiore desiderio di sintesi quasi astratta [114]. La via indicata da Demuth e approfondita da Sheeler fu seguita appunto da altri minori, come Niles Spencer [115]. Mentre il caso della O'Keeffe è più particolare, per le dimensioni visionarie del suo ' precisionismo ', soprattutto sui temi di giganteschi fiori, negli anni Venti (vedi, per esempio, *Ireos blu*, 1926, Metropolitan Museum, New York).

Significative sono comunque anche le immagini di case rurali dipinte dalla O'Keeffe nello scorcio di quel decennio e durante gli anni Trenta (per esempio, *Finestra sul Lago George*, The Museum of Modern Art, New York) [116].

A questo ' realismo ' oggettivistico dalla seconda metà degli anni Venti si contrappone quello che è stato detto invece « romantico » di Edward Hopper, un altro pittore che non può essere dimenticato nel *background* del *Pop Art* d'*élite* nordamericano.

A differenza degli ' Immacolati ', un elemento importante del suo lavoro [avverte Lloyd Goodrich] è lo stato d'animo della scena; l'ora esatta, le condizioni atmosferiche, la luce e le emozioni che ne risultano;

e sono questi elementi non estranei a quella circostanzialità verso la quale tendono anche gli artisti *pop*, del resto assai sensibili al tema della solitudine dell'uomo contemporaneo, che è centrale nella pittura di Hopper (si veda per esempio *Nottambuli*, 1942, Art Institute, Chicago) [117].

All'inizio degli anni Trenta, per il suo realismo fortemente critico (come nella serie di dipinti sulle vicende di Sacco e Vanzetti, del 1931-32), Ben Shahn utilizzò modi di sintesi figurativa del cartellonismo pubblicitario e motivi e temi stessi dell'immaginazione di massa, come poi nel corso stesso dell'intero decennio e oltre (fino ai dipinti antinazisti dal 1940-42), offrendo dunque un ampio repertorio di soluzioni all'orizzonte realistico — anche se non in chiave critica come invece il suo — dei *pop* degli anni Sessanta.

Annotava già Soby in un saggio del 1947:

Come propagandista egli è preso dal richiamo di massa su scala di ampissime dimensioni tipico del nostro tempo, e conseguentemente è con insistenza tentato di sacrificare la qualità per la comunicabilità. Non cede mai. I suoi dipinti, i suoi cartelloni, i suoi murali, i suoi manifesti, nascono dal medesimo controllato occhio e sono caratterizzati dalla stessa implacabile precisione [118].

Non solo dunque, come vedremo, questi artisti *pop* nordamericani si trovano nella condizione di operare in una società la più tipica per la sua altissima configurazione di massa industrializzata, ma essi rispondono a premesse autentiche e tipiche della stessa cultura figurativa nordamericana contemporanea, fra le due guerre [119].

Occorre d'altra parte anche ricordare infine che nei programmi dell'INCHUK, l'Istituto di Cultura Artistica sovietico moscovita, sorto nel 1920, ed animato da Alezander Rodcenko, come poi in tutta l'azione dei « produttivisti » sovietici, accanto a Rodcenko stesso, alla Stepanova, a Tatlin, alla Popova, a Ve-

---

114 Cfr. *op. cit.* a nota 110, pp. 95-102.

115 Cfr. *op. cit.* a nota 110, pp. 103-107; ed *op. cit.* a nota 112, pp. 90-91.

116 Cfr. *op. cit.* a nota 110, pp. 108-111; cfr. inoltre: Daniel Catton Rich, *Georgia O'Keeffe*, The Art Institute of Chicago, 1943.

117 Cfr. *op. cit.* a nota 110, pp. 144-149; ed inoltre: Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, The Penguin Modern Painters, London 1950.

118 *Ben Shahn*, The Penguin Modern Painters, London 1957. Una riconsiderazione dell'opera di Shahn consapevolmente in relazione al *Pop Art* è stata condotta da Antonio Del Guercio in: Ben Shahn, *La forma e il contenuto*, con 66 opere tra il 1931 e il 1960 scelte e presentate da Antonio Del Guercio, Editori Riuniti, Roma 1964 (volume che traduce, per i testi dell'artista: *The shap of content*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1957). Cfr. inoltre: Mirella Bentivoglio, *Ben Shahn*, De Luca, Roma 1963, e James Thrall Soby, *Ben Shahn*, Comunità, Milano 1964.

119 Lo sottolineai in *Tredici pittori americani d'oggi* nel catalogo: *Aspetti dell'Arte Contemporanea*, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, luglio-settembre 1963, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963 [ora in *op. cit.* a nota 13].

snin, ai critici Arvatov e Brik, hanno un ruolo fondamentale i rapporti, di utilizzazione, con gli strumenti della comunicazione di massa e le tecniche industriali.

Avendo presente il problema del fruitore e partecipando organicamente alla produzione stessa, il pittore si trasforma in intermediario. Ecco il suo posto principale nella produzione di questo periodo di transizione:

si legge, per esempio, in un programma ' produttivista ' del 1922. « Occorre creare il nuovo con nuovi mezzi di espressione [...]. Noi dobbiamo creare e costruire nel pieno dominio dei mezzi della scienza e della tecnica moderna », afferma Rodcenko stesso, che infatti si servirà ampiamente anche della riproduzione fotomeccanica [120]. D'altra parte l'utilizzazione di mitografie di massa, come scritte e simbologie pubblicitarie, elementi meccanici, ecc. è assai frequente anche nelle soluzioni delle scenografie teatrali, per esempio della Popova, della Stepanova, di Mejerchold stesso, di Vesnin, degli Stenberg [121].

Il senso, tuttavia, del rapporto con gli strumenti delle comunicazioni di massa, da parte dei ' produttivisti ' sovietici, è orientato in modo completamente diverso dalle intenzioni del recente *Pop Art* d'*élite*, proponendo essi non un modo di utilizzazione immaginativa delle proposte dell'immaginazione di massa, bensì un inserimento originariamente creativo nella formulazione stessa del momento produttivo, industriale, e quindi della stessa comunicazione di massa, operando cioè piuttosto verso un terreno che si potrebbe dire della progettazione, del quale

120 Da « Vestnik iskusstva », organo della Sezione arti figurative del Glavpolitprosvet, 1922, n. 1. Ripubbl., *Lavoro e polemica dei « produttivisti »*, in «Rassegna Sovietica », a XVI, n. 1, Roma, gennaio-marzo 1965, pp. 75-79 (78); e da Alezander Rodcenko, *Note sulla composizione* (1920), *ivi*, pp. 85-86 (85).

121 Cfr.: Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Thames & Hudson, London 1962 (trad. ital., *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*, Il Saggiatore, Milano 1964); e i volumi di Angelo Maria Ripellino, *Majakovski e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959; e *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino 1965.

si interessa il ' disegno industriale '. In un suo testo del 1920 Arkin afferma:

La cultura artistica del nostro tempo e del futuro porrà al centro dell'attenzione questo problema, il problema del rapporto tra la creazione di forme artistiche e la creazione di prodotti meccanici. È proprio per questo che il problema dell'inserimento dell'arte nella produzione, dell'assoggettamento della produzione meccanica alle energie della creazione artistica (naturalmente conservando l'intera perfezione della produzione meccanica) diventa già adesso un problema di fondamentale importanza culturale [122].

122 Da « Chudozestvennaja zizn », maggio-ottobre 1920; ripubbl., *L'arte oggettuale*, in « Rassegna Sovietica », a. XVI, n. 1, Roma, gennaio-marzo 1965, pp. 94-98 (96).

4. — IL ' POP ART ' D'*ÉLITE* IN EUROPA E IN AMERICA

Il *Pop Art* d'*élite* nasce dunque come conclusiva, definitiva precipitazione di un processo almeno emisecolare di appropriazione di aspetti dell'orizzonte quotidiano, di transito diretto fra sfera dell'arte e sfera empirica.

Uno dei pionieri del *Pop Art* d'*élite* in Inghilterra, Richard Hamilton, ha potuto dichiarare: « L'influenza della TV non è più o meno legittima di quella dell'espressionismo astratto newyorkese, per esempio »[123]. Ad un certo momento cioè l'artista stesso sente a tal punto la pressione immaginativa di quella « iconosfera » che lo circonda, che questa prevale su quella specifica della tradizione pittorica persino più recente. E l'espressionismo astratto nordamericano, un aspetto della più ampia e complessa problematica informale, è stato una reazione soggettivistica ed attivistica contro l'orizzonte di una civiltà industrializzata e di massa. La scelta suggerita da Hamilton può dunque avere il significato di una rinuncia alla polemica. E così infatti è accaduto, si vedrà, negli Stati Uniti, mentre non è proprio il caso della situazione inglese, della quale appunto Hamilton è il pioniere, in quanto più accorto, ironico, ed anche critico è stato l'approccio: non entusiasta, arreso e trionfante (persino sciovinisticamente) come invece appunto negli Stati Uniti.

---

123 *Richard Hamilton, Slip it to me*, Hanover Gallery, London, 20 October - 20 November 1964.

Proprio in Inghilterra, nelle discussioni teoriche e nelle ricerche dei giovani artisti e critici che si riunivano attorno al londinese Institute of Contemporary Arts sono nate, intorno alla metà degli anni Cinquanta, le prime formulazioni di un *Pop Art d'élite*, le cui fortune tuttavia si sono verificate poi fra lo scorcio di quel decennio e l'inizio del successivo, circa contemporaneamente in Inghilterra come negli Stati Uniti — cioè nelle due attuali maggiori metropoli: New York e Londra —, come in qualche altro episodio europeo. È tuttavia proprio negli Stati Uniti, dove del resto si è trasferita l'attività critica di Lawrence Alloway all'inizio degli anni Sessanta, che una teorizzazione del *Pop Art* d'*élite* in senso più rigoroso e stretto, e con maggiore spiegamento di forze anche di mercato, è avvenuta nella prima metà appunto degli anni Sessanta, preparata del resto da un aspetto finale della ricerca informale, quale l'insurrezione del *New Dada*, con la sua volontà di protesta attraverso l'esibizione di combinazioni di relitti di oggetti.

a) *Le prime formulazioni in Inghilterra*

Nel 1956 a Londra, nella mostra intitolata *This is Tomorrow*, alla Whitechapel Art Gallery, Richard Hamilton espone quello che può forse essere considerato il primo quadro *pop*, intitolato a sua volta: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*.

È un *collage*, ove in una stanza dall'arredamento genericamente moderno, sono concentrati un po' tutti gli ingredienti del *leisure* (*loisir*) di massa, appunto dagli elementi dell'arredamento stesso, al 'fusto' atletico, alla *cover girl* adagiata sul divano, alla televisione, allo stemma della 'Ford', al fumetto inquadrato, persino al vecchio dipinto ottocentesco in cornice, mentre una vetrata sul fondo lascia intravedere l'ingresso di un cinema con tutto il suo apparato pubblicitario luminoso. Nel catalogo della mostra Hamilton stesso precisava:

Rifiutiamo un genere d'attività che sia anzitutto interessato alla creazione di uno stile. Respingiamo l'idea che il "domani" possa essere rappresentato attraverso la presentazione di rigidi concetti formali. Il domani può soltanto estendere la catena del campo presente dell'esperienza visiva. Ciò che occorre non è una definizione di un repertorio d'immagini piene di significato, ma lo sviluppo delle nostre potenzialità percettive per accettare ed utilizzare il continuo arricchimento del materiale visivo.

Il *collage* di Hamilton era posto all'inizio dell'intera mostra, in maniera piuttosto emblematica, mentre lo stesso Hamilton si era incaricato di realizzare con John McHale e l'architetto John Yoelcker un ambiente contenente l'immagine gigantesca di un *robot* che trasporta una ragazza svenuta, assieme ad altri elementi tipici di pubblicità cinematografica (l'immagine stessa di Marylin Monroe), ed una scultura di Eduardo Paolozzi [124].

Per comprendere queste proposte di Hamilton e degli altri occorre ricordare ancora gli interessi del gruppo di giovani artisti, critici, scrittori e architetti che già nel 1952, come negli anni successivi, si riuniva per discutere nel londinese Institute of Contemporary Arts, e che prese il nome di *Independent Group*.

Argomento delle discussioni erano appunto problemi della scienza attuale, di cibernetica, di teoria dell'informazione, di filosofia, di comunicazioni e mezzi di massa, come anzitutto il cinema, di musica popolare, di disegno industriale, ecc.

Del gruppo facevano parte, con lo stesso Hamilton, appunto McHale, Yoelcker, e giovani critici come P. Reyner Banham, Lawrence Alloway, e Toni Del Renzio, che abbiamo già incontrato per il loro interesse verso aspetti e problemi del *Pop Art* di massa (e Banham è oggi uno dei maggiori studiosi del disegno industriale). In una riunione nel '52 Paolozzi — che sarà negli anni Cinquanta uno dei maggiori protagonisti europei della scultura informale — proiettò delle immagini composte con materiale

124 Il *collage* di Hamilton è ripr. in AMAYA, *op. cit.* a nota 3, p. 35. Il *robot* è ripr. nel catalogo della personale di Hamilton all'Hanover Gallery, a Londra, nel '64: cfr. nota 123. Sulla mostra cfr. anche AMAYA, *op. cit.* a nota 3, pp. 32-33.

pubblicitario, che quindi acquistava sullo schermo un'ulteriore dimensione monumentale. Nel '53 poi Paolozzi stesso, assieme a Peter Smithson, fu parte maggiore nell'organizzazione di un'altra serata, presentando nuove immagini costruite con materiali pubblicitari, con il titolo significativo *Parallel of Life and Art*. Ma appunto questi episodi s'intrecciavano con approfondite ed impegnate discussioni per indagare la natura e le caratteristiche dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, che, come s'è visto, in Banham e in McHale, in particolare, hanno avuto i loro primi qualificati studiosi europei [125].

Nel '55, reduce da un viaggio negli Stati Uniti, McHale portò agli amici di Londra una ricchissima raccolta di pubblicazioni popolari e di materiale pubblicitario nordamericani, offrendo un vastissimo repertorio all'immaginazione degli artisti interessati a questo tema — come appunto Hamilton —, ed indicando gli Stati Uniti d'America quale paese ideale dove questa nuova immaginazione di massa aveva raggiunto la sua maggiore ricchezza e complessità. Del resto McHale stesso ha realizzato fra il '54 e il '57, in particolare, significativi *collages* unicamente di materiale visivo di massa, con intenzione di risposta appunto relativamente a quell'orizzonte. La vicenda di Paolozzi scultore negli anni Cinquanta (e anzi già dalla sua prima personale, giovanissimo, a Londra, nel '47) è legata invece ai grandi temi della poetica informale, nell'àmbito della quale egli ha un ruolo di grande rilievo; tuttavia nelle sue ampie curiosità sperimentali, Paolozzi ha toccato già proprio nel '47-48 argomenti *pop*, come quello delle insegne e dei segnali [126].

Quanto ad Hamilton, dopo la partecipazione alla importante mostra londinese nel '56, la sua ricerca proseguì rigorosamente sulla medesima linea, già nel '57 stesso impossessandosi sempre più dell'*imagerie* popolare di massa (nel '58 la rivista « Architectural Design » pubblicava la riproduzione di un suo studio per *Hommage à Chrysler Corp* assieme ad un testo nel quale faceva diretto riferimento proprio alle ricerche di Banham sullo *styling* automobilistico). E, sebbene egli non abbia più esposto se non assai più tardi, alla fine del '64, alla Hanover Gallery, e dunque la sua diretta influenza sui più giovani sia dubbia, egli fu ammirato da Peter Blake e Richard Smith, quando erano ancora allievi del Royal College of Art, all'inizio della seconda metà degli anni Cinquanta. Nel '57 stesso poi Hamilton stendeva una dichiarazione di ' poetica ' tipicamente *pop* affermando che tale arte è: popolare (cioè progettata per una comprensione di massa), relativa (cioè di soluzione a breve scadenza), consumabile (cioè facilmente dimenticabile), a buon mercato, prodotto di massa, giovane (perché dedicata alla gioventù), spiritosa, *sexy*, affascinante, e in ultimo — ma non ultimo — grande affare. E Blake e Smith saranno appunto il tramite fra le prime ricerche di Hamilton e la nuova generazione inglese *pop* [127].

Non sarebbe giusto dimenticare — anche se non ebbero direttamente conseguenze su piano creativo — i forti interessi verso aspetti dell'*imagerie* di massa (come polo opposto a quelli dell'arte popolare tradizionale) che si verificarono, in sede teorico-critica, nell'àmbito di cultura figurativa sperimentale nordeuropeo dal quale sullo scorcio degli anni Quaranta nascerà il famoso gruppo *Cobra*, e quindi diversi anni prima che nelle ricerche dell'*Independent Group* londinese. Nella rivista « Helhesten », per esempio, nel 1942, Asger Jorn scriveva sulle immagini dei fumetti, dei libri gialli, ecc. sotto il titolo *Banaliteter*. E d'altra parte nelle pagine stesse di « Cobra » s'incontra uno studio, sui « primi elementi d'una psicanalisi dei *comic strips* » (1950). Particolarmente Jorn anzi è stato fedele negli anni a questo genere di ricerche, che si ritrovano, fra lo scorcio degli anni Cinquanta e l'esordio dei Sessanta, nelle pagine della rivi-

[125] Cfr.: Amaya, *op. cit.* a nota 3, pp. 31-33; e *art. cit.* a nota 5.

[126] I *collages* di McHale sono ripr. in *Uppercase* (1), London 1958, Whitefriars Press Ltd. Sullo svolgimento della ricerca plastica di Paolozzi cfr. Michael Middleton, *Eduardo Paolozzi*, Methuen, London 1963.

[127] Cfr. catalogo *cit.* a nota 123. Sulla dichiarazione del '57, cfr. Amaya, *op. cit.* a nota 3, p. 33.

sta « Internationale Situationniste », animata dallo stesso Jorn, e pubblicata a Parigi, e di riflesso in quella organo, a Monaco, del gruppo di giovani artisti « Spur », circa nei medesimi anni [128].

b) *Dal « New Dada » al ' Pop Art ' negli Stati Uniti*

Alla fine del 1961 la grande mostra *The Art of Assemblage*, organizzata da William C. Seitz, al Museum of Modern Art di New York, non solo ha cercato di ricostruire la tradizione di ricerche polimateriche nell'arte contemporanea, dal Cubismo e dal Futurismo, ma ha anche ordinato le file di recentissime proposte di ' insiemi ' di materie diverse e soprattutto di frammenti di oggetti empirici, avanzate negli anni immediatamente precedenti soprattutto da giovani artisti nordamericani [129].

Le tappe dell'affermazione di questa ricerca di giovani, presentata appunto in tutti i suoi aspetti nella grande mostra newyorkese, si può seguire attraverso diverse precedenti mostre, come *Out of Ordinary*, a Houston nel '59, con prefazione in catalogo di Harold Rosenberg, oppure *New Forms-New Media*, introdotta da un saggio di Lawrence Alloway e da uno di Allan Kaprow, ed *Environments, Situations, Spaces*, ambedue tenutesi nella Martha Jackson Gallery, a New York, rispettivamente nel '60 e nel '61, come le indicazioni date, fra '59 e '60, dalla mostra *Sixteen Americans*, curata da Dorothy C. Miller, nello stesso Museum of Modern Art newyorkese, come ancora altre minori mostre europee, a Parigi e a Milano [130].

---

128 Asger Jorgensen, *Banaliteter*, « Helhesten », a. I, n. 2, (1942), pp. 33-38; Dr. Cordier, *Premiers elements d'une psychanalyse des « comics strips »*, « Cobra », n. 7, automme 1950, pp. 11-12. « Internationale Situationniste » è comparsa a Parigi fra il '58 e il '63. « Spur » è stata pubblicata a Monaco di Baviera nel '61.

129 *Cat. cit.* a nota 100.

130 *Out of Ordinary*, Contemporary Arts Association, Houston, Nov. 26 - Dec. 27 1959 (Preface by Harold Rosenberg); *New Forms — New Media I. New York*, Martha Jackson Gallery, New York, Oct. 1960 (Foreword by M. Jackson; essay by L. Alloway, *Junk culture as a tradition*; Allan Kaprow,

Negli Stati Uniti le opere di Bob Rauschenberg, di Louise Nevelson, di Richard Stankiewicz, e di Jasper Johns, in Europa soprattutto quelle degli italiani Enrico Baj e Mimmo Rotella, e dello svizzero Jean Tinguely appaiono le più interessanti in questo arco di ricerca, che tuttavia inizialmente soprattutto proprio negli Stati Uniti raggiunge una rapida fortuna e divulgazione, e si caratterizza nel suo aspetto più pessimistico e protestatario.

Negli Stati Uniti infatti, ove appunto come ' tendenza ' vera e propria è nato ed ha acquistato la sua stessa etichetta per la penna degli articolisti della rivista d'informazione « Art News », il *New Dada* si è affermato, nello scorcio degli anni Cinquanta e all'esordio dei Sessanta, nell'esaltazione, mediante appunto lo strumento dell'*assemblage* (che è l'estrema conseguenza operativa del *collage* cubista e del ' polimaterismo ' futurista), di oggetti, o frammenti di oggetti empirici, quindi generalmente rifiuti, in disuso, come immagine negativa della civiltà meccanicistica contemporanea, nel suo aspetto più pessimistico. Ed in questo senso ha rappresentato la conclusione storica dell'arte di protesta e di negazione che è stata, si può ben dirlo, almeno genericamente, la poetica dell'Informale, il grande movimento artistico che ha contraddistinto l'arte europea e americana lungo gli anni Quaranta e Cinquanta.

Questo atteggiamento negativo si è venuto motivando soprattutto come terrore della morte atomica, anche se ha ancora riproposto in sede teorica il pensiero estremorientale *Zen*, che la generazione precedente aveva già ampiamente invocato. E si è caratterizzato come tale, di fronte all'espansione dionisiaca, di fresca volontà di conquista, delle massime mozioni storiche dell'*action-painting*, la pittura d'azione nordamericana degli anni

---

Some observations on contemporary art; *Environments, Situations, Spaces*, Martha Jackson Gallery, New York, May 25 - June 23 1961 (Statements by Brecht, Dine, Gaudnek, Kaprow, Oldenburg); *Sixteen Americans*, Museum of Modern Art, New York, Dec. 16 1959 - Feb. 14 1960 (edited by Dorothy C. Miller); *Les Nouveaux Réalistes*, Galleria Apollinaire, Milano, maggio 1960 (testo di Pierre Restany); *L'oggetto nella pittura*, Galleria Schwarz, Milano, 1-15 marzo 1961 (testo di Gillo Dorfles); *A 40° au dessus de Dada*, Galerie J, Paris, mai-juin 1961 (testo di Pierre Restany).

Quaranta e Cinquanta, da Pollock, a Clyfford Still, a Sam Francis, persino a Rothko, per il quale tuttavia giustamente, come del resto è stato fatto, si potrebbe parlare quasi piuttosto di *in-action painting*.

All'organicismo confidente della generazione di quei maestri della nuova pittura nordamericana, nata dall'innesto originariamente sincretistico, e poi stupendamente creativo, fra Surrealismo, postcubismo picassiano, e persino l'istanza epica della più alta pittura murale messicana, nella congiuntura dell'esilio newyorkese di alcuni protagonisti soprattutto appunto del Surrealismo europeo negli anni del secondo conflitto mondiale, sembra essere dunque subentrata con l'orizzonte del *New Dada*, come appunto ha bene sottolineato, in modo corale, dai capifila agli epigoni, la mostra a New York nel '61, una coscienza di « desolazione e morte »: le parole che lo scrittore francese André de Mandiargues ha usato nel 1954 per uno dei protagonisti dell'Informale europeo, Alberto Burri.

In effetti, di fronte a quella generazione di maestri nordamericani informali era l'Europa, con Dubuffet, Fautrier, Wols, Giacometti, la Richier, e Burri, soprattutto, a dare la misura d'una disperazione e d'una crisi, che fu poi quella rappresentata dall'Esistenzialismo, come provano i fatti e molti del resto si accorsero tempestivamente (anche qualche nordamericano: Greenberg, per esempio). Nel *New Dada*, invece, quella disperazione, divenuta terrore, un terrore preciso, circostanziato (iconograficamente uno dei motivi più ricorrenti vi è, non per nulla, il frammento residuale d'una immagine umana, come il monchenino di bambola, ed altro) si ripropone aldilà dell'Atlantico. In breve tuttavia, nel divulgarsi epidemico della tendenza, da autentica disperazione, da autentico terrore, si è fatto moda del terrore, gesto per il gesto, risolvendosi spesso in comodo e vacuo rivoltismo, analogo per molti aspetti all'atto prevaricatorio del *teddy-boy* [131].

[131] Per la problematica informale rimando a: Renato Barilli, *L'Informale e altri studi di arte contemporanea*, Scheiwiller, Milano 1964; e al fascicolo de « Il Verri » dedicato nel '61 appunto all'Informale. Rimando inoltre al mio approfondito studio riassuntivo, *L'Informale, storia e poetica*, Carucci, Roma, che conterrà un'estesa antologia di « poetica » ed un ampissimo repertorio documentario [1971 e ss.].

Cioè nel dilagare irrefrenato della moda assemblagistica *New Dada*, il ribellismo e nuovo iconoclastismo, che può essere anche stato il segno d'una autentica condizione di profondo disagio, particolare alla situazione culturale e psicologica nordamericana attuale — come estrema conseguenza di quella protesta di intellettuali ' radicali ' che ha accompagnato la secessione operata dalla generazione di *action-painters*: e Seitz stesso ha parlato di « orrore e nausea », di « angoscia », di « immagini di corpi carbonizzati che diventano davanti ai nostri occhi Hiroshima e Nagasaki », di « non libertà del negro », dell' « avventura del processo Chessman », e simili —, in tale dilagare irrefrenato, il ribellismo si è tuttavia rapidamente, proprio nel giro di pochissimi anni, costituito in convenzione, contraddicendo dunque il contenuto autenticamente protestatario d'origine, per la accettazione della moda di una sorta di mitizzazione negativa del volto dell'attuale società nordamericana. Il costume *beat*, insomma, — dei Kerouac, Ginsberg, Borroughs, e compagni, in letteratura, figli tutti di Henry Miller, e da questi si potrebbe risalire ancora all'Europa: a Céline — si è vuotato della forza anarcoide del primo autentico istinto oppositivo, ed è divenuto un vacuo atteggiamento snobistico [132]. La conclusione del *New Dada* — come è apparso bene nella mostra di New York del '61 — è stata dunque, nella coralità della tendenza, una agnostica esaltazione, conformistica e persuasa, di relitti e rifiuti e frammenti oggettuali. Ed è proprio su questo terreno di agnostico rapporto oggettuale che è nato, capovolgendosi la prospettiva, inizialmente nera e negativa, in fiduciosa ed ottimistica, il

[132] Per una puntualizzazione del momento *New Dada* rimando inoltre al catalogo a cura di Seitz, *cit.* a nota 100, e al mio testo in: *Nuove Prospettive della Pittura Italiana*, Bologna, Palazzo di Re Enzo, giugno 1962, Edizioni Alfa, Bologna. Per una rassegna dei *beats* cfr.: *I Beats*, a cura di Seymour Krim, Lerici Editori, Milano 1962.

Pop Art, con il suo distaccato oggettivismo, all'inizio appunto degli anni Sessanta.

Il terreno di trasformazione è stato quello che lo stesso Alloway, ormai dunque nordamericano, ha chiamato *junk culture*, cultura del rifiuto, della spazzatura, ma che è appunto eminentemente cittadina, riguarda l'orizzonte stesso quotidiano e prosaico dell'uomo moderno-cittadino. Ed ecco appunto che dall'esaltazione del rifiuto, come ribellistica opposizione al naturale e vitale processo di consumo della società meccanizzata, ci si è volti progressivamente ad altri aspetti di tale processo di consumo, inteso tuttavia sempre maggiormente, piuttosto che come usura letale (la consunzione dell'oggetto nell'uso), quale tramite di una comunicazione, di una fruizione comunicativa, come oggetto di *leisure* (*loisir*).

> La cultura della spazzatura [scriveva Alloway nel '61] è l'arte della città, la sua fonte è il consumo, sono i rifiuti della città, così come si trovano raccolti nei cassetti, negli armadi, nelle soffitte, negli immondezzai, negli scoli, nei vasti campi e nei depositi cittadini. Oggetti che hanno una storia; infatti dapprima erano beni nuovi di zecca; quindi erano proprietà, accessibili a pochi, soggetti, spesso, a un uso personale e abituale; quindi ancora, più ampiamente, erano segnati dall'uso e tuttavia ancora utili [...] insiemi di tali materiali giungono allo spettatore come brani di vita, brani di un ambientamento. L'ambientamento urbano è presente, infine, come origine degli oggetti, benché trasfigurati e abbandonati [133].

I critici e già anzi i precoci storiografi del *Pop Art* nordamericano, come Alloway, Sylvester, Rublowsky, e lo stesso Amaya, concordano nell'indicare quali fondamentali promotori dell'apertura dell'orizzonte di interessi in senso specificamente *pop* Rauschenberg e Johns, pur riconoscendo ambedue estranei alla lettera degli autentici motivi polarizzati dal *Pop Art* d'*élite* [134].

La condizione di Rauschenberg, per la sua effettiva forza espressiva — che è nella linea dei maggiori atti protestatari e

---

133 *Junk culture*, « Architectural Design », v. 31, n. 3, London, March 1961, pp. 122-123 (122).

134 Cfr. *articoli* e *opp. citt.* a note 3 e 5.

denunciatari della tradizione informale europea, da Dubuffet a Burri, a Schultze — differisce sensibilmente dalla piatta e forzosa volontà di istituzionalizzare appunto il rifiuto propria del *New Dada* nordamericano quale corrente, come era ben rappresentata nella mostra newyorkese del '61, più volte ricordata, ove proprio il tema della *junk culture*, quale dunque tipica *city art*, in tutto il suo peso di ammasso di rifiuti consumati, in un'usura volta ad emblema di un imminente disfacimento fisico e morale, teneva decisamente il campo.

Nel periodo delle sue *combine paintings*, dei suoi composti polimaterici e polioggettuali, che va dalla metà alla fine degli anni Cinquanta o poco oltre, e che rappresenta il più alto episodio del *New Dada* nordamericano, Rauschenberg accende di personalissime motivazioni, di profonda disperazione individuale, quelle ragioni comuni di ' poetica '. Tuttavia c'è un altro aspetto dell'opera di Rauschenberg che va considerato in rapporto, in certo modo anzi più specifico, alle vicende del *Pop Art* d'*élite* nordamericano: e sono le pitture con l'impiego di riporti serigrafici, dal '62 circa, che rappresentano una sorta di conversione corale dei motivi della sua ricerca precedente, e che utilizzano elementi di immagini di massa, ma in una prospettiva intensamente lirica e partecipativa molto diversa in fondo dal distacco che caratterizza i più tipici artisti *pop* nordamericani. Cosicché queste sue prove si collocano piuttosto in un'area di dissenso che di vero consenso con la poetica *pop*, pur in una analogia frequente di risorse strumentali (sono appunto per esempio Rauschenberg e Warhol ad iniziare assieme a New York il ricorso alla serigrafia); e la misura della figura di Rauschenberg resta in fondo esorbitante, nella sua solitaria grandezza, sia delle vicende del *New Dada* che da quelle del *Pop Art* [135].

---

135 Su Rauschenberg cfr.: Gillo Dorfles, *Rauschenberg, o la sconfitta dell'« obsolescence »*, « Metro », 2, Milano 1961, pp. 30-35; John Cage, *On Rauschenberg, Artist, and His Work*, ivi, pp. 36-51; Dore Ashton, *Rauschenberg's Illustrations for Dante's Inferno*, ivi, pp. 52-61; *Robert Rauschenberg*,

Diversa è la posizione di Johns, artista che ha cercato di orientarsi verso appigli simbolici contro il dilagare del facile gestualismo dell'*action-painting* informale nordamericana, poco oltre la metà degli anni Cinquanta, e tuttavia ha poi recuperato un'ampia strumentazione dell' ' espressionismo astratto ', corrompendo la chiarezza delle sue prime puntualizzazioni simboliche, ed arrivando infine persino ad esiti di tonalismo pittorico spesso assai confusi, in chiave intimistica. Sono tuttavia proprio quelle sue puntualizzazioni simboliche ad aprire la tematica *pop* negli Stati Uniti: i ' tirassegni ', le bandiere federali nordamericane, riferite pittoricamente con estrema distaccata oggettività, suggerendo l'evidenza quasi magica della loro empirica, popolare, elementare forza simbologica. Nel 1960 poi Johns, pare per rispondere ad una *boutade* di De Kooning, propone due barattoli di birra, fusi in bronzo, e ridipinti. Ancora una volta la sua indicazione, pur sporadicamente si volge ad elementi dell'orizzonte empirico individuati proprio fra oggetti particolarmente tipici del paradiso dell'*imagerie* di massa [136].

Su Rauschenberg e su Johns ha avuto una profonda azione chiarificatrice la teorica sperimentativa del musicista John Cage, riassunta nel suo famoso libro *Silence* pubblicato nel 1961, che propone suoni in se stessi, oggettualmente significativi — non veicoli di altri significati —, ed una profonda implicazione nella vita, nel suo caos, intendendo l'arte come « un'affermazione di vita », una rivelazione della « vera vita che stiamo vivendo » [137].

Galerie Ileana Sonnabend, Paris 1963 (textes par Lawrence Alloway, John Cage, Françoise Choay, Gillo Dorfles, Alain Jouffroy, André Parinaud, Michel Ragon); *Robert Rauschenberg*, The Jewish Museum, New York 1963 (text by Alan R. Solomon); *Robert Rauschenberg*, Whitechapel Gallery, London 1964 (text by Henry Geldzahler, John Cage, Max Kozloff).

136 Su Jasper Johns cfr.: *Jasper Johns 1955-1960*, Columbia Museum of Art, Columbia, South Carolina, 1960; Leo Steinberg, *Jasper Johns*, George Wittenborn Inc., New York 1963; *Jasper Johns*, The Jewish Museum, New York 1964 (text by Alan R. Solomon, John Cage); *Jasper Johns*, Whitechapel Art Gallery, London 1965.

137 *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961. Alla influenza formativa del pensiero di Cage, che, s'è visto (cfr. note 135 e 136), si è direttamente interessato all'opera di Rauschenberg e di Johns, accenna, per esempio, Amaya, *op. cit.* a nota 3, pp. 46, 51.

Ed alla scuola di Cage si sono formati alcuni protagonisti di una nuova forma di spettacolo ' totale ', implicante cioè più ' arti ' tradizionali (pittura, scultura, musica, poesia, azione scenica), e noto come *happening* (avvenimento, evento): primo fra tutti Allan Kaprow, che ha iniziato queste esperienze nel 1957.

L'*happening* fa tesoro delle esperienze futuriste, dadaiste e surrealiste di azioni sceniche brevissime, spesso improvvisate, implicanti lo spettatore, e ha un precedente immediato — del resto riconosciuto da scrittori ed autori, da Al Hansen a Kaprow — nelle proposte del gruppo giapponese *Gutai*, ad Osaka, nella seconda metà degli anni Cinquanta e oltre, e che furono tempestivamente conosciute a New York. Ma mentre gli spettacoli di *Gutai* riproponevano in termini attuali tutto un mondo di ritualità scenica ancestrale, tipicamente giapponese, di forte accentuazione fantastica in chiave magica, gli *happenings* newyorkesi hanno mirato a cogliere appunto un momento della vita, al suo livello più empirico e quotidiano, ed esaltarlo per tale, nelle sue contraddizioni, nel suo caos, nelle sue componenti fisiche e psichiche [138].

Pur legati inizialmente soprattutto alle esperienze di congestione oggettuale del *New Dada*, gli *happenings* hanno tuttavia portato l'attenzione proprio su quel tema dell'*environment*, dell'implicazione in una situazione reale, cittadina, di massa, che è uno dei costanti, fondamentali punti di riferimento del *Pop Art* d'*élite* nordamericano. Così che dagli *happenings* nascono appunto gli *environments* realizzati da alcuni artisti *pop* newyorkesi, quasi loro mostre personali, come di Segal, Olden-

---

138 Sugli *happenings* cfr.: Al Hansen, *A Primer of Happennigs & Time/Space Art*, Something Else Press Inc., New York 1965 (sui rapporti con *Gutai* cfr. pp. 68, 69); Michael Kirby, *Happenings, An illustrates Anthology*, E. P. Dutton & Co., Inc., New York 1965; *Happenings - Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Eine Dokumentation Herausgegeben von Jürgen Becker und Wolf Vostell, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1965. All'attività del gruppo *Gutai* è dedicato interamente il n. 8, a. II, aprile 1959, di « Notizie » (la rivista torinese diretta da me e da Luciano Pistoi) con contributi di Luciano Pistoi, Michel Tapié, e Jiro Yoshihara, e dichiarazioni di artisti.

burg, Dine, i quali due ultimi anzi nel '60 organizzarono nel teatro « Ray Gun » numerosi *happenings*.

In una recentissima antologia degli *happenings* newyorkesi Michael Kirby spiega che essi sono una nuova forma di teatro proprio come il *collage* è una nuova forma di arte visuale, e che, proprio come il *collage*, possono assumere diverse forme di stile; che si fondano su una « struttura a compartimenti », fra loro contigui, ma del tutto « autosignificanti ed ermetici » (al contrario del teatro tradizionale, fondato su una « struttura di informazione »); e che tutti gli elementi degli *happenings* tendono ad essere « concreti », giacché « sono tratti, come sono riferiti al mondo empirico della vita d'ogni giorno ». E nella antologia di Kirby ne figurano quali maggiori autori, con Kaprow, Red Grooms, Robert Whitman, ed appunto Dine ed Oldenburg [139].

Gli storiografi del *Pop Art* d'*élite* nordamericano, inoltre, non solo ricordano il fondamentale ruolo formativo di Rauschenberg e di Johns — anche se, in genere, non pongono chiaramente la realtà del momento di massima fortuna del *New Dada*, come tramite fra la conclusione dell'Informale e il nuovo orizzonte del *Pop Art* —, ma insistono sul fatto che una profonda continuità, pur nella disparità di interessi specifici, esiste fra la generazione dei protagonisti dell'*action-painting* informale e la nuovissima dei giovani *pop*. Se il *Pop Art* rompe decisamente con la tradizione, nel suo insieme, dice per esempio Amaya, rispetta tuttavia la tradizione più vicina e immediata, quella appunto dell' ' espressionismo astratto ', i cui protagonisti tuttavia appunto opponevano ' radicalmente ' la propria individualità alla società massificata, mentre l'artista *pop* intende rivolgersi dunque alle mitologie più comuni e tipiche di tale società. Tuttavia, rincalza per esempio Rublowsky, proprio la libertà raggiunta dagli ' espressionisti astratti ' « ha stabilito l'atmosfera creativa che ha reso possibile lo svolgimento del *Pop Art* », anche se « il *Pop*

[139] *Op.* di KIRBY, *cit.* a nota 138, pp. 11, 13, 20.

Art, utilizzando la stessa libertà artistica, rappresenta il polo espressivo opposto » [140].

Ma, al di là di questi riferimenti relativi ad una definita area culturale, quale appunto quella nordamericana, si pone qui il problema dei rapporti fra l'Informale e il *Pop Art* nella globalità del fenomeno. Questi rapporti non sono diretti e causali, perché il *Pop Art* opera con un'apertura d'attenzione sociologica non prevista dall'Informale. Tuttavia è indubbio che tale apertura rappresenti un modo di consapevolezza ulteriore in una prospettiva nella quale l'Informale è stato una fondamentale pietra miliare: nella prospettiva, cioè, di una pertinenza mondana della formulazione estetica, della proposta espressiva.

L'Informale è stato infatti un modo di accostarsi alla vita con la volontà della maggiore aderenza, infrangendo ogni prospetto avveniristico posto a celare il vero volto della condizione attuale dell'uomo; di rifiutare ogni utopismo per la dura realtà.

E la rivolta, negli anni Quaranta e Cinquanta, si è storicamente giustificata come presa immediata e diretta di coscienza del reale nella sua prima vitale contraddittorietà, in una situazione ove la catastrofe del secondo conflitto mondiale aveva di forza deposto e sovvertito miti d'una possibilità se non certezza di controllo razionale. E fu cioè appunto un andar incontro direttamente alla realtà, scoprirla al di là di formule, di nozioni, di convenzioni, d'una tradizione che si sfasciava alla prima verifica con i fatti così cruciali, di quegli anni. Naturalmente una realtà in senso estensivo, come immersione nella condizione esistenziale umana, come adesione il più possibile circostanziata e caratteristica ad un *hic et nunc*, che premeva riacquistare appunto quale possibilità di coscienza effettiva di quella situazione nella quale era destino vivere ed operare.

L'Informale è stato dunque un grande atto di autentico ' realismo ', un modo di toccare nuovamente e con un'intensità inedita il suolo, il livello mondano, la sfera dell'esistenza, del-

[140] *Op. cit.* a nota 3, pp. 3-4.

l' ' esserci '. Artaud, Michaux, Céline, Ponge, Miller, Camus, Sartre, Heidegger, Jaspers, Bachelard, Merleau-Ponty, Reich, Beckett, Dylan Thomas sono sul piano letterario o filosofico i corrispondenti di più immediata evidenza dell'avventura informale, costituendo con essa la rete d'una complessa cultura imbevuta d'esistenzialismo e di fenomenologia, e di pragmatismo, nei suoi aspetti nordamericani [141].

Tuttavia l'Informale ha realizzato questo nuovo e profondo incontro mondano in una condizione d'originarietà e di primordio, come se quella rigenerazione realista alla quale aspirava non potesse che passare per un nuovo principio, una nuova nascita, una nuova germinazione, una nuova cosmogonia, secondo i casi; non si potesse cioè che porre nei termini duri e scarni d'una pregiudiziale ontologica. Ed è da questa condizione di originarietà che le ricerche nuove articolatesi nella prima metà degli anni Sessanta in dialettica contrapposizione con l'Informale — a cominciare proprio dal *Pop Art* d'*élite* — tendono a prescindere per l'aprirsi di nuove prospettive. Se l'Informale ha fatto i conti con l'uomo solo di fronte al problema ontologico, in una prospettiva appunto primordiale e originaria, le nuove ricerche mirano invece all'uomo come cellula di un contesto sociale, e dunque alla realtà di quei tramiti, di quelle ' comunicazioni di massa ', attraverso le quali si realizza il dialettico rapporto fra uomo e società.

L'Informale insomma ha introdotto ad una nuova misura del reale dalla quale non si può prescindere, e sulla piattaforma della quale si muovono invece le nuove tesi e proposte, le nuove esplorazioni espressive. Ed è in questi termini che si pone il rapporto di profonda relazione, e tuttavia non di causa ad effetto, fra il *Pop Art* e l'Informale stesso, di quello storicamente ben più consistente e complesso, nella sua quasi ventennale vicenda [142].

[141] Per la piattaforma filosofica dell'Informale si veda: Renato Barilli, *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bologna 1965.

[142] Cfr. nota 131.

D'altra parte, se il *New Dada* è fondamentalmente legato appunto ancora all'immersione materiologica, mondana, esistenziale dell'Informale, pur comincia a distinguere appunto, anche se a livello relittuale, oggetti e immagini, soprattutto dell'artificiosità cittadina, di questa specifica cerchia empirica e quotidiana, sulla quale piena, e positiva anziché negativa, incontaminata anziché usurata, luce getterà appunto il *Pop Art*, con una nuovissima apertura a tutte le implicazioni sociologiche dell'*imagerie* delle comunicazioni di massa [143].

La diversità che corre tra l'area propriamente neodadaista e quella propriamente *pop* lascia tuttavia un ampio margine di coincidenza, se non a volte di sovrapposizione, come del resto ha indicato una mostra come *New Realists* alla Sidney Janis Gallery, a New York, comprendente anche alcuni artisti europei, oppure l'altra, non meno significativa, anche per l'aspetto sciovinistico, intitolata *My country 'tis of thee'*, alla Dawn Gallery a Los Angeles, ambedue nel 1962, che sono un po' le mostre all'origine della fortuna del *Pop Art* nordamericano. Fortuna consolidatasi negli anni seguenti in altre ampie manifestazioni come le mostre *The Popular Image Exhibition* nella Gallery of Modern Art in Washington, e poi nell'Institute of Contemporary Arts, a Londra, e *Six Painters and the Object*, organizzata da Alloway nel Guggenheim Museum, ambedue nel 1963, mentre alcuni capifila del *Pop Art* nordamericano risaltavano nella rassegna panoramica *Americans 1963*, a cura di Dorothy C. Miller, nel Museum of Modern Art di New York, nel medesimo anno. Ed esplosa infine su piano internazionale con una mostra circolante in Europa, fra Stoccolma, Amsterdam, Bruxelles, e Vienna, nel '64, quando pure alcuni *pop* furono protagonisti del padiglione statunitense nella Biennale di Venezia [144].

[143] Cfr. il mio testo *cit.* a nota 132; e *Tredici pittori americani d'oggi*, cit. a nota 119.

[144] *New Realists*, Sidney Janis Gallery, New York, December 1962 (text by John Ashbery, S. J., Pierre Restany); *My country ' tis of thee '*, Dwan Gallery, Los Angeles, Nov. 18 - Dec. 15 1962 (text by Gerard Nordland); *The Popular Image Exhibition*, The Washington Gallery of Modern Art, Washington,

c) *I 'popists' nordamericani*

Già il Rauschenberg dei *combine paintings* ha avuto in Europa una favorevolissima accoglienza da parte di Breton e del gruppo surrealista parigino a lui fedele, che lo hanno interpretato alla luce appunto della tradizione degli *objets trouvés* surrealisti. Ed effettivamente, se Rauschenberg ha per precedenti un arco di ricerche polimateriche europee che va da Schwitters a Burri, negli Stati Uniti tuttavia rinvigorisce la tradizione surrealista della composizione d'oggetti del delizioso Joseph Cornell, che appunto si ricollega all'àmbito bretoniano [145].

D'altra parte, se le bandiere e i tirassegni di Johns all'inizio della seconda metà degli anni Cinquanta, per quanto episodici, sono fondamentali e determinanti aperture verso l'*imagerie* di massa, che sarà di lì a poco il paradiso dei *popists* (*pop artists*), due altri artisti anzitutto, generalmente dimenticati dagli storiografi del *Pop Art* d'*élite* nordamericano, a questo medesimo livello cronologico, propongono negli Stati Uniti l'utilizzazione di motivi tipici di tale *imagerie*: William Copley e H. C. Westermann, ambedue i quali, ed il primo anzi in modo particolare, si ricollegano agli svolgimenti postbellici del Surrealismo bretoniano; Copley operante a lungo a Parigi, Westermann operante a Chicago. E se con la serie di dipinti delle « automobili » (come *L'après-midi d'un chauffeur*, Collezione Urvater, Bruxelles), del

April 1963 (text by Alan R. Solomon); *The Popular Image*, Institute of Contemporary Arts, London, October 1963 (text by Alan R. Solomon); *Six Painters and the Object*, The Guggenheim Museum, New York 1963 (text by Lawrence Alloway); *Americans 1963*, The Museum of Modern Art, New York 1963 (edited by Dorothy C. Miller); *Amerikansk pop-konst*, Moderna Museet Stockholm, 29 februari - 12 april 1964 (testi di K. G. Hulten, Alan R. Solomon, Billy Klüver, Öyvind Fahlström); *Pop Kunst*, Stedelijk Museum, Amsterdam, estate 1964; *Pop Kunst*, Museum des XX. Jahrhunderts, Wien 1964 (testo di Werner Hofmann); *Stati Uniti d'America*, XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1964 (testo di Alan R. Solomon); *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, Au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 5 février - 1 mars 1965 (testi di Jean Dypréau, Pierre Restany).

[145] Su Cornell cfr. *catalogo* di Seitz *cit.* a nota 100, e inoltre: E. C. Goossen, *The plastic poetry of Joseph Cornell*, « Art International », v. 3, n. 10, 1959-60, pp. 37-40.

1955, Copley apre un capitolo di parossismo umoresco, corrosivo e divertito, nel toccare, con la spontaneità dei *comics*, aspetti della mitologia quotidiana dell'uomo contemporaneo soprattutto appunto nordamericano, nel quale capitolo si collocherà poi un Saul, Westermann invece esalta, in seriose quanto ammiccanti ricostruzioni di *slot machines*, tutte le magnifiche, sfavillanti e provocatorie illusioni del *Kitsch* del *Luna-Park*, cogliendo dunque sul vivo il vitalismo immaginativo di quel nuovo folklore nordamericano, soprattutto della provincia, come fu ben visibile nella sua importante personale alla Allan Frumkin Gallery, a Chicago, nel 1958 [146].

E, mentre Westermann ha avuto un repertorio immaginativo molto intenso ma circoscritto, Copley negli anni successivi è liberamente trascorso a tutti gli aspetti delle comunicazioni di massa, dal divismo alle bandiere, dalle *majorettes* alla pubblicità, alla televisione. Ha scritto Roland Penrose:

> Le immagini che appaiono giornalmente nelle riviste, nei cataloghi, alla televisione, e che ci troviamo di fronte ogni volta che ci avventuriamo a camminare per strada, sono specchio delle nostre preoccupazioni. Loro scopo è di informarci degli avvenimenti correnti o di indurci a spendere denaro per qualche vantaggio problematico — cibi migliori, un miglior aspetto esteriore o il risparmiarsi una malattia. Copley ci offre una parodia di questa situazione scegliendo e adattando queste immagini. Le spoglia del loro valore di notizia o di pubblicità, rendendole nello stesso tempo più assurde e più commoventi [147].

Copley propone una parodia del *leisure* dell'americano medio, come appunto, in altro modo tenterà Saul, in una linea di contestazione esplicita, divergente dall'esaltazione quasi oggettivisti-

[146] Su Copley cfr.: *Bill Copley*, Galleria Schwarz, Milano, 3-16 febbraio 1962 (testo di Roland Penrose); *Copley*, Hanover Gallery, London, January 17 - February 16 1963; *Les suffragettes erotiques de Bill Copley*, « Iris Time », n. 6, Paris, 13 mai 1963 (testi di Julien Alvard, Patrick Waldberg, e altri). Su Westermann: *H. C. Westermann: Recent Works*, Allan Frumkin Gallery, Chicago 1958 (essay by Dennis Adrian); e *catalogo* di Seitz *cit.* a nota 100.

[147] Catalogo Galleria Schwarz *cit.* a nota 146.

camente distaccata tipica invece alla maggioranza dei *popists* nordamericani, ai quali in questo senso è più vicino Westermann, pur nel suo parossismo immaginativo, che è tuttavia tipico appunto di un'accezione esaltatamente folcloristica della metropoli della fervida provincia nordamericana, a sua volta così però divergente anche dal purismo stesso del gruppo newyorkese.

Si devono tuttavia ricordare anche due altri artisti, assai diversi fra loro, e il secondo dei quali neppure sempre dimenticato nei riassunti storici delle vicende del *Pop Art* d'*élite* nordamericano: Richard Lindner e Larry Rivers.

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta Lindner si muove originalmente nella tradizione dell'immagine meccanica dell'uomo, di Léger, ma con una maggiore concretezza che gli viene dalla regione della *Nuova Oggettività*. Tedesco di nascita e di formazione (nato ad Amburgo nel 1901, ha studiato a Norimberga e a Monaco), nel '33 alle persecuzioni naziste si è trasferito a Parigi, e nel '41 a New York, vivendo per una decina d'anni come disegnatore per grandi riviste quali « Fortune », « Vogue », « Harper's Bazaar ». L'intenzione di Lindner è ambiguamente giocata fra toni drammatici e forti accenti ironici, con qualche violenza di mentalità espressionista, pur nella lucidissima, fredda, quasi metallica decifrazione plastica dell'immagine. Ciò che l'apparenta all'orizzonte *pop* da farne in certo modo un solitario ma autorizzatissimo promotore, è il continuo uso di citazioni di immagini oggettuali, di sigle grafiche, di modi figurali pubblicitari, ecc. [148].

Il caso di Rivers è invece forse meno rigorosamente inerente un'utilizzazione di motivi d'immaginazione di massa, in quanto il suo filtro pittorico è più profondo e modificatorio, secondo sottili motivazioni di lirismo di memoria e di evocazione divagatoria. Tuttavia proprio all'esordio degli anni Sessanta egli (nato nel 1923 a New York) propone motivi appunto come *menu* di

[148] Su Lindner cfr.: *Americans 1963*, cit. a nota 144; e *Richard Lindner*, Galerie Claude Bernard, Paris, janvier 1965; *Lindner*, Galatea, Torino, 12 novembre - 8 dicembre 1965 (testo di Luigi Carluccio).

bar, scatole di sigarette *Camel*, primi piani di *Ford*, banconote francesi, sui quali è intervenuto con fresco ed ironico gusto di una loro appropriazione pittorica, cioè in termini in certo modo tradizionali di pittura [149].

Tipica del purismo del gruppo dei *popists* newyorkesi, è la posizione di Roy Lichtenstein, newyorkese di nascita (del 1923), che ha lavorato come disegnatore industriale, e che ha esordito come pittore folcloristico nella tradizione dell'*American scene* (*cowboys*, indiani, sceriffi, ecc.), volgendosi poi nel '57 all'espressionismo astratto, sperimentando occasionalmente l'inserimento di spunti desunti dai *comics*. Ad una vera e propria utilizzazione non solo della tematica di questi ma dei loro stessi strumenti di sintesi figurativa, Lichtenstein è pervenuto con grande chiarezza nel 1961-62. Mentre successivamente si è impegnato in passaggi, che complicano strumentalmente l'*imagerie* dei *comics* con l'intervento di zone non più dipinte ma a materie plastiche, reti metalliche colorate, ecc. [150].

Robert Rosenblum, uno dei giovani critici nordamericani che hanno sostenuto i *popists*, ha paragonato la scelta di Lichtenstein, in antitesi alla pittura astratta ed a favore di una misura espressiva legata al livello popolare e culturalmente volgare dei *comics*, a quella di Courbet che intorno al 1850 si è opposto alla misura colta della polemica romantica Ingres-Delacroix, non solo introducendo nella propria pittura temi e toni deliberatamente ' volgari ' (prostitute, ecc.), ma rifacendosi a stampe popolari, come appunto le *Images d'Epinal*.

[149] La miglior documentazione su Rivers è in: *Larry Rivers*, An exhibition of the Poses Institute of Fine Arts, Brandeis University in collaboration with The Detroit Institute of Arts, The Jewish Museum, The Minneapolis Institute of Arts and The Pasadena Art Museum, 1965-1966 (Introduction by Sam Hunter, with a memory by Frank O'Hara, and a statement by the artist).

[150] Su Lichtenstein cfr.: *Lichtenstein*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, juin 1963 (testi di Alain Jouffroy, Ellen Johnson, e ristampa di Rosenblum); *Roy Lichtenstein*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, juin 1965 (testo dell'intervista con Gene Swenson ristampato); *Lichtenstein*, « Fantazaria », 2, Roma, luglio-agosto 1966 (testi di Boatto, Calvesi, Hahn, Johnson, Kozloff, Menna, Rosenblum, Solomon).

Come Andy Warhol e James Rosenquist, Lichtenstein ha scelto la più brutta e onnipresente specie di immagini commerciali — *comics, réclames* di sapone e in genere illustrazioni pubblicitarie — come fonte della propria arte riformatrice. In luogo dell'idealismo estetizzante della recente pittura astratta, egli propone il più volgare realismo della cultura visiva di massa che ci circonda. Alla venerazione da parte del pittore " espressionista astratto " della pennellata personale e dell'emozione intima si contrappone così uno stile prodotto dalla macchina, derivato da un orizzonte industriale collettivo.

E così, sottolinea ancora Rosenblum, Lichtenstein « ha assorbito non solo gli aspetti sociologici dell'illustrazione commerciale, ma anche le sue implicazioni pittoriche », trasformando « con domestica ironia verso la tradizione del XX secolo, la ' non arte ' in ' arte ' » [151].

Lichtenstein stesso ha esplicitamente precisato questa sua scelta dell'oggettività impersonale del modo di figurare dei *comics*:

Mi sono interessato dei *comics* come di uno strumento di comunicazione visiva per molto tempo, prima di impiegarlo in pittura. Questa tecnica è un perfetto esempio di un processo industriale che si è sviluppato come un diretto risultato delle esigenze della inespressività e sommarietà di colore della stampa. Questi simboli stampati hanno raggiunto la perfezione nelle mani di artisti commerciali attraverso la continua idealizzazione dell'immagine, compatibilmente con ragioni commerciali. Ogni generazione di illustratori ha operato modificazioni e rafforzamenti di questi simboli, che sono divenuti parte del vocabolario di tutti. Il risultato è una forma impersonale. Nel mio lavoro vorrei portarla verso un nuovo classicismo [152].

Lichtenstein isola un riquadro, o al massimo due riquadri, della striscia, dello *strip*, del *comic*, ne rompe la continuità narrativa, e lo esalta come immagine emblematica di una misura dell'artificiosa mitologia di massa attuale, come ha bene sottolineato Dorfles: egli ha

[151] Robert Rosenblum, *Roy Lichtenstein and the realist revolt*, « Metro », 8, Milano 1962, pp. 38-45 (39).
[152] Citato dal Rublowsky in *op. cit.* a nota 3, p. 43.

ingrandito, magnificato, resi altamente espressivi, certi aspetti mitici (di terrore, di dolore, di brutalità, di passione) esibiti dai consueti fumetti,

ed ha

isolati, inquadrati, montati così abilmente alcuni di tali particolari (lacrime che scendono lungo la guancia, grinta del *gangster*, spruzzo della boccetta di spray) da fargli assumere un'efficacia addirittura paradigmatica ed emblematica [153].

La sua pittura risulta così semplice, scabra nella sua elementarietà, elegante nel suo banalismo, priva di consistenza e spessore pittorico, perché essenzialmente grafica e d'estrema semplicità cromatica (anche se per lui qualcuno ha parlato della tradizione di Léger, che tuttavia ha ben diversa intensità), squallidamente oggettiva e malinconicamente impersonale. Una pittura industriale, per un mondo che si prevede interamente industrializzato:

Il significato della mia opera è quello industriale, è quello che tutto il mondo presto diverrà. L'Europa avrà lo stesso destino, presto, e così la mia opera non sarà Americana bensì universale [154].

Anche Andy Warhol (nato a Philadelphia nel 1930, ha studiato nel Carnegie Institute of Technology a Pittsburgh, e si è stabilito a New York nel '52, lavorando inizialmente come disegnatore commerciale) tende ad un'arte industriale, ed ha anzi organizzato il proprio *atelier* come una vera piccola fabbrica. « Le cose che voglio mostrare sono meccaniche. Le macchine hanno meno problemi », afferma.

Io penso che qualcuno sarà capace di fare tutti i miei quadri al posto mio. Penso che ciò avverrà quando la serigrafia si divulgherà cosicché a nessuno interesserà sapere se i quadri sono miei o di un altro [155].

[153] *Nuovi riti, nuovi miti*, cit. a nota 10, p. 188.
[154] Intervista in: Gene R. Swenson, *What is Pop Art?*, « Art News », November 1963.
[155] Intervista in: *art. cit.* a nota 154.

Fra il 1961 e il '62 Warhol ha cominciato a proporre sulla tela serie di immagini analoghe di un oggetto commerciale, per esempio la bottiglia celeberrima del " Coca Cola " o la scatola di crema di pomodoro " Campbell ", oppure di una diva, Marylin Monroe, in una schematizzazione grafica tipicamente pubblicitaria; quindi, nel 1963, si è applicato a comporre su tele la sequenza ripetuta, con procedimento serigrafico come di fotoimpressione, di riproduzioni fotomeccaniche — *clichés* di quotidiani o rotocalchi — di incidenti stradali, in varie intensità di inchiostrazione, così da far perdere all'immagine drammatica la forza d'urto iniziale, appunto attraverso la ripetizione seriale, in un processo dunque di desemantizzazione dell'immagine stessa nella sua intensità originaria [156].

Più recentemente poi Warhol è tornato ad immagini seriali di oggetti, o di fiori, svitalizzati questi ultimi d'ogni loro qualità sensoriale, e puramente grafici, per i quali un critico parigino, Otto Hahn, ha scritto parole veramente allarmanti:

> Tra le mani di Andy Warhol, non è rimasta che un'immagine anonima, meccanica, dalla quale ogni vita è assente. Warhol ha tolto ai fiori la linfa, la loro delicatezza, li ha sbarazzati da ogni complicità [...]. Tiene il mondo a distanza, lo filtra, per liberarsi da questa malattia che è l'anima, che soffia il caldo e il freddo. Egli si fa pietra tra le pietre, macchina fra le macchine, allo scopo di appiattire il mondo, renderlo inoffensivo,

perché soltanto così per Warhol il « mondo diventa finalmente abitabile », « è più carino ».

> È là che Andy Warhol trova la sua esaltazione: in questa freddezza e in questo anonimato che uccidono il bene e il male, che degradano sadicamente il mondo dove prolifera l'emozione, che uccidono il calore, l'infanzia. Egli ha bisogno di uccidere il sentimento in lui e fuori di lui, per poter avere un mondo ripulito, grattato, meccanico. E quando tutto è secco e freddo, il mondo diventa puro [...] diventa allora abitabile.

---

156 Su Warhol cfr.: *Warhol*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, janvier-février 1964 (testi di Jean-Jacques Lebel, Alain Jouffroy, John Ashbery); *Warhol*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, janvier-février 1965 (testo di Otto Hahn).

E ci si chiede se allora, capovolto il terrore atomico dei *New Dada*, non si vaneggi qui irresponsabilmente sulla programmazione dello sterminio e della sterilizzazione atomici, come *renovatio* dell'umanità in una schietta tradizione nazista. Questa piattezza deliberata, d'altra parte, se non spiega, certo agevola l'inconsistenza e labilità figurale delle immagini stesse che Warhol serialmente ci propone [157].

Simile volontà di annientamento della misura di vitalismo sensibile della consistenza umana in una civiltà industriale, è sostanzialmente contraddetta sia da James Rosenquist che da Tom Wesselmann, pur in modi fra loro assai diversi.

Se Warhol si serve di immagini di massa e di un principio della comunicazione di massa quale iterazione seriale, Wesselmann compone invece un repertorio congiunto di miti voluttuari della massa, del sesso e della gola, soprattutto. Un suo dipinto a *collage* del '62, per esempio, rappresentava una specie di paradiso terrestre " di massa ": sigarette, ottimo *whisky*, ottimo prosciutto, frutta stupenda, la promessa di una donna invitante, e il tutto, anzi quasi il tutto, realizzato come immagini quanto mai seducenti ed appetitose, con quattricromie desunte da giornali illustrati: dico quasi il tutto, perché c'è poi uno scorcio dipinto che è la donna, tutta uniformemente rosa. Fa parte della serie delle " nature morte ", appunto congestionata esaltazione degli oggetti più ovvi di piacere materiale.

In un altro quadro, del medesimo anno, per esempio, la sagoma della donna, sempre tutta rosa, è invece la protagonista, fra parati veri, ed altro; e fa parte quest'altro della serie, più dipinta che a *collage* che inneggia al « Great American Nude », e che si svolge fra il '62 stesso e il '63, iniziando tuttavia già nel '61.

Wesselmann è nato a Cincinnati nel 1931, e si è trasferito a New York dopo aver concluso nel '56 gli studi all'Art Academy.

---

157 *Catalogo* 1965 *cit.* a nota 156.

Il processo di stilizzazione puristica è ben avvertibile nella sua ricerca: i dipinti di « nature morte » o di « grandi nudi americani » del '62 sono congestionati nella pienezza dell'immagine, che assume violenta evidenza emblematica, sia attraverso la monumentale presenza dell'oggetto nei *collages* di riproduzioni fotomeccaniche a colori, sia nelle zone di sintesi pittorica, come i nudi stessi, o brani quasi citati da bandiere e uniformi, unitarie nelle loro campiture squillanti. Mentre già nel '63 e nel '64 Wesselmann diviene più ordinato. Alla prevalenza sempre un po' rude e incomposta del *collage* preferisce allora la citazione oggettuale diretta, apponendo con grande politezza l'oggetto stesso nel contesto dipinto, tavolino, radio funzionante, finestra, termosifone, persino servizi igienici, mentre il rimanente contesto dipinto — che a volte, essendosi disteso nella vera e propria descrizione di un ambiente, ospita anche *collages* di riproduzioni commerciali di dipinti famosi o di vedute metropolitane — è spartito con grande chiarezza e ordine, sia nel profilo del « nudo » protagonista, sia nella tinteggiatura delle pareti e di ogni altro elemento. Anche qui colori squillanti, gialli, aranci, azzurri, rossi, nell'intento di raggiungere un massimo di violenza impressiva, pur nella calligrafica orditura dell'insieme [158].

Quando definisce la sagoma di un oggetto o di un « nudo », Wesselmann è tributario con grande evidenza di Matisse (le cui opere del resto cita nelle riproduzioni al muro degli ambienti che simula); ma la sua intenzione e la sua misura è quella di una versione del nudo matissiano a livello appunto del semplicismo pubblicitario, con una grevezza e volgarità abbastanza autentiche, anche se, per occhi europei, di disarmante ingenuità e futilità. Nella calligrafia di Wesselmann pure c'è questo peso di volgare ottusità che il virtuosismo di un Lichtenstein con raffinatezza grafica evita deliberatamente. Ed a questa suggestione

[158] Su Wesselmann cfr.: *Tom Wesselmann*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 3 novembre 1966 (testo di Jean-Louis Ferrier).

pesantemente materiale nella sua banalità concorre anche appunto l'effetto sonoro, che invita come in un'atmosfera ambientale. Dice Wesselmann:

> tutta la pittura è un fatto, e ciò è sufficiente; i dipinti sono carichi della loro stessa presenza. La situazione, le idee fisiche, la presenza fisica. Sento che questo è il commento [159].

Quanto è ingenuamente e semplicisticamente clamoroso Wesselmann, tanto raffinato e malizioso, non solo come strumentazione propriamente pittorica, ma anche di fronte alla stessa tradizione della pittura moderna " colta ", è Rosenquist, che ha raggiunto un livello di mitizzazione figurale del mondo contemporaneo fra le più alte ed avvincenti, in una politezza e chiarezza che non è astrazione puristica, ma, proprio al contrario, massima evidenza suggestiva degli oggetti dipinti, e della loro dinamica interferenza fisica e immaginativa, di realtà immediata e di immediatezza di ricordo, come egli stesso ha detto, secondo « l'occasione di vedere le cose in una nuova relazione » [160].

Rosenquist (nato a Grand Forks, nel North Dakota, nel 1933, e dal '58 a New York dove ha studiato nell'Arts Students League) si serve della tecnica dei cartelloni pubblicitari dipinti, che ha praticato professionalmente per alcuni anni lavorando per la « General Outdoor Advertising Company », per la quale ha realizzato enormi cartelloni in Times Square. Si serve della tecnica pittorica di quei cartelloni e del loro verismo, di massima evidenza, anche se già un po' mitizzato, per montaggi di frammenti di compresenze di immagini, estremamente suggestivi ed intensi.

Non a torto uno dei critici europei più attenti, Édouard Jaguer, ha subito avvertito di poter

[159] Intervista in: Gene R. Swenson, *What is Pop Art?*, « Art News », February 1964.

[160] Intervista in *art. cit.* a nota 159.

salutare in James Rosenquist uno dei rarissimi pittori (dopo Magritte e Toyen, e con Konrad Klapheck) che sappiano forzare l'immagine naturale nelle ultime trincee della sua rassomiglianza interiore, senza distruggere totalmente per questo il gioco delle apparenze [...]. Muovendo da una spezzatura caleidoscopica dei grandi temi pubblicitari che scandiscono, da uno Stato all'altro, l'*american way of life*, Rosenquist ha allestito l'inventario-diorama allucinante ove, ridotti al minimo comune denominatore attraverso sbalorditivi mutamenti di scala, le labbra delle dive, le loro ciglia e le loro calze di *nylon*, le decorazioni provocanti dell'ultimo modello " Ford " e i coni gelati di Coney Island disegnano i meandri vertiginosi d'un nuovo tappeto volante per il sogno [161].

C'è nei dipinti di Rosenquist — fino dai primi, del '61, esposti all'inizio dell'anno seguente alla Green Gallery a New York — una struggente volontà di dare uno spessore di gioia sensibile e d'affettiva entusiastica partecipazione al panorama immaginativo più prosaico e quotidiano dell'uomo contemporaneo, di elevare un inno, non retorico, bensì tutto lirico, al suo splendore artificioso, che tuttavia si vuol cogliere per autenticamente reale, volto vero del nostro presente. E Rosenquist è il solo *popist* nordamericano — in ciò accostandosi alle ricerche di Rauschenberg negli ultimi anni — che proponga della realtà una misura dialettica, fondata sulle associazioni di compresenze, anziché statica, e perciò inevitabilmente limitativa ed astrattiva [162].

Anche nel caso di Claes Oldenburg, che è l'artista *pop* nordamericano più incompostamente oggettuale, tuttavia l'approdo di purismo astrattivo è evidente, come sintomatico ne è il processo di formulazione. Al livello delle sue personali a New York (dove vive dal 1956, nato a Stoccolma nel 1929, ma con i genitori a Chicago fino dal '36, allievo della Yale University, e poi *reporter* giornalistico, quindi allievo dell'Art Institute di Chicago), alla

161 *Hélice*, « Phases », n. 8, Paris, 1 janvier 1963.

162 Su Rosenquist cfr.: *Rosenquist*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, juin 1964 (testi di José Pierre, Edward F. Fry, e Édouard Jaguer ristampato); si veda anche l'intervista di Gene R. Swenson a proposito del grande dipinto *F-111*, esposto in diverse città europee nel 1965 e nel 1966, in « Partisan Review ».

Judson Gallery, alla Reuben Gallery, nel suo stesso studio, e alla Green Gallery, nel '59, '60, '61, e '62, Oldenburg cerca di evocare — in irregolari costruzioni di materia plastica dipinte a vernice — frammentarie immagini di oggetti usuali (macchina da cucire, cono gelato, *hamburgers*, ecc.) in un contesto di materia in fusione tipicamente ereditato dall' " espressionismo astratto ", con l'effetto, frequentemente, di quegli oggetti di cartapesta da baraccone di festa paesana, o di *réclame* da vetrina, o magari di giocattoli per bambole, ma in proiezione allora monumentale. Di qui dunque un senso di ruvidezza fisica della presenza oggettuale esaltata e quasi mimata con artigianesco artificio. Mentre nel '63 e nel '64 (personale alla Sidney Janis Gallery, sempre a New York) gli oggetti sono realizzati, ora giganteschi e debordanti, ma più sinteticamente ordinati ed immaginati, più esplicitamente artificiosi, più parodistici che mimetici, in imbottiture di materia plastica, *Vinil*, e tela, con il risultato di una diversa pulizia, ma anche di una maggiore distanza dalla misura di pressione empirica degli oggetti stessi: ancora un grande cono gelato, una fetta di torta, una macchina da scrivere, persino una " camera da letto " [163].

Questi oggetti hanno, secondo Rublowsky, un ruolo in certo modo testuale, quanto un altro simbolico:

> Un *hamburger* nell'esperienza dell'artista diviene un simbolo complesso e a molti livelli. Può essere anzitutto interpretato come un'espressione del nostro tempo. L'*hamburger* racconta la storia delle automobili veloci, delle sopraelevate, dei negozi sulle autostrade. È un cibo che è rapidamente preparato e anche più rapidamente consumato. È il simbolo di una esistenza nuova, mobile, e veloce, e di una esperienza unica nazionale. Una interpretazione più sottile rivela tuttavia l'*hamburger* come una manifestazione dell'ovale — una forma universale perfetta. Il rotondo e voluttuoso panino ha una presenza spiccatamente femminile, evocativa di soffice carnosità.

163 Su Oldenburg cfr : *Claes Oldenburg*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, octobre 1964 (testo di Otto Hahn); Pierre Restany, *Une personnalité-charnière de l'art américain: Claes Oldenburg, premières oeuvres*, « Metro », 9, Milano, aprile 1965, pp. 20-26; *Claes Oldenburg*, Moderna Museet, Nationalmuseum, Stockholm, 17 september 1966.

È una forma passiva e ricettiva. Qui in uno dei più popolari e caratteristici cibi americani abbiamo una manifestazione femminile quasi perfetta. Un cono gelato, d'altra parte, è un simbolo spiccatamente maschile, che manifesta un'altra forma universale — il cono. Qui abbiamo la primaria proiezione fallica. Il cono è una forma dinamica, impulsiva, e nella sua manifestazione come cono gelato è rigida e dura. È l'inevitabile complemento dell'*hamburger* femminile [164].

Ha detto Oldenburg stesso: « Sono per un'arte che prenda le proprie forme dalle linee della vita... e che sia dolce e stupida come la vita stessa » [165]. Questi oggetti Oldenburg li ha perciò posti in relazione fra loro, sia in esposizioni ambientate, come la sua personale con Jim Dine alla Judson Gallery, nel '60, sul tema *The Ray Gun* (derivato da *New York*), o quella nel suo studio nel '61, *The Store*, riproposto in una seconda versione alla Green Gallery nel '62, e nella Janis Gallery nel '64, con *The Home*, sia attraverso gli *happenings*.

Strada, mercato, casa sono i luoghi comuni più tipici della vita cittadina. Ed Oldenburg ricorda di essere rimasto preso nei suoi primi anni newyorkesi soprattutto dalla strada:

di essere stato completamente preso dalla città [...]. Le strade, soprattutto, mi affascinavano. Mi sembrò che avessero una propria esistenza quando scopersi l'intero mondo degli oggetti che non avevo mai conosciuto prima [166].

Il tema dell'*environment*, della ricostruzione ambientale, dell'opera d'arte come insieme di elementi costituente, altrettanto che nella realtà stessa, appunto uno spazio capiente, è un tema tipico delle ricerche dei *popists* newyorkesi, ed è stata oggetto di alcune loro mostre sia personali che di gruppo. E tutta intesa alla ricostruzione di situazioni di *environment* è l'opera di George Segal (nato a New York nel 1926, e che ha studiato nella New York University), il quale confeziona delle immagini umane di

164 *Op. cit.* a nota 3, pp. 67-68.
165 Citato in Rublowsky, *op. cit.* a nota 3, p. 70.
166 Citato in Rublowsky, *op. cit.* a nota 3, p. 62.

gesso a grandezza naturale, e le dispone — a volte in gruppo, a volte isolate — in atteggiamenti quotidiani, assieme ad oggetti del tutto empirici [167].

A New York, Segal è stato allievo di Hans Hofmann, il maestro degli " espressionisti astratti ", ma si è volto piuttosto a soggetti biblici ed allegorici. Ha tentato la scultura nel '58, a seguito di un *happening* realizzato da Allan Kaprow in quello stesso anno nella casa di campagna di Segal, nel New Jersey; tuttavia le sue prime sculture ambientate risalgono al '61. Sedute al caffé, per esempio, isolate o vicine, ma comunque come incomunicanti fra loro, oppure in bicicletta, o come sedute in situazioni del tutto quotidiane e domestiche, o addirittura intime, per esempio coppie distese su letti disordinati e sconvolti, di spento erotismo (tanto che Amaya li definisce, non del tutto propriamente tuttavia, analoghi alle immagini di un pittore " realista " della solitudine cittadina quale Edward Hopper), queste figure, che non possono non richiamarci immediatamente le famose forme in gesso degli asfissiati dalle ceneri del Vesuvio dell'Antiquarium di Pompei (uomini, cani...), e che una scrittrice d'arte nordamericana, Barbara Rose, ha chiamato « mummie » rappresentanti « una pagina del nostro Libro dei Morti », queste figure intendono appunto sottolineare una pietrificata condizione di solitudine dell'uomo contemporaneo nel contesto di una società fortemente collettivizzata: solitudine disperatamente ineluttabile, e invalicabile, così che l'uomo s'aggira, fantasma materiale, ma estraneo, fra oggetti distinti, intangibili, assoluti nella loro alterità.

All'inizio del 1964 la Sidney Janis Gallery ha tenuto a New York appunto una mostra di gruppo intitolata *Environments by 4 New Realists*, con opere di Dine, Oldenburg, Rosenquist, e Segal. Se Rosenquist in realtà non ha generalmente molto a che fare con il tema dell'*environment*, fondamentale è invece

167 Su Segal cfr.: *Segal*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, octobre-novembre 1963; Allan Kaprow, *Segal's Vital Mummies*, « Art News », New York, February 1964.

questo per Jim Dine, sia nel momento più complesso ed articolato della sua ricerca, che già anzi agli inizi, quando nel 1960 ha tenuto con Oldenburg la personale a due nella Reuben Gallery a New York, affrontandovi il tema *The House*.

Dine (nato a Cincinnati, come Wesselmann, nel 1935, e formatosi a Cincinnati stesso e a Boston, quindi trasferitosi a New York nel '58) ha in realtà una posizione piuttosto divergente nel contesto del *Pop Art* d'*élite*, giacché, se è vero che egli si serve spesso di oggetti d'uso e di produzione industriale, è poi in situazioni ove preminente è il peso della pittura in senso figurale-materico in certo modo tradizionale, che li pone, al tempo stesso che mira ad un dialogo con l'oggetto nella sua condizione ontologica, si potrebbe dire, assai più che meramente sociologica, e del resto la sua strumentazione è legata all' " espressionismo astratto " quant'altre mai, dunque ponendosi Dine in una linea in certo modo di continuità rispetto a Rauschenberg e soprattutto a Johns, del quale tuttavia appare più inventivo e stringente [168].

Il *Pop Art* [ha dichiarato egli stesso] è soltanto un aspetto della mia opera. Piuttosto che alle immagini popolari, sono interessato alle immagini personali, nel realizzare pitture sul tema del mio stesso studio, della mia esperienza come pittore, sul tema della pittura in se stessa [169].

Con molta precisione ha scritto il critico francese Alain Jouffroy che, con Dine,

l'oggetto è stato rintrodotto nella pittura, non come elemento puramente plastico (come lo fu da parte dei cubisti), non per una derisione della pittura, come spesso hanno fatto i dadaisti, non come uno spaesamento onirico, al modo di Magritte e di tutti i surrealisti, ma nel puro intento di recuperare, di aggiungere ancora, di ritrovare la verità dell'oggetto in se stesso, la sua contingenza, la sua fatticità, il suo « essere con ».

168 Su Dine cfr.: *Jim Dine - new paintings*, Martha Jackson Gallery, New York 1962 (testo di Lawrence Alloway); *Jim Dine*, Sidney Janis Gallery, New York 1963 (testo di Öyvind Fahlström); *Jim Dine*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 13 mars 1963 (testi di Alain Jouffroy, Gillo Dorfles, Lawrence Alloway, Nicolas Calas ristampati).

169 Intervista in *art. cit.* a nota 154

Così:

L'azione del pittore non è più una danza della soggettività nello spazio vergine, ma una selezione e una presa di possesso degli oggetti del mondo. Jim Dine ha gli occhi volti verso il presente [...]. Egli cerca semplicemente di rinforzare il contatto che abbiamo con essi [gli oggetti], a farci riprendere coscienza della complessità di questo contatto ed a chiarire in noi il sentimento che abbiamo della loro realtà.

E d'altra parte:

Si assiste, in Jim Dine, alla volontà di recuperare un oggetto che continua a manifestare la propria indipendenza di fronte alla pittura. Che egli dipinga il nome di questo oggetto di fianco all'oggetto stesso... o che dipinga le sue tracce (o le sue ombre), l'oggetto continua ad essere là, inaccessibilmente presente, irriducibile ad ogni rappresentazione, magistralmente non-pittorico e come fuori della portata dell'arte [170].

Insomma, come altrimenti ha scritto Alloway: « Ciò che vi otteniamo è l'oggetto presentato il più letteralmente ed evidentemente possibile » [171].

Dine cioè presenta l'oggetto in una sua evidenza di circostanza, ne segue e registra in successive immagini le oscillazioni, ne confronta l'immagine dipinta alla realtà oggettuale, contrappone il contesto tradizionale dipinto — materico — all'alterità appunto dell'oggetto empirico, come negli intensi dipinti del 1961, '62, e '63, e così via. E quando l'oggetto assume un corpo maggiore e si espande nello spazio, nascono le situazioni di *environment* come in alcuni altri dipinti oggettuali del '63, per esempio.

Il critico greco-nordamericano Nicolas Calas ha notato:

La glorificazione degli utensili è appropriata in una città dove " la folla solitaria " lavora quattro giorni alla settimana cercando di sfuggire alla meccanizzazione, con il ritorno ad un giocoso uso manuale degli utensili [172].

170 *Jim Dine through the telescope*, « Metro », 7, Milano 1962, pp. 72-74.

171 *Catalogo* 1962 *cit.* a nota 168.

172 *Jim Dine Tool & Myth*, « Metro », n. 7, Milano 1962, pp. 76-77.

C'è in effetti nell'atteggiamento di Dine un moto di contraddizione e di rivolta di fronte all'onnipotenza della produzione industriale, come del resto c'è in Oldenburg. Tuttavia, mentre questi essenzializza e impoverisce le motivazioni del suo contrasto, proponendoci oggetti " fatti a mano ", scimmiottanti e ironizzanti quelli industriali, ma banali quanto quelli nella loro inutilità, Dine carica invece l'oggetto di significazioni personali, persino autobiografiche, cercando come di rivendicare una misura d'intimo rapporto con le cose di contro a quello freddamente oggettivo, anonimo e praticistico del mondo industriale. E la gamma del lirismo di Dine è assai ricca.

Dine è forse con Rosenquist l'artista la cui misura espressiva meno soffre del purismo tipico ai *popists* newyorkesi. Mentre questo purismo lo si ritrova nelle immagini ordinate di Allan D'Arcangelo (nato a Buffalo nel 1933, ed a New York dal '59), sul tema delle prospettive autostradali, dipinte in particolare nel '63 e '64.

All'opposto della concezione futurista della velocità, orientata verso lo spettatore [ha scritto lo stesso Calas] D'Arcangelo è orientato verso il guidatore. Si è coscienti di dover accelerare o rallentare.

E l'autostrada, oggi, « è una forma significativa del paesaggio americano ». Queste prospettive D'Arcangelo le semplifica e schematizza in zone di colore puro ed elementare, profilate secondo diagonali appunto prospettiche, spesso inserendo nel contesto anche accenni segnaletici [173].

Ma chi si serve in modo specifico e con indubbia efficacia suggestiva di elementi segnaletici e di marchi grafici è, dal 1961, Robert Indiana, il cui frequente traguardo d'intensità emotiva supera il limite d'astrazione nel quale incappa invece il più giovane D'Arcangelo.

A New York dal 1956 (nato a New Castle, nello Stato di In-

[173] *Allan D'Arcangelo*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, janvier-février 1965 (testo di Nicolas Calas).

diana, dal quale ha preso il nome d'arte, chiamandosi altrimenti Clarke), Indiana si è interessato all'efficacia emotiva del *lettering* più sintetico e cromaticamente elementare. « La plasticità della parola mi dà un brivido », ha detto. E nelle scritte pubblicitarie ha cercato di analizzare tutte le implicazioni emotive, proponendosi tuttavia appunto un tema assolutamente oggettivo ed anonimo, quanto quotidiano. Come sottolinea Amaya: « L'anonimità è uno dei suoi scopi, così come egli la vede attorno a sé ».

Cittadino dunque, squisitamente, Indiana sebbene si serva ancora del pennello, sogna una macchina che realizzi, con perfezione oggettiva, i suoi dipinti [174].

Indiana, e lo stesso D'Arcangelo, sono i *popists* newyorkesi strumentalmente più vicini ai *precisionists* nordamericani degli anni Venti e Trenta, Demuth, Sheeler, Davis, e compagni. E si deve qui ricordare anche un Robert Stanley, newyorkese di nascita, che propone immagini sommariamente configurate secondo un ritaglio di chiari e scuri, da cartellone pubblicitario [175].

Il *lettering* ha attirato anche la greco-nordamericana Chryssa (nata nel 1933 ad Atene, e stabilitasi a New York nel '58), riportato però al livello della composizione tipografica, del " flano " di quotidiano, come in una serie di tavole di bronzo realizzate dal '59 circa.

Segni e simboli di comunicazione sono i soggetti dell'arte di Chryssa: lettere dell'alfabeto, libri, giornali, tavole di memoria e segni direzionali e pubblicitari,

ha scritto David Hayes.

Essa li trasforma in oggetti di contemplazione, ordinandoli con una chiarezza d'arte classica. La sua ispirazione è la contemporaneità, è l'America: « The New York Times » e Times Square. Essa rivela le qualità immutabili nei fenomeni giornalieri, e sottolinea la natura essenziale delle comunicazioni visive [176].

[174] *Op. cit.* a nota 3, p. 80.
[175] Cfr. *op.* di Rublowsky *cit.* a nota 3, pp. 171-172, 177.
[176] David Hayes, *Chryssa*, in *Americans 1963*, cit. a nota 144, pp. 20-25.

Chryssa è generalmente trascurata nei repertori dei *popists* newyorkesi, mentre miglior fortuna, anche se marginale, vi ha Marisol (Escobar), venezuelana d'origine (ma nata a Parigi nel 1930, ed a New York nel 1950, allieva di Hans Hofmann), le cui immagini in legno, dal 1961 conteste di elementi di immediatezza visuale, quanto di spunti ironici, si caricano tuttavia, pur nelle loro estensioni ed ambientazioni, di risonanze ancestrali d'ordine magico sacrale, che finiscono per imparentarla, piuttosto che all'orizzonte *pop* a quella " pittura " oggettuale fortemente immaginativa e magica che ha il suo maggiore rappresentante nel messicano Gironella. Ha detto Katharine Kuh: « con fertile immaginazione, Marisol trasforma le esperienze quotidiane in inattesi fenomeni » [177].

Gli storiografi del *Pop Art* d'*élite* hanno sottolineato come esso sia nato nelle due maggiori metropoli contemporanee, New York e Londra. Tuttavia le proposizioni dei *popists* newyorkesi sono caratterizzate appunto da un purismo che è in fondo estraneo all'estremismo tipico dei mezzi di comunicazione visuale di massa, alla pletoricità e ridondanza della loro *imagerie*. Questi caratteri si riscontrano invece più accesi e pressanti nelle proposte di *popists* non newyorkesi, operanti cioè, per così dire, in provincia, cioè in metropoli minori e, rispetto a New York, in certo modo periferiche, come Chicago o San Francisco.

Di qui, per certi aspetti, la loro maggiore vitalità, la loro più convincente autenticità, la loro stessa libertà di utilizzazione di quella *imagerie* di massa, nei suoi luoghi tipici, nei suoi *topoi*. Mentre va proliferando anche fuori New York l'ondata degli imitatori, si possono indicare tre artisti tipici di questa situazione extranewyorkese: Mel Ramos, Wayne Thiebaud, e soprattutto Peter Saul.

In realtà Ramos opera attualmente a New York, tuttavia proviene da San Francisco, e ha una libertà di carica pragma-

177 Katharine Kuh, *Marisol*, in *Americans 1963*, cit. a nota 144, pp. 68-73.

tistica dell'immagine ignota altrimenti nell'ambiente newyorkese. Egli esalta l'evidenza fascinatoria dell'immagine pubblicitaria, combinando oggetti, sigle grafiche e seducentissime immagini di " dive " cinematografiche (per esempio la banana *Chiquita* e il nudo di Kim Novak, o un *hamburger* e quello di Virna Lisi), con uno stile lindo e preciso, tipico appunto dell'efficacia cartellonistica, eppure tutto fremente d'eccitazione voluttuosa, che mira appunto a coinvolgere lo spettatore, in una sorta di civettuolo lirismo della volgarità del mitologismo sessuale contemporaneo. Ramos è festoso e impressivo, come appunto un cartellonista pubblicitario, mentre Thiebaud è drammatico nella durezza e spietatezza « hopperiana » con cui presenta le sue immagini di oggetti usuali o di cittadini nordamericani d'oggi, con un " precisionismo " veristico, che sta fra l'evidenza del cartellone pubblicitario e la tradizione della pittura accademica [178].

Thiebaud, nato in Arizona (a Mesa, nel 1920), insegna all'Università di California. In particolare fra il '61 e il '63 ha dipinto appunto con grande fedeltà oggetti tipici del folclore contemporaneo cittadino nordamericano (torte, nuziali o meno, scatole, ecc.), mentre nel '63 e '64 si è dedicato principalmente alla figura umana, presentando per esempio una coppia di giovani che mangiano un *sandwich* sugli alti sgabelli di uno *snack bar*, o un nudo di donna seduto, frontale e ieratico nel suo squallore, o un giocatore di *baseball* seduto, anch'esso frontale, o una ragazza-portiere, incapsulata in una scatola di vetro, ecc.; dipinti con una tecnica appunto elementare, con stesure compatte e descrittive nella loro ampiezza, con una materia ad olio che appena s'impenna in un breve rilievo a corpo nelle incidenze descrittive, come soprattutto accade nelle nature morte. Per Thiebaud l'imminenza dell'oggetto o dell'immagine deve dichiararsi in tutta l'evidenza del suo peso, della sua presenza ogget-

178 Su Ramos cfr.: *Mel Ramos*, Bianchini Gallery, New York, November 10 - December 1 1964; *Mel Ramos*, Bianchini Gallery, New York, November 2-23 1965.

tiva e prosaica. Ed in questo senso la spietatezza propositiva di Thiebaud è notevole [179].

Ma è soprattutto appunto la libertà con la quale Peter Saul utilizza l'*imagerie* dei *comics* a costituire una fondamentale alternativa al purismo calligrafico dei *popists* newyorkesi. Saul è nato a San Francisco (nel 1934), e dopo essere vissuto a Parigi e a Roma, si è nuovamente stabilito in seguito in California. « Peter Saul è il più fluente e smagliante narratore di fiabe che conti oggi la nuova pittura »; poteva scriverne Cesare Vivaldi, in occasione di una personale a Roma, nel 1963.

Nel suo volontario esilio europeo questo giovane americano si racconta — e racconta — instancabilmente le favole, le allegorie, i miti della civiltà di massa degli " States " raccogliendoli all'unico livello al quale possono iscriversi nella memoria poetica, quello infantile; decantandoli così attraverso il filtro della distanza spaziale e soprattutto attraverso il filtro della distanza temporale. Questo spiega come egli possa usare alcuni ingredienti tipici della *Pop Art* (i personaggi dei fumetti, le confezioni dell'industria alimentare, le bottiglie di *Coca Cola*, gli arnesi d'uso quotidiano) per costruirsi un'arte che è l'opposto dell'oggettivismo « brutale » dei Lichtenstein o dei Dine, tutta inventata, onirica, delirante e carica di lucidissimi simboli [180].

Se Lichtenstein dà dei *comics* una versione puristica e classicistica (scegliendo non a torto il filone più composto e sentimentale), Saul ne dà invece, dal 1960, una versione schiettamente farsesca e fortemente ironica (scegliendovi opportunamente il filone più decisamente fabulistico). Saul si serve di una misura di fabulismo infantilistico, che i " grandi " accettano per loro *loisir*, e vi veicola, con ardito tradimento del " disimpegno " che proprio la pienezza di tale *loisir* rende possibile, contenuti drammatici, e di mordente critica, favole amare perché prepotentemente autentiche e reali, dispiegandoci le vicende delle mitologie erotiche, delle mitologie del potere e della aggressività che assillano l'uomo contemporaneo, e specialmente appunto l'uomo d'una grande società industriale e cittadina quale quella nordamericana. Ed in questo senso piega un *mass-medium* quale i *comics* ad una destinazione di controfavola, se così si può dire, spietatamente demitizzante e spesso, pur nel suo ritmo divertito e farsesco, veramente feroce [181].

[179] Su Thiebaud cfr.: *Wayne Thiebaud, Recent paintings*, Allan Stone Gallery, New York, April 9-27 1963; *Thiebaud*, Allan Stone Gallery, New York, March 24 - April 11 1964; DIANE WALDMAN, *Thiebaud: Eros in Cafeteria*, « Art News », New York, April 1966, pp. 39-41, 55-56.

[180] *Peter Saul*, La Tartaruga, Roma, 21 dicembre 1963.

d) *Il « Pop Art » inglese*

Ha notato giustamente, nell'introduzione al catalogo d'una grande mostra a Bruxelles, il critico belga Jean Dypréau: « L'individualismo e l " humour " hanno impedito al *Pop* inglese di diventare una scuola ». Ed in realtà il *Pop Art* inglese non ha l'omogeneità di quello nordamericano, specialmente newyorkese, perché al confronto, a parte il problema di una priorità storica, è più ricco di motivazioni e di diramazioni. « Insulare di nascita », ne ha scritto ancora Dypréau, « il *Pop* inglese è stato in parte il riflesso della vita americana » [182]. E s'è già detto come per le prime formulazioni d'interesse, critico quanto creativo, a Londra alla metà degli anni Cinquanta, la scena della vita metropolitana nordamericana rappresentasse l'emblematica più tipica del nuovo orizzonte dell'immaginazione di massa. In certo modo questo mito è stato approfondito, con la consapevolezza tuttavia, rispetto agli artisti *pop* nordamericani, di un diverso spessore storico sul quale profilare tale nuovissima problematica.

Se nella cultura nordamericana una condizione di società di massa è acquisita negli ultimi decenni, e creativamente — nell'àmbito delle arti figurative — soprattutto negli ultimi anni, nella cultura inglese è acquisizione coeva all'inizio stesso della

[181] Su Saul cfr.: *catalogo cit.* a nota 180; *Saul*, Notizie, Torino, 22 aprile - 22 maggio 1964; *Peter Saul, Vietnam Drawings*, Allan Frumkin Gallery, New York, March 1-26 1966.

[182] *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc...*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 5 février - 1 mars 1965 (testi di JEAN DYPRÉAU, PIERRE RESTANY).

rivoluzione industriale, nel Settecento. Così gli artisti *pop* inglesi possono guardare alle mitologie di massa della società nordamericana come ad un repertorio indubbiamente nuovissimo di una condizione tuttavia già storicamente fondata, nell'àmbito appunto della cultura figurativa, addirittura da Hogarth, a Bunbury, a Cruikshank, da Rowlandson a Gillray, nella seconda metà appunto del XVIII secolo e nei primi decenni del XIX, proprio cioè anche in chiave caricaturale, secondo una prospettiva di interesse sociologico orientata su una continua presenza di *humour*, quale si ritrova ora nel sociologismo dei giovani *popists* inglesi [183]. Mentre i *popists* nordamericani in quel nuovissimo repertorio non vedono un valore relativo, bensì un valore assoluto, una totalità esaustiva del presente e del suo ritmo istantaneo e caduco, senza possibilità, se non d'eccezione, d'introdurre un fattore di effettivo e patente distacco ironico.

In questo senso è esemplare soprattutto la vicenda acutissima di Peter Blake. Ma intanto si deve ricordare nuovamente l'opera del maggiore pioniere del *Pop Art* d'*élite* inglese, Richard Hamilton (nato a Londra nel 1922, ed ivi formatosi nella Royal Academy School e nella Slade School), come venutasi formulando dopo le proposizioni del '57 e del '58, alle quali si è già posta attenzione, secondo l'arco di lavoro, molto personale, che appunto la sua mostra retrospettiva all'Hanover Gallery alla fine del '64, ha molto bene rappresentato [184]. Fin dal '57, con i suoi studi per *Hommage à Chrysler Corp*, l'intenzione di Hamilton è stata quella di utilizzare suggestioni immaginative del nuovissimo *Pop Art* di massa, con un forte margine di libertà analogica, non tuttavia per servirsi di tali suggestioni in vista di mere divagazioni fantastiche, ma, al contrario, per poter sottolineare con maggiore efficacia di puntualizzazioni proprio tutto l'àmbito di virtualità simbologiche e il senso delle loro risonanze tipiche a quella *imagerie* di massa. Per tali studi Hamilton stesso poteva infatti allora precisare, in un testo apparso nella primavera '58 nel periodico « Architectural Design »:

> Il dipinto *Hommage à Chrysler Corp* è una compilazione di temi derivati da notazioni. Il motivo principale, il veicolo, sorte da un'antologia di presentazioni tecniche [...]. I particolari dall'apparato ornativo sono presi dalla Plymouth e dall'Imperial Chrysler, vi sono alcuni elementi della General Motors, e un frammento della Pontiac L'effetto totale dell'Insetto Mostruoso Occhiuto è stato accentuato in una sorta di modo di vita padronale. Il simbolo sessuale, come spesso capita negli apparati ornativi, è coinvolto in una esibizione d'affetto per il veicolo. È costruito da due elementi principali — la Forma Squisita del reggipetto e la Voluttà delle labbra.

Hamilton si è anche fissato sul mito del *comfort* domestico, in *She* (1958-61), e su quello dell'erotismo, in *Pin-up* (1961), come su tutta una gamma di atteggiamenti dell'uomo d'oggi nella serie intitolata *Towards a definitive statement on the coming trends in men's wear and accessories* (1962 e '63), ritornando poi alla tematica degli " interni " (1964).

Proprio l'intenzione di cogliere una vasta gamma di implicazioni analogiche permette ad Hamilton l'utilizzazione di un repertorio strumentale quanto mai ampio, dal *collage* alla pittura, al rilievo dipinto (riecheggiandovi persino, episodicamente, soluzioni della cosiddetta " arte concreta "). L'elemento ironico nelle immagini proposteci da Hamilton è molto indiretto, e sovrastato da un fondamentale, virile, lirismo, che mira a costruire una possibilità di immagine non effimera, benché immediatamente persuasiva, della condizione dell'uomo contemporaneo, nella sua misura di implicazione sociologica [185].

---

[183] Cfr. Frederick Antal, *Grandi e libertini nella pittura di Hogarth*, Il Saggiatore, Milano 1964.

[184] Cfr. *catalogo cit.* a nota 123.

[185] Su Hamilton cfr.: *Richard Hamilton*, Jolas Gallery, New York 1967; Christopher Finch, *Image as Language, Aspects of British Art 1950-1968*, Penguin Books, Harmondsworth 1969, pp. 19-35 (fondamentale per gli artisti *pop* inglesi). Inoltre degli scritti di Hamilton ricordo: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even*, Percy Lund Humphries 1960 (versione tipografica della *Boite Verte* di Duchamp); *Urbane Image*, « Living Arts », n. 2, 1963; *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even, Again*, Department of Fine Art, University of Newcastle upon Tyne 1966 (su una versione di Hamilton del *Large Glass* di Duchamp).

Più ricco di motivazioni ironiche è invece l'immagine di Peter Blake (nato a Dartford nel 1932, ed allievo del Royal College of Art a Londra, fra il '53 e '56), che si è affermato con un'impegnata personale all'I.C.A., a Londra, nel '58. La sua prospettiva di ricerca si fonda su quella che Banham potrebbe chiamare una contraddizione in termini, perché è dedicata alla « Durable Expendable », alla « durevolezza consumabile » (proprio secondo la terminologia del ricordato articolo di McHale appunto sull' « immagine consumabile »). Sostanzialmente infatti Blake mira a contraddire l'effimero dell'immagine commerciale e di consumo, non tuttavia limitandosi a proporne un riscatto o alla conclusione del suo percorso di consumo (come il Rauschenberg dei *combine paintings*), oppure, al contrario, all'inizio stesso di tale processo (come Rosenquist o Wesselmann, e in generale i *popists* nordamericani), bensì dando risonanza e profondità in certo modo " storica " all'immagine, così da liberarsi dall'obbligante misura di un'immediatezza, estremamente assottigliata ed effimera, del " presente ", orientandosi invece verso l'esplorazione di stratificazioni e implicazioni connesse con la suggestiva immediatezza delle immagini di massa, sulle quali fonda appunto la piattaforma della sua comunicazione visuale. Non a torto, ha così sintetizzato tale situazione espressiva il critico inglese Robert Melville: « Egli trova calore umano dove gli altri trovano solo cliché e profitto » [186].

Fino dalle sue composite costruzioni di immagini, del '58, come *On the Balcony* (dove si ritrovano la foto del famoso omonimo dipinto di Manet, assieme ad una di reali inglesi al balcone, ad una copertina di « Life », ed a numerosissime altre foto a *collage* o immagini dipinte inquadrate come fotografie, in una forma di associazione narrativa che ha forse fatto tesoro dei modi del racconto di un realista americano degli anni Quaranta, come Honoré Sharrer, secondo suggerito ragionevolmente da Melville, che ha ricordato anche l'interesse di Blake studente

[186] *The Durable Expendables of Peter Blake*, « Motif », n. 10, 1962.

per Shahn e Bernard Perlin), Blake si è servito di immagini di massa con un rispetto testuale, che già uno dei suoi primi critici, Roger Coleman, sottolineava come caratteristico di un impiego non " formale ", bensì appunto iconografico di tali immagini, e che differisce dal " trasferimento " che operano, per esempio, il più recente Rauschenberg o Warhol attraverso il riporto serigrafico di tali immagini.

Blake mira infatti a cogliere l'immagine di massa (della diva cinematografica, Kim Novak, la Monroe, la Lollobrigida, ecc., della *cover girl*, di Elvis Presley, ecc., oppure di oggetti e simboli di massa come le scritte cartellonistiche, le medaglie e decorazioni, persino certi accenni di segnaletica) in tutta la sua nettezza ed efficacia semantica, per poi crearle, nel dialogo che nasce dalla sua collocazione, un alone di risonanze relative, che la arricchiscono e complicano, superandone l'unicità, in una prospettiva di repertorio assai ampio e complesso. E per questo Blake si serve anche della pittura nella sua tradizionale strumentazione, ma facendo tesoro — come già del resto in alcune sue immagini di " dive " da baraccone fieristico, del 1955, *Loelia*, o *Siriol, She-Devil of Naked Madness!* —, di una pittura popolare folcloristica (come insomma Otto Dix nella ricordata *Suleika*) [187], oppure di una più raffinata *imagerie* ricca di motivazioni sentimentali (sulla quale si muove disinvoltamente l'ironia del pittore) di cartoline illustrate edouardiane, che Blake mima pittoricamente con strumenti prossimi al sintetismo della pittura da cartellone. Ed in questo modo Blake ha potuto assolvere un importante impegno quale i grandi dipinti " storici " per la *Shakespeare Exhibition* a Londra nel 1964, utilizzando una tavolozza da *technicolor* e il *lettering* pubblicitario [188].

Attento alle ricerche che nell'àmbito dell'*Independent Group* dell'I.C.A. andavano conducendo a metà degli anni Cinquanta sia Hamilton che Paolozzi e McHale stesso, è stato subito Ri-

[187] Cfr. *opp. citt.* a nota 101.
[188] Su Blake cfr. inoltre: *Peter Blake*, Robert Fraser Gallery, London 1965 (testo di Robert Melville); e l'*op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 69-72.

chard Smith (nato a Letchworth nel 1931 e che fra il '54 e il '57 ha studiato nel Royal College of Art). Egli stesso anzi ha scritto su temi di *popular culture* dal '56 nella rivista del medesimo Royal College of Art, « Ark », e nel '57 ha tenuto con Roger Coleman una conferenza all'I.C.A. intitolata *Man About Mid-century*, sulle implicazioni sociologiche dei mutamenti della moda.

Fra il 1960 e il '61 la sua pittura è attenta a soluzioni pubblicitarie, sia cartellonistiche che di *packaging* (che nel '62 esplora in un *film* realizzato con Robert Freeman, *Trailer*), risolte con larga libertà di analogie pittoriche.

E nel '62 Smith si fissa sul tema della « scatola », del contenitore variopinto, e lo esalta a dimensione emblematica, in tele molto ampie articolate aldilà dei tradizionali limiti del riquadro.

> Egli usa vari strumenti di massa [sottolinea Amaya] come illuminazioni *spot*, linee a zig-zag, effetti di *zoom*, come possono apparire su una scatola di sapone, su un pacchetto di sigarette, o su una scatola di fiammiferi: ma vi è un così alto grado di trasformazione che non siamo del tutto sicuri di riconoscere quale confezione commerciale ricordi l'opera di Smith, oppure quale sua opera ci ricordi una confezione commerciale [189].

E Smith stesso ha precisato di essere attratto dai *communication media*, che riconosce costituire « larga parte del *suo* paesaggio », e tuttavia di mirare piuttosto al modo della figurazione pubblicitaria che ai suoi temi: « Il mio interesse non è tanto nel messaggio quanto piuttosto nel metodo » [190].

Un altro liberissimo ma specifico modo di utilizzare in pittura le suggestioni dell'*imagerie* di massa ci è proposto dalle tele di David Hockney (nato a Bradford nel 1937, e che fra il

189 *Op.* di Amaya *cit.* a nota 3, p. 137.

190 Cit. in *op.* di Amaya *cit.* a nota 3, p. 138. Su Smith cfr.: *Richard Smith, exhibition of paintings 1958-66*, Whitechapel Art Gallery, 1966 (con un'intervista con l'artista); *Richard Smith*, Sâo Paulo Biennale, British Council, 1967 (testo di Christopher Finch); *Richard Smith*, Jewish Museum, New York 1968; *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 53-60.

'59 e il '62 ha studiato nel Royal College of Art). Alloway ha indicato nella caricatura inglese settecentesca e ottocentesca una prima manifestazione di nuova *popular art*, ed è appunto, come giustamente sottolinea lo stesso Amaya, in Rowlandson, in Gillray, in Spy, ma anche a parer mio nello stesso Hogarth, come poi appunto in Bunbury, e in Cruikshank, che s'affondano le radici della figurazione mordace e satirica che Hockney allestisce, di situazioni dell'uomo contemporaneo, scoperto nella sua stessa misura di quiete domenica (*Blue Interior*, *Domestic Scene*, ecc.), in intenzione tuttavia piuttosto sociologica che intimistica (proprio come in quei testi caricaturali tradizionali). E con strumenti attuali, ma che si fondano appunto su tali radici, Hockney accosta le immagini del nostro tempo, magari in interni californiani.

Si è recato negli Stati Uniti nel '61, e poi ancora nel '63, a New York, e successivamente in California. Nel '61 si è fatto notare nella *Young Contemporaries Exhibition*, a Londra, con tele che già ironizzavano aspetti dell'immaginazione pubblicitaria e del *comfort*. Ed ha tenuto la sua prima personale a Londra nel '63 alla Kasmin Ltd., con il titolo *Paintings with people*.

Hockney ripropone un'immaginazione inventivamente satirica con gli strumenti di una pittura semi-ingenua, quasi popolare, da baraccone, ma in realtà raffinatissima, ed applicata appunto a temi nuovissimi del *comfort* domestico e del *loisir* sociale del cittadino contemporaneo. Ed i suoi risultati sono fra i più personali e persuasivi dell'area *pop* inglese, non solo in pittura, ma anche nell'àmbito della grafica, dove si è applicato nella straordinariamente intensa serie *Rake's Progress* (titolo che ripete quello di una famosa serie di dipinti ed incisioni proprio di Hogarth), iniziata e conclusa a New York, fra il 1961 e il '63 [191].

Più prossima al sintetismo configurativo dei cartelloni, ma al tempo stesso non meno libera e inventivamente flessibile di

191 Su Hockney cfr.: Guy Brett, *David Hockney, a Note in Progress*, « The London Magazine », April 1963; *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 111-115.

quella di Hockney, è la pittura di Ronald B. Kitaj, nordamericano di nascita ma in parte inglese di formazione (nato a Cleveland, nell'Ohio, nel 1932, ha studiato dal '57 ad Oxford, alla The Ruskin School).

Ha notato Sylvester:

> mi sembra che gli artisti inglesi [*pop*] abbiano, in confronto agli americani, una visione più ottimistica e romantica della cultura della " Coca Cola ". Ciò vuol dire che tale cultura non ha completamente sommerso l'Inghilterra e quindi vi esercita ancora un certo fascino. Molto *Pop Art* inglese è sogno, un sogno luminoso del lontano splendore californiano, sensibile e tenero come il sogno preraffaellita della cavalleria medioevale [192].

E la pittura di Kitaj, come peraltro quella di Hockney, può esserne un buon esempio. Tuttavia è proprio la possibilità di questa distanza, del non essere del tutto coinvolti in una risposta immediata, senza scampo, senza possibilità di implicazioni, e perciò di semplice riflessione speculare — come accade ai *popists* nordamericani —, a permettere un allargamento di motivazioni, la strumentazione intensamente immaginativa nell'arco assai esteso dei suoi riferimenti, e la varietà di componimenti, dal lirismo all'ironia.

Kitaj si è rivelato a Londra, partecipando nel 1961 a *Young Contemporary Exhibition*, e già aveva attirato l'attenzione dei più giovani Hockney e Jones, avendo fino dallo scorcio degli anni Cinquanta fatto ricorso ad elementi dell'immaginazione di massa. Ed a Londra ha tenuto nel '63, alla Marlborough New London Gallery, la sua prima personale.

La sua immaginazione tocca con grande raffinatezza toni drammatici, lirici e satirici ad un tempo, il suo repertorio strumentale facendosi negli anni sempre più ricco e complesso, in una sorta di originalissimo " eclettismo " che gli permette di rifrangere l'immagine in una varietà di situazioni e di motivazioni straordinariamente ricca, e che la dispone in una condizione

192 *Art. cit.* a nota 5.

tipicamente narrativa. Kitaj è forse il più colto fra gli artisti *pop*, e si muove spesso su spunti letterari, tanto che, per esempio, Amaya ha tentato un repertorio di fonti (da Kafka, Norman Douglas, Dostoiewskij, e da libri della sinistra politica, a Babel, Sorel, e Jonathan William), come è forse il più cosciente, fra i *pop*, della lezione del Surrealismo [193].

Egli utilizza in fondo la tematica letteraria in quanto aspetto dell'immaginazione di massa, alla maniera stessa di come, di questa, utilizza i modi e le iconografie tipiche dei *cartoons*, o dei cartelloni pubblicitari, o delle riproduzioni di giornali illustrati. Vicende di violenza, di morte, di ingiustizie sociali, mitologie e luoghi tipici della immaginazione di massa sono i temi ricorrenti dei suoi *racconti*, negli anni fra il 1960 e il '62 circa più disegnativi, quindi, più recentemente, affidati invece piuttosto a squillanti risalti cromatici di estrema raffinatezza ed intelligenza, anche se condotti con l'occhio ai modi appunto della figurazione pubblicitaria, che Kitaj utilizza per allestire una delle più ricche e duttili proposte di racconto figurale d'oggi [194].

Allen Jones è il più fervido inventore di associazioni fantastiche di brani di immagini quotidiane, registrate in sintetiche, coloratissime, figurazioni. Egli stesso parla di « forme che da se medesime suggeriscono il soggetto, anziché il soggetto suggerire le forme » [195]. Tuttavia, e sempre più chiaramente dal 1963 circa ad oggi (Jones è nato a Southampton nel 1937, ha studiato nel Royal College of Art, ed è stato segnalato nella edizione 1961 della *Young Contemporaries Exhibition*) queste forme sono immagini dispiegate in una sorta di riassunto emblematico d'un potenziale racconto, vividamente appunto inventivo, sottilmente ironico (per esempio sul tema del simbolismo sessuale della cultura

193 Cfr. *op.* di Amaya *cit.* a nota 3, p. 140.

194 Su Kitaj cfr.: *R. B. Kitaj*, Marlborough New London Gallery, London 1963 (con suoi testi); *R. B. Kitaj*, Marlborough-Gerson Gallery, New York 1964 (con suoi testi); Enrico Crispolti, *Kitaj: un esempio di racconto*, « Comma 6 », a. III, n. 6, Firenze, dicembre 1967 - gennaio 1968, pp. 31-34; *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 80-85.

195 Cit. in *op. di* Amaya *cit.* a nota 3, p. 124.

di massa), festosamente immaginativo, come commento scherzoso, ma anche appassionatamente incantato della vita contemporanea; commento che Jones realizza in una pittura che, come ha detto Jasia Reichardt, « svolge un processo continuo di metamorfosi tra immagine e forma » [196].

Alla garbata, quasi a volte chagalliana, inventività metamorfica di Allen Jones si contrappone la violenta, imperiosa, concreta ed aggressiva immaginazione di Peter Phillips, di lui poco più giovane (nato a Birmingham nel 1939, e pure formatosi al Royal College of Art, dove ha studiato fino al '62), e che è con Tilson il più efficace ed intenso presentatore di immagini di cultura di massa, in forma ed a livello d'intensità emblematiche. Ma, mentre Tilson è lirico, sottilmente ambiguo nella sua ironia acutissima e vivamente immaginativa, Phillips cerca di essere violento, immediato, vitalisticamente irruente, come l'*imagerie* meccanica dei *blousons noirs* dalla quale trae spunti iconografici quanto formali.

Egli stesso ha dichiarato di non voler usare queste immagini di massa per un secondo fine, bensì per quello che esse sono; e tuttavia ha precisato anche di essere « fondamentalmente interessato nella pittura e non, appena, ad una presentazione di un'*imagerie* » [197]. Infatti la sua intenzione è di assimilare nella pittura le immagini tipiche della mitologia di massa, non solo associandole in ulteriori emblematiche presentazioni, ma intensificandole nella loro forza d'urto emotiva, che supera l'immediatezza pragmatica loro originaria, in una azione più complessa e carica di risonanze, che ce le restituisce elevate a potenza e al tempo stesso potentemente simboliche d'una mitologia tesa di vitalistico eroismo, di vita « americanizzata », non senza naturalmente il suo risvolto fortemente ironico.

---

196 Su Jones cfr.: *Allen Jones*, Arthur Tooth, London 1967; Allen Jones, Christopher Finch, ' *Shoe Box* ', « Art and Artists », London, June 1968; *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 101-110.

197 *The New Generation: 1964*, Whitechapel Gallery, London, March-May 1964, p. 72. Altre affermazioni simili cit. da Amaya in *op. cit.* a nota 3, pp. 131-132.

Ha scritto non a torto David Thompson: « È questione di colore, intensità e di aggressiva acutezza di messa a fuoco, come di scelta e significanza di immagine ». E la sua pittura è infatti netta, quasi meccanica, oggettiva e impersonale come appunto un'emblematica di massa [198].

Phillips ha cominciato ad utilizzare immagini di massa nel 1960, e l'anno seguente, divenuto presidente della *Young Contemporaries Exhibition*, vi ha presentato, come si è qui già ricordato, le opere di Jones, Hockney, Boshier, e Kitaj [199].

All'immaginazione meccanicistica, tuttavia in senso piuttosto narrativo e discorsivo che emblematico, è legato anche Gerald Laing (nato a Newcastle-Upon-Tyne nel 1936, si è formato nella St. Martin's School of Art), che è però più vicino all'immediatezza di riflessione speculare dei *popists* newyorkesi, con i quali è stato del resto in contatto nel '63 e nel '64 (quando ha tenuto una personale alla Feigen Gallery a New York), ed approda ad esiti di eccessivo semplicismo e piattezza a confronto di un Phillips, dal quale tuttavia strumentalmente in certo modo si distingue, per l'utilizzazione di retinature di riproduzioni fotomeccaniche [200].

Se Laing è un minore, estraneo alla vivacità inventiva tipica al gruppo degli artisti *pop* inglesi, uno dei più intelligenti ed acuti protagonisti di questo è invece Joe Tilson (nato a Londra nel 1928, e formatosi alla St. Martin's School of Art e al Royal College of Art), che realizza dal 1962 rilievi in legno, di stupenda perizia di carpenteria, costruendo fantastiche e ironiche

---

198 *Catalogo cit.* a nota 197, p. 68.

199 Su Phillips cfr.: Lawrence Alloway, *Hybrid*, « Arts Magazine », May 1966; G. R. Swenson, *Hybrid*, « Art and Artists », London, June 1966; *Peter Phillips*, Galerie Bischofberger, Zürich, 29. April - 31. Mai 1967 (testo di Christopher Finch); *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 86-95.

200 Su Laing cfr.: Gerald Land, Reyner Banham, *Notes toward a definition of « U.S. Automobile Painting » as a significant branch of « Mobile Modern Heraldry »*, « Art in America », October 1966; Michael Findlay, *The Efficiency Game*, « Art and Artists », January 1967; *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 96-100.

monumentali variazioni su temi di mitologie di massa, a diversi livelli.

A me [dice Tilson] interessa il mondo di sogno dei grandi magazzini, transitorio, di consumo, prodotto di massa; la televisione, la pubblicità, il cinema, i *mass media*, la vita in città. Ho a che fare sia con la realtà che con i sogni — la realtà che posso scoprire con i miei sensi plasmati dall'intelletto si concretizza in quel che io faccio. Creo oggetti che esistono di per sé, con una loro vita ed un loro significato [201].

Tilson propone infatti degli oggetti appunto fantastici ed ironici ad un tempo, che mimano i nostri più tipici miti e riti quotidiani, a quel livello di libertà immaginativa e di acutezza ironica e creativa che distingue i risultati più alti degli artisti *pop* inglesi [202].

Questa ironia si ritrova nell'opera di Derek Boshier (nato a Portsmouth nel 1937, e che ha studiato nel Royal College of Art, fino al '62), sia nelle sue tele dell'esordio degli anni Sessanta, con sottili ed acute invenzioni su temi dell'uomo-cifra, dell'uomo-numero, della civiltà di massa (al livello della sua personale londinese alla Grabowski Gallery, nel '62), sia nei più recenti, dal '64, nei quali, in una posizione per certi aspetti analoga a quella di Richard Smith, ordisce immagini fortemente improntate alla strumentazione pubblicitaria, nei loro colori netti e violenti, e nelle loro configurazioni essenziali quanto artificiose, ma al tempo stesso piuttosto astratte, aniconiche, che iconiche e direttamente rappresentative (al livello della sua partecipazione alla mostra *The New Generation: 1964*, alla White-

[201] Dichiarazioni di Tilson: *Statement Painting and Architecture*, « Architectural Design », January 1961; *Statement*, « London Magazine », July 1961; *Ziggurat*, « Art and Artists », October 1966; *The Porcelain Factory Questionnaire*, « Control », 1967.

[202] Su Tilson cfr.: *Joe Tilson, Recent Work's*, King's College Durham University, Newcastle-upon-Tyne, May 1963 (testo di John Russell); Mervyn Levy, *Joe Tilson at Work*, « Studio », London, January 1964; *Tilson*, Marlborough New London Gallery, London, January 1964; *Tilson*, Marlborough, London 1966; *Tilson*, Marlborough, Roma, maggio-giugno 1967 (testo di Christopher Finch); *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 61-68.

chapel Art Gallery, sempre a Londra, che ha collaudato definitivamente la presenza dei giovani artisti *pop* inglesi, da Hockney, a Jones, da Phillips appunto a Boshier, a Caulfield).

Di queste ultime — che dal *Pop Art* sembrano quasi sconfinare nell'*Op Art*, nell'*optical art*, la cui fortuna si è sviluppata negli Stati Uniti come soprattutto in Inghilterra in questi ultimissimi anni — ha scritto David Thompson:

Egli cerca la grandezza (non di mera scala ma di immagine); il colore secco e araldico, e un motivo che si legga con inequivocabile chiarezza; e un senso di eccitazione ritmica e di celebrazione che non è meramente spiritosa, ma qualche cosa di ponderato e stabile che porta costantemente alla pittura piatta brani di illusione spaziale con contrasti di forme o collusioni di colori. Questi quadri sono aggressivi, ma immensamente ottimistici e vigorosi [203].

Un rapporto in parte di contrasto e in parte di assimilazione, nell'analoga natura di cifra emblematica, si registra dal 1962 nei dipinti di Anthony Donaldson (nato nel Surrey nel 1939, e che ha studiato nella Slade School), fra sigla grafica astratta, e figura umana schematizzata secondo il sintetismo pubblicitario, con colori squillanti ed accesi, e spesso con successioni quasi cinematografiche della medesima immagine, con risultati almeno di notevole efficacia e grazia decorativa [204].

Un altro artista minore *pop* inglese è Patrick Caulfield (nato a Londra nel 1936, e formatosi sempre nel Royal College of Art, fino al '63), la cui posizione, proprio dal '63 circa, può essere subito paragonata a quella di Lichtenstein nel gruppo di New York, per l'utilizzazione di uno schema grafico descrittivo fisso, desunto, nel suo caso, sia da soluzioni dei *comics* più piani, che da suggestioni della grafica pubblicitaria, risalendo tuttavia, nell'àmbito di questa, persino ad esempi di *Art Nouveau*.

[203] *Catalogo cit.* a nota 197, p. 12. Su Boshier cfr.: *Derek Boshier*, Robert Fraser Gallery, London, March 30 - May 1 1965; *Derek Boshier*, Galerie Bischofberger, Zürich, 11. September - 12. Oktober 1967; K. Jürgen-Fischer, *Neue Abstraktion*, « Das Kunstwerk », XVIII, April-Juni 1965.

[204] Su Donaldson cfr. *catalogo cit.* a nota 197, pp. 27-32.

Caulfield è calligrafico, in certo modo un purista, aspira ad un distacco oggettivistico del suo stile, e in questo senso è uno degli artisti *pop* inglesi più vicino ai " cugini " newyorkesi. Come sottolinea Amaya.

Caulfield è il più legato all'estetica americana rispetto alla maggior parte dei suoi compatrioti, tanto che è completamente staccato dal diretto commento o coinvolgimento (salvo che per la scelta dei soggetti), ed egli presenta le sue immagini in modo talmente distaccato che rimaniamo interdetti su quale reazione avere. Infatti, anche gli Americani trovano il suo secco e impersonale repertorio di immagini molto difficile da comprendere [205].

Non si può chiudere questo repertorio dei protagonisti maggiori e minori del *Pop Art* d'*élite* inglese senza ricordare la nuova presenza di Paolozzi, questa volta come scultore, cioè nel vivo della sua fondamentale attività creativa, con la presentazione di fantastiche, ma scientisticamente rigorose, macchine-personaggio, avveniristiche, complicate e lucenti nella loro materia industriale e artificiosa, l'alluminio.

Le ha realizzate dal 1962 circa, polarizzandovi tutti quei motivi di immaginazione di massa che erano andati sollecitando la sua immaginazione già all'esordio degli anni Cinquanta, ma che durante quel decennio avevano ceduto di fronte alla prepotente, materica pressione di immagini mondane, terrene, primordiali. Nel '62 stesso Paolozzi realizza poi un film utilizzando immagini di massa, intitolato *The History of Nothing* [206].

[205] *Op.* di Amaya *cit.* a nota 3, p. 116. Su Caulfield cfr.: *Patrick Caulfield*, Robert Fraser Gallery, London 1968; *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 116-124.

[206] Su Paolozzi cfr.: Eduardo Paolozzi, *Metafisikal, Translations*, Kelpra Studios, 1962; Eduardo Paolozzi, *Kex*, William & Nome Copley Foundation, 1967; Eduardo Paolozzi, *A Selection of Works from 1963-66*, Editions Alecto, London, Robert Fraser Gallery, London, Pace Gallery, New York 1966 (con suo testo); *Eduardo Paolozzi*, Hanover Gallery, London 1967 (testo di Christopher Finch); *Eduardo Paolozzi's graphic works*, University of California, Berkeley 1968 (testi di Peter Selz, e Christopher Finch); *op.* di Finch *cit.* a nota 185, pp. 36-52. Sui precedenti informali cfr. *op. cit.* a nota 126.

e) *Il " Pop Art " in Italia, in Francia e altrove in Europa*

È soltanto inglese il *Pop Art* d'*élite* europeo? La risposta è decisamente negativa, anche se si deve riconoscere che soprattutto in Inghilterra ha acquistato una convergenza ben riconoscibile, proprio anche per essersi innestato su una tradizione di figurazione sociologica addirittura settecentesca, come per essere nato da una concreta gamma di interessi alla tematica dell'immaginazione visuale di massa. Ed è quanto non è accaduto invece né in Italia, né in Francia, né altrove in Europa.

Eppure in Italia, per esempio, si sono avute prove tempestive di interesse creativo verso l'utilizzazione dell'*imagerie* di massa, da parte di Baj, della Maselli e di Rotella, ed episodicamente di Fieschi. Tuttavia appunto in Italia un'indagine culturale dei *mass media* non rimonta che ai recenti o recentissimi interventi di Dorfles, Eco, Giammanco, ecc. Ciò può spiegare anche il modo originale, ma svariatissimo e reciprocamente divergente, nel quale questi artisti si sono mossi, in genere senza neppure un'effettiva connessione con i più giovani, che sono stati incalzati dagli esempi nordamericani e inglesi, non sempre con sufficiente capacità di critica e di autonomia alternativa, da Adami a Devalle, da Pozzati a Pistoletto, da Mondino a Schifano. Come, in fondo, in modo altrettanto autonomo rispetto a quei pionieri si sono formulate le più significative risposte dialettiche italiane, da Romagnoni a Guerreschi.

A metà degli anni Cinquanta, a Milano, Enrico Baj (che vi è nato nel 1924, e vi ha frequentato l'Accademia di Brera, laureandosi tuttavia in legge) propone in suoi *collages* immagini polimateriche, portando l'attenzione sui frammenti empirici d'un mondo pittoresco nella sua dimensione desueta, come appunto vecchie stoffe e parati, passamanerie, ecc., oppure materie artificiose e strane come imbottiture d'ovatta e simili, che costituiscono il corpo di questi singolari personaggi: fra mostruosi, infantili, e feticci. Di qui, attraverso una gamma assai ampia di fantastici, grotteschi, ironici personaggi si giunge all'inizio de-

gli anni Sessanta ai famosi « generali », ai « mobili », alla serie del « lego » (il nuovissimo mezzo di costruzione infantile) e al « meccano », con il quale negli anni seguenti Baj ha costruito immagini oggettuali, come sculture, di avveniristici « marziani », infine ai « nudi », cartellonistici — fatti anzi dipingere da pittori pubblicitari, per maggiore autentica volgarità immaginativa —, e poi aggrediti da personaggi tipici di Baj, come gli « ultracorpi ».

Si potrebbe obbiettare che, a rigore, Baj non è un artista *pop*, e ciò è senza dubbio vero, nel senso che la sua personalità non può neppure circoscriversi entro la poetica del *Pop Art* (come neppure del *New Dada*, con il quale ha pure forti legami, ad un certo — ed assai precoce — livello cronologico) [207]; è tuttavia indubbio che le sue personalissime invenzioni figurali muovono da strumenti non solo tipicamente di immaginazione popolare, ma si configurano nella utilizzazione anche di modi immaginativi di quelli, come di mitologie di massa. Soltanto che Baj esula da un'attenzione portata unicamente sul presente, e, in una continuità d'intensissimo gioco farsesco condotto proprio su e con tali elementi, si apre invece in prospettive molteplici dalle mitologie collettive delle patrie battaglie del nonno a quelle della moda forbita e complessa della nonna, alle nuove ritualizzazioni visive come quelle promosse dal *Codice della strada*, la cui entrata in funzione Baj ha celebrato in un gruppo di opere del '59, utilizzando la segnaletica codificatavi, alle mitologie collettive dell'infanzia d'oggi, con le sue proiezioni avveniristiche (e i suoi strumenti, il « lego » e il « meccano »), attraverso le quali Baj introduce il tema stesso dell'avvenirismo tecnologico del nostro tempo, come polo opposto alle passamanerie dell'ava. Ed è in fondo il continuo riferimento al livello dell'infanzia, ben sottolineato da Raymond Queneau (« nessun mondo è più infantile di quello dei giochi del meccano, delle bandiere e delle sfilate ») [208], come strumento del suo farsesco, è qualcosa di analogo, in certo

[207] Cfr. per questo inserimento *op.* di Seitz *cit.* a nota 100.

[208] *Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1964, p. 128.

modo, al ricorso a quella infantilità adulta collettiva rappresentata dal paradiso dei *comics*, per parecchi dei più tipici artisti *pop* [209].

In un'intervista in occasione della Biennale veneziana del '64, Titina Maselli (nata a Roma nel 1924) ha detto a proposito dei suoi quadri di oltre dieci anni prima:

> oggi esiste il *Pop Art*, che a me interessa molto, e che rende possibile una lettura di quei quadri, mentre prima, sino a tre anni fa, nessuno li poteva neanche considerare; persino occhi esercitatissimi non captavano quello che io avevo cercato di dire [210].

Dai dipinti esposti in una personale alla Galleria dell'Obelisco a Roma nel 1948, la Maselli si è dedicata alla tematica cittadina ed all'analisi di una oggettività emotiva a questa strettamente relativa. Vedute di Roma notturna (come ne esporrà nel '53 alla Durlacher Gallery, a New York), oggetti quotidiani (come *Telefono*, che era appunto nella personale all'Obelisco), e poi immagini di sport (come i giocatori di calcio esposti nella Biennale veneziana del '50) sono già le sue prime — e a tutt'oggi le sue tipiche, anche se in un respiro più monumentale — preferenze tematiche, come la luce è quasi sempre quella artificiale, notturna, delle scritte luminose, dei fari sul *ring*.

Il suo angolo visuale non mira ad allargarsi ed a spaziare fino quasi a includere implicitamente un po' uno scorcio della città stessa, bensì si fissa sul frammento, sull'episodio fugace e istantaneo, e ne blocca l'inquadratura, il taglio per un'assunzione emblematica: non mira all'immagine totale della città (come in certo modo, implicitamente almeno, anche Sheeler e Demuth negli anni Venti e Trenta), quanto piuttosto quasi alla dilatazione di ciascuno dei suoi episodi appunto fino alla macrosco-

[209] Su Baj cfr.: Édouard Jaguer, *Enrico Baj*, Edizioni Schettini, Milano 1956; Tristan Sauvage, *Arte Nucleare*, Galleria Schwarz, Milano 1962; Enrico Crispolti, in *Alternative Attuali* 2, cit. a nota 12.

[210] *Titina Maselli intervistata da Maurizio Calvesi*, in *Intervista con i pittori*, « Marcatré », n. 8-9-10, luglio-settembre 1964, pp. 236-239.

pica evidenza dell'emblema, scarno, essenziale, emotivamente sollecitante in modo immediato e diretto. Ciò che le preme, più che la mitologia dello spettacolo ottico della città, è forse infatti piuttosto quella dello stato d'animo della città: la sua coatta oggettività, la sua freddezza distante, il suo continuo tipizzarsi di situazioni psicologiche [211].

Anche nel caso della Maselli si è di fronte ad un percorso creativo originale ed autonomo, che ad un certo punto s'incontra ed entra in dialogo non esteriore con l'orizzonte del *Pop Art*. E questo in certo senso è anche il caso di Mimmo Rotella (nato a Catanzaro nel 1918, ma attivo a Roma dall'immediato dopoguerra). Nel '54 Rotella si è applicato ad utilizzare frammenti di manifesti lacerati, con un'attenzione materica di sensibilità squisitamente informale [212]; così per anni ha intessuto una sorta di garbata elegia nella contemplazione del muro cittadino più artificioso: quello coperto appunto di residui di *affiches* stracciate e illeggibili, ridotte quasi ad una continuità materica con l'intonaco, la pietra o il legno, insomma il mezzo stesso che li sorregge.

Dall'inizio degli anni Sessanta Rotella poi ha cominciato a riconoscere il manifesto lacerato non più in quanto materia, bensì in quanto frammento d'immagine in inedite e sorprendenti, altrettanto che pianamente usuali, quotidiane combinazioni: ha lasciato cioè via libera all'articolarsi, su quel muro, di personaggi e di immagini, naturalmente quelle del nostro repertorio

211 Sulla Maselli cfr.: *Maselli*, Galleria La Salita, Roma, 16 maggio 1963 (testi di Cesare Vivaldi e Francesco Arcangeli); *Titina Maselli*, Galleria La Nuova Pesa, Roma, 26 aprile 1965 (testi di Duilio Morosini, Renato Barilli, Enrico Crispolti); *Titina Maselli*, Galleria Milano, Milano, 3 marzo 1966 (testo di Giuliano Briganti); *Mostra personale di Titina Maselli*, Comune di Reggio Emilia, 12-27 marzo 1966 (testo di Michel Sager); *Titina Maselli*, Galleria Il Fante di Spade, Roma, 19 maggio - 4 giugno 1967 (testo di Renato Barilli); *Maselli*, Galleria Carbonesi, Bologna, 30 novembre 1968 (testo di Franco Solmi).

212 Su questo inizio di Rotella cfr.: Leonardo Sinisgalli, *Rotella*, « Civiltà delle Macchine », Roma, settembre-ottobre 1955; Emilio Villa, *Décollages di Rotella*, « Arti Visive », Roma 1955.

empirico di nozioni e di mitografismi visivi, quindi di dive, politici, sportivi, *réclames* tipiche, frasi ovvie, *slogans*, oggetti usuali, ecc. Rotella ha esaltato queste immagini, raccontando così appunto di una nuova *imagerie* quasi domestica, sulla quale si riflettono i nostri pensieri quotidiani, con la quale dialogano, magari inconsapevolmente, i nostri occhi [213]. E ciò con una chiarezza che manca a tre artisti operanti in Francia in modo per molti aspetti esteriori analogo a quello di Rotella, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, e François Dufrêne, che non sembrano aver superato il livello meramente sperimentale [214].

Nel '63 tuttavia Rotella è ricorso ad un'altra tecnica, per cogliere non più soltanto il giustapporsi frammentario delle immagini della mitografia visiva urbana, ma soprattutto il loro dinamico compenetrarsi, e non più soltanto il repertorio del muro, del manifesto, ma quello di un'effettiva visione della città: ed è ricorso quindi a sovrimpressioni fotografiche anche colorate su tele appunto impressionabili, con risultati, negli anni seguenti, assai notevoli [215].

Se Baj si muove nel tema cittadino con divertita, farsesca libertà, e la Maselli lo sente come un ancestrale destino, in fondo Rotella ne è liricamente sedotto e incantato, con lo stupore sempre rinnovato dell'inurbato di fronte alla metropoli, sia pur essa una metropoli *sui generis* come Roma, o come la Parigi del *Quartier Latin*.

Quanto a Fieschi occorre ricordare non solo qualche suo episodico dipinto ove improvvisa e puntuale è l'utilizzazione di immagini di massa (come *Gelati*, del '54, esposto l'anno seguente a Prato nell'avveniristica mostra organizzata da C. L. Ragghianti, *Sessanta Maestri del prossimo trentennio*), ma soprat-

213 Cfr. quindi: Pierre Restany, *Rotella: dal decollage alla nuova immagine*, Edizioni Apollinaire, Milano 1963; *Scheda 1: Mimmo Rotella*, « Collage », Palermo, dicembre 1963.

214 Sui quali cfr.: Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris 1968.

215 Cfr.: *Mimmo Rotella*, Naviglio 2, Milano, 29 marzo - 15 aprile 1966 (testo di Guido Ballo); *Rotella 1954-1968*, Galerie Fitzroy, Bruxelles, 7-29 mars 1969 (testi di Otto Hahn e Pierre Restany).

tutto la sua serie di *collages* riuniti con il titolo *I gatti hanno fame*, realizzata negli Stati Uniti e a Genova fra il '53 e il '56 [216]. In questi *collages* Fieschi (nato a Zogno, in Lombardia, nel 1921, ma formatosi a Genova) volge il suo tipico accesissimo visionarismo su un tema capitale quale la " fame ", in senso fisiologico quanto di volontà di azione e potere, che domina il mondo: passando in apocalittica rassegna, vizi, miti, manie, idoli della società di massa, figurati attraverso le loro più immediate immagini, quelle dei rotocalchi, soprattutto pubblicitarie [217].

Dei più giovani artisti italiani orientati verso l'orizzonte *pop* si possono ricordare appunto: Valerio Adami, attivo a Milano, che utilizza lo stile oggettivistico e calligrafico dei *comics* per immagini narrative in parte da quelli desunte ed in parte fantastiche, mentre Aldo Mondino, operante a Torino, si serve dei modi delle illustrazioni infantili; Beppe Devalle invece, pure operante a Torino, filtra un'ipotesi di lucidità e chiarezza visiva tipicamente attuale, netta e coloratissima, attraverso la consapevolezza del mito di un'arte ' meccanica ', che fu già, fra gli altri, di Léger; Oliviero Pistoletto, pure torinese, è mosso dall'intenzione di uno stretto dialogo con lo spettatore, che entra nel ' quadro ', specchiandosi su lamine di acciaio inossidabile, ove sono appena configurati alcuni oggetti o alcune figure; e Concetto Pozzati, operante a Bologna, che si muove con un ampio margine di interventi fantastici e di motivazioni ironiche verso gli elementi tipici dell'immaginazione di massa e le soluzioni stesse del *Pop Art* d'*élite* [218].

---

216 Cfr. *Aspetti dell'Arte Contemporanea*, cit. a nota 12.

217 Su Fieschi cfr.: *Dipinti di Giannetto Fieschi, dal 1947 al 1964*, Museo Civico, Bologna, 21 febbraio - 15 marzo 1965 (testi di Francesco Arcangeli e Franco Solmi); *Fieschi*, Galleria La Nuova Pesa, Roma, 26 maggio - 12 giugno 1969 (testo di Antonio Del Guercio).

218 Su Adami cfr.: *Adami*, L'Attico, Roma, 2 dicembre 1961 (testo di Enrico Crispolti); *Adami*, Galleria del Naviglio, Milano, 23 novembre - 6 dicembre 1973 (testo di Alain Jouffroy); *Adami*, L'Attico, Roma, 30 gennaio 1965 (testo di Emilio Tadini); *Adami, I massacri privati*, Galleria Schwarz, Milano, 9 ottobre - 3 novembre 1965 (suo testo); *Adami, Immagini con associazioni*, Galleria Schwarz, Milano, 6 ottobre - 5 novembre 1966 (suo testo);

In questo senso configurabile entro l'orizzonte che qui ci interessa, è anche l'opera di Lucio Del Pezzo (nato a Napoli nel 1933, attivo poi a Milano, e dal '64 a Parigi), specificamente sotto il profilo del " gioco ", anche se il repertorio delle motivazioni che egli utilizza, nella sua intensissima fantasia, spazia addirittura da ironiche messe in opera di temi della pittura « metafisica » (De Chirico, Carrà, Morandi...) ad utilizzazioni delle invenzioni segnaletiche del nuovissimo *Op Art* [219].

Mentre appunto un ampio margine di coincidenza, però originale ed autonoma, hanno con l'area del *Pop Art* d'*élite*, per la loro pur diversa attenzione a motivi visuali e mitologie di massa, le proposte avanzate da Giuseppe Romagnoni e da Giuseppe Guerreschi, ambedue operanti a Milano, dall'inizio degli anni Sessanta, e centrate proprio sul tema di un nuovissimo realismo cittadino. Romagnoni (nato a Milano nel 1930, e morto a Villasimius nel 1964) si è servito di frammenti di riproduzioni fotomeccaniche come elementi per analizzare le componenti della struttura

---

Adami, L'Attico, Roma, 5 maggio 1967 (testo di Gillo Dorfles); *Adami*, Galerie Withofs, Bruxelles 1968 (testo di Gérald Gassiot-Talabot). Su Mondino cfr.: *Aldo Mondino*, Galleria Il Punto, Torino, 3-18 maggio 1963 (testo di Enrico Crispolti); *Mondino*, Galleria La Salita, Roma, 27 marzo 1964 (testo di Cesare Vivaldi); *Mondino*, Studio Marconi, aprile 1966 (testo di Maurizio Fagiolo Dell'Arco). Su Devalle cfr.: *Devalle*, Galatea, Torino, 15 maggio - 7 giugno 1964 (testo di Luigi Carluccio); *Devalle*, Galleria Milano, Milano, 16 ottobre 1965 (testo di Luigi Carluccio); *Devalle*, Galleria La Nuova Loggia, Bologna, 22 maggio 1969 (testo di Renato Barilli); *Devalle*, Galleria Blu, Milano 1969 (testo di Enrico Crispolti). Su Pistoletto: *Pistoletto*, Galatea, Torino, 27 aprile - 14 maggio 1963 (testo di Luigi Carluccio); *Pistoletto*, Ileana Sonnabend, Paris, mars 1964 (testo di Tommaso Trini, Alain Jouffroy, M. S.); *Pistoletto*, Sperone Arte Moderna, Torino, 2 ottobre 1964 (suo testo); *Pistoletto*, Galleria del Naviglio, Milano, 22 febbraio - 7 marzo 1967 (testo di Tommaso Trini); *Pistoletto*, L'Attico, Roma, 12 febbraio - 12 marzo 1968 (testo di Giulio Carlo Argan). Su Pozzati: Édouard Jaguer, *Pozzati*, Edizioni Alfa, Bologna 1966; *Pozzati 1958-68*, Salone Farnese in Pilotta, Parma, aprile-maggio 1968 (testo di Arturo Carlo Quintavalle).

219 Su Del Pezzo cfr.: *Del Pezzo*, Galleria Schwarz, Milano, 1-15 giugno 1963 (testo di Giorgio Kaisserlian); *Lucio Del Pezzo*, Galleria Schwarz, Milano, 4-24 maggio 1963; Gillo Dorfles, *Del Pezzo o dell'arte ludica*, « Quadrum », n. 19; *Del Pezzo*, Galleria Odyssia, Roma, marzo 1966 (testo di Maurizio Fagiolo Dell'Arco); *Lucio Del Pezzo*, Il Centro, Napoli, 31 marzo - 20 aprile 1967 (testo di Pierre Restany); *Lucio Del Pezzo*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1969 (testo di Vittorio Boarini).

dinamica di una circostanza di realtà sociale e di massa, mentre Guerreschi (nato a Milano nel 1929) ha colto sul vivo l'allucinante violenza e spietatezza della condizione metropolitana contemporanea, con i suoi simboli e segnali, le sue tragedie, il suo orizzonte chiuso da muri, le sue vicende e disperazioni individuali. Sono tuttavia, le loro proposte, critiche ed appunto spietate, non fiduciose neppure in quell'ironia sociologica che articola i toni degli artisti inglesi ora considerati, come ignorano quell'ottimismo " integrato " che muove le motivazioni dei nordamericani. E dunque sia un Romagnoni che un Guerreschi sarebbero fra i protagonisti di un discorso sulla recente pittura " cittadina " in Europa, mentre in una rassegna del *Pop Art* d'*élite* la loro, pur appunto diversa e tuttavia convergente posizione, appare sostanzialmente esorbitante, giacché l'utilizzazione di elementi e strumenti delle mitografie visive di massa vi avvengono esplicitamente come in vista di uno scopo ulteriore, più ampio e globale che il loro stesso primario impatto feticistico [220].

E ciò può introdurre alla considerazione di un grande *outsider* del *Pop Art* d'*élite* europeo, come lo svedese Öyvind Fahlström (nato a San Paolo, in Brasile, nel 1928, da genitori svedesi e norvegesi, attivo a Stoccolma, per qualche tempo in Italia, e da diversi anni soprattutto a New York), già nella prima metà degli anni Cinquanta intento ad utilizzare in disegni e poi in dipinti immagini schematizzate secondo tipici modi dei *comics*.

Da quando vive prevalentemente a New York, cioè dal 1961, l'utilizzazione dell'*imagerie* dei *comics* è divenuta per lui più importante e complessa. Egli si è gettato a capofitto in quel mondo colorato e fascinoso, e lo ha percorso, incantato — quasi come un tipico artista *pop* — ma anche ben diversamente insofferente, con l'occhio di un'immaginazione che non si lascia piegare, perché intende invece intercettare, modificare, in un dialogo ad ampio respiro. Fahlström se ne è impadronito, e le sue modificazioni dei *comics* non sono state deformazioni, bensì proiezioni monumentali, parossistiche, visionarie, in una diversa organizzazione ove ogni elemento sottostà come alle regole di un nuovo, più alto gioco che coinvolge e sollecita la consapevolezza dello spettatore (ricordo, per esempio, il grande *Sitting...* del Moderna Museet, di Stoccolma).

Egli ha messo, letteralmente, in moto quel mondo, gli ha impresso un ritmo diverso, un nuovo significato, ne ha capovolto il caratteristico *loisir* in immagine drammatica, non marginale bensì centrale della nostra realtà, della realtà e del destino dell'uomo contemporaneo, per il quale allora i simboli favoleggianti che popolano, innocui, i *comics* nascono veramente dalla misura della sua vita, dal peso della sua carne, dai suoi incubi e terrori, dai suoi sogni e gioie, individuali e collettivi. Il racconto che ne sorte tocca perciò — pur attualissimo come è nelle motivazioni e negli strumenti — anche un livello antico, è sempre folto di risonanze addirittura ancestrali, e tipiche di una cultura di fiducia favolosa e magica come quella nordeuropea, ed alla provocazione emotiva, drammatica, vi si contrappone spesso la distensione lirica, come vi si intreccia sovente l'impennata ironica [221].

In Francia il critico Pierre Restany ha cominciato a parlare di *Nouveau Réalisme*, fra il 1959 e il '60, in un'accezione che, se nelle opere esemplificate — di Yves Klein, Tinguely, Hains, Villeglé, Dufrêne, e Arman — rimaneva legata piuttosto agli interessi d'orizzonte *New Dada* che non a quelli, più disinvolti ed aperti, *Pop Art*, si motivava tuttavia di proposizioni di " poetica " intessute su giustificazioni sociologiche, prossime invece al senso delle ricerche che il *Pop Art* andava inaugurando.

---

220 Sulla loro opera rimando a: Enrico Crispolti, Giorgio Kaisserlian, Emilio Tadini, *Romagnoni*, Alfieri Editori, Venezia 1966; Enrico Crispolti, *Le acqueforti di Guerreschi*, Lerici Editori, Milano 1967.

221 Su Fahlström cfr.: *Öyvind Fahlström*, Daniel Cordier, Paris, 6 décembre 1962 - 12 janvier 1963 (testo di Robert Rauschenberg); *Öyvind Fahlström, Svezia, XXXIII Biennale di Venezia 1966* (testo di K. G. P. Hultén, Enrico Crispolti, e suoi).

È la realtà sociologica tutta intera [scriveva per esempio nell'introduzione alla mostra del gruppo alla Galerie J, a Parigi, nella primavera del '61] il bene comune dell'attività di tutti gli uomini, la grande repubblica dei nostri scambi sociali, del nostro commercio in società, che è designata ora a comparire [222].

Lo scultore César, Rotella, Spoerri, Niki de Saint-Phalle, Deschamps, Christo, e Raysse aderirono al gruppo, le cui proposte rimangono tuttavia ambigue fra l'esaltazione appunto del relitto e quella del motivo d'immaginazione di massa, ed in molti casi risultano volontaristiche ed artificiose, prive in realtà di una concreta connessione con un *background* sociologico autentico [223].

In questo senso la più interessante mozione nell'orizzonte degli interessi *pop* è quella della figurazione « leggera » (come si dice della musica) di Martial Raysse (nato nel 1936 in Francia), che si serve di tutti gli oggetti della cosmesi pubblicitaria (a partire proprio dall'àmbito dei cosmetici veri e propri e del loro paradiso d'immagini), con esiti indubbiamente superficiali, ma di notevole grazia [224]. Mentre fra le nuovissime acquisizioni del gruppo si può ricordare Alain Jacquet (nato a Parigi nel 1939), che propone immagini meccaniche, fotografiche, ma come " sgranate " per un'ipertrofia del reticolo del *cliché*, a grossi punti, così da proporre effetti inusitati [225].

A Parigi i modi dei *comics* hanno fortuna, in soluzioni tuttavia assai diverse, estrosissima e drammatica la prima, calligrafica e quasi contemplativa la seconda, in Bernard Rancillac ed in Hervé Télémaque. Mentre una singolare figurazione cittadina svolge da alcuni anni Jacques Monory, che ha singolari punti

222 *Catalogo* cit. a nota 130.
223 Cfr. *op. cit.* a nota 214.
224 Su Raysse cfr.: *Martial Raysse, Mirroirs and portraits*, Dwan Gallery, London, January 1963; e *op. cit.* a nota 214.
225 Su Jacquet cfr.: *Alain Jacquet*, City-Galerie, Zürich, 6.-29. Oktober 1965 (testo di Otto Hahn); e *op. cit.* a nota 214.

di contatto con la Maselli nell'accentuazione di toni psicologici di situazione [226].

A Parigi opera dal 1959 anche il tedesco Peter Klasen (nato nel 1935 a Lubecca), che da alcuni anni propone immagini straordinariamente intense composte di frammenti di inquadrature pubblicitarie o di riproduzioni fotomeccaniche di oggetti, il tutto però associato secondo libere convergenze emotive, in un racconto lucidamente intessuto fra imminenza reale e memoria, e riferito sulla tela esclusivamente con strumenti pittorici (come nel caso di Rosenquist), in risultati di grande efficacia ed incisività e che segnano appunto una precisa volontà di acquisizione pittorica delle nuove misure di nozioni visive di oggetti e dell'uomo proposte dai mezzi di comunicazione di massa.

Klasen è un esempio fra i più alti e personali di un *Pop Art* d'*élite* tedesco [227]. L'altro esempio, al quale occorre fare subito riferimento, è rappresentato invece dall'opera di Winfred Gaul, operante prevalentemente a Düsseldorf (dove è nato nel 1928), che dal '62 si è interessato all'utilizzazione pittorica della nettezza ed oggettività comunicativa visuale dei segnali stradali, raggiungendo esiti di grande intensità e vivacità cromatica, che si distinguono da quelli di un Indiana perché mirano soprattutto ad esaltare uno spettacolo di fantasia cromatica pura, piuttosto che una *imagerie* di marchi e sigle. Ed in questo senso Gaul, attraverso la celebrazione della segnaletica, raggiunge una tradizione tipicamente tedesca di simbolismo cromatico (da Friedrich, Runge, Goethe a Kandinskij, a Itten).

L'opera di Gaul ha attualmente un notevole seguito in Ger-

226 Su Monory cfr.: *Monory*, Galerie Le Gendre, Paris, mars-avril 1965 (testi di Alain Jouffroy e José Pierre); *Monory*, Galleria Schwarz, Milano, 8-29 novembre 1966; *Monory*, Galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, mars-avril 1967 (testi di Gérald Gassiot-Talabot e Alain Jouffroy); *Jacques Monory*, Studio Condotti 85, Roma, 21 marzo 1969 (testi di Gérald Gassiot-Talabot e Antonio Del Guercio).
227 Su Klasen cfr.: *Klasen*, Galerie Mathias Fels, Paris, 22 avril - 14 mai 1966 (testi di Gérald Gassiot-Talabot e Peter Gorsen); *Klasen*, Studio Bellini, Milano, 1 dicembre 1967; *Peter Klasen*, Galerie Mathias Fels, Paris, novembre 1968.

mania, in pittori e scultori più giovani, il cui orientamento tuttavia volge verso orizzonti decisamente piuttosto *Op Art* che *pop* [228].

Ma in Germania occorre ricordare soprattutto l'opera del giovane Konrad Klapheck, che dell'otticità quotidiana del *Pop Art* è un pioniere dalla metà degli anni Cinquanta, pur in una vicenda isolata, che ha se mai legami con la tradizione surrealista, e che fa ampio ricorso ad elementi ironici e di sorpresa, mentre sul piano linguistico è erede di aspetti della *Neue Sachlichkeit* tedesca e delle sue conseguenze nell'ottica meccanica dei *Precisionists* nordamericani. Una scelta di linguaggio, e diciamo pure interamente iconologica, che Klapheck ha operato nel 1955, quando ha dipinto, ancora allievo dell'Accademia di Düsseldorf, una *Schreibmaschine*.

Riconsiderando la sua partenza nel '55, Klapheck stesso, qualche hanno fa ha scritto che, se egli aveva effettivamente deciso di descrivere quella macchina da scrivere marca Continental « il più precisamente possibile », come modello che gli si era presentato occasionalmente una volta che prese la radicale decisione di « sostituire esattezza » al « vago », e « all'astrazione lirica una realtà prosaica esaltata », tuttavia « la macchina si vendicò della *sua* farsa esibizionista »:

> Senza che l'avessi voluto [scrive] divenne un mostro insolito, strano e familiare nello stesso tempo, un ritratto un po' *flatteur* della mia persona.

Ed ecco che così Klapeck aveva scoperto che, attraverso la macchina, poteva estrarre da sé dei « mondi sconosciuti » [229].

---

228 Su Gaul cfr : *Gaul*, Galleria Blu, Milano, ottobre 1961 (testo di Enrico Crispolti); *Gaul*, Galerie Müller, Stuttgart, 23. November 1963 - 9. Januar 1964 (testo di Alvermann); *Gaul, Extra*, Städt. Museum Wiesbaden, 20. Juni - 9. August 1964 (suo testo); *« Traffic Signs and Signals » by Gaul*, I.C.A., London 1965 (testo di Gillo Dorfles); *Winfred Gaul*, Kunsthalle, Mannheim, 22. Juni - 24. Juli 1966 (testo di Heinz Fuchs); *Winfred Gaul*, Galerie Räber, Luzern, 17. April - 15. Juni 1967 (suo testo); *Gaul Signaux, Signalen*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1967 (intervista con Gaul); *Gaul*, Galerie Niepel, Düsseldorf, 8. März - 13. April 1968 (testi a cura di Manfred De la Motte).

229 *Konrad Klapheck*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris 1965 (testo di André Breton, e suo).

La macchina diviene dunque il tramite emblematico degli umori ironici e drammatici — a volte tragici addirittura — di Klapheck. Una assunzione emblematica in chiave ironica, essa stessa: perché quel *Maschinenstil*, quel nuovo « precisionismo » che Klapheck ci esibisce serve non tanto ad esaltare un nuovo mito della macchina nella sua rigidezza oggettiva e impassibile (anemotiva), quanto per farne, proprio con moto immaginativo di segno contrario, emblema appunto d'una carica di *humour*. E attraverso l'emblematica della macchina, o meglio di determinati oggetti quotidiani in grande prevalenza appunto macchine, Klapheck svolge una sua rappresentazione della *comédie humaine*. Una commedia che nel corso degli anni Sessanta ha assunto un respiro e uno spessore di motivazioni immaginative di grande stile e di grande ampiezza, fino ad una sorta di epica della metamorfosi meccanica, in chiave appunto di simbolismo psicanalitico, umano dunque [230].

---

230 Su Klapheck cfr.: *Konrad Klapheck*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 11. November - 11. Dezember 1968 (testo di Wieland Schmied); Enrico Crispolti, *Konrad Klapheck*, in *Alternative Attuali 3*, L'Aquila, Castello Spagnolo, luglio-settembre 1968, Centro DI Edizioni, Firenze, pp. 1/661-1/707.

5. — UN NUOVO « REALISMO » ?

Come si è anche potuto constatare nelle pagine precedenti, da parte degli stessi protagonisti, artisti e critici, il *Pop Art* è stato concordemente definito un nuovo " realismo ". Tuttavia occorre ora, infine, chiederci in che misura sia " realismo ", sia una nuova ipotesi di " realismo ", implicitamente accettando di questo non più la definizione storica ottocentesca (courbettiana), bensì un concetto aperto, e fenomenologico, che dunque prevede non un'unica possibilità, bensì sempre nuove eventualità appunto di " realismo ", giacché la realtà è oggi concepibile soltanto come aperta, molteplice, contraddittoria, irrestringibile in un'univoca definizione, relativa e svariatissima come invece essa è.

Nella presentazione della mostra *Six Painters and the Object*, (Dine, Johns, Lichtenstein, Rauschenberg, Rosenquist, e Warhol), nel Guggenheim Museum di New York, nel 1963, Alloway sottolineava:

> Ciò che questi sei artisti hanno in comune è l'uso di oggetti appartenenti ai sistemi di comunicazione ed all'ambiente cittadino in senso fisico. Alcuni di essi sono: bandiere, riviste e fotografie tratte da giornali, articoli prodotti in massa, fumetti, *réclames*. Ciascun artista sceglie il materiale-soggetto da ciò che è noto, non solo a lui, ma anche ad altri, prima di incominciare il suo lavoro. Tale materiale costituisce una base comune — sia di consenso che di dissenso — che era invece assente nel caso della pittura astratta o realistica. Quando questo materiale consiste di segni convenzionali preesistenti e di immagini comuni, possiamo parlare di un soggetto noto, suscettibile di partecipazione [231].

[231] *Catalogo* cit. a nota 144.

Il nuovo realismo — superiore a quello tradizionale — è appunto in questa " concretezza " fisica, oggettuale proposta dagli artisti *pop*. Una concretezza che si qualifica nella realtà del mondo merceologico che è il grande protagonista della situazione cittadina della nostra civiltà industriale. Ed a quel mondo gli artisti *pop* si rivolgono come ad un nuovo " paradiso terrestre ". Alla Bianchini Gallery, nel 1964 si è tenuta, in apertura di stagione, una mostra intitolata *The American Supermarket*, concepita e organizzata da Ben Birillo, e per la quale Johns, Rosenquist, Bob Watts, Warhol, Billy Apple, Lichtenstein, Mary Inman, Wesselmann e Oldenburg avevano realizzato o anche semplicemente firmato oggetti tipici di un " supermercato ", scatole varie, bottiglie di birra, polli, salami, pesci incartati, ecc. ecc. [232]. Trionfo appunto dell'immaginazione merceologica e della sua celebrazione nella fantasia " concreta " degli artisti *pop*.

Fisica " concretezza ", indubbiamente, ma una visione soltanto pellicolare ed esteriore della realtà contemporanea. Così, se i *pop* nordamericani, in particolare, celebrano i nuovi miti di massa, i paradisi dell'artificio merceologico industriale, non si pongono il problema di quale sia la misura mistificatoria di tale artificio, le cui nefaste e speculative seduzioni — intrecciate con l'autentica vitalità d'immaginazione popolare — si è cercato di indicare, pur sommariamente nel Capitolo 2.

Due libri recentemente apparsi negli Stati Uniti hanno, per esempio, dimostrato come per ragioni di profitto le maggiori industrie automobilistiche statunitensi curino l'esteriorità cosmetica anziché il problema della sicurezza. Ne sono nate violente polemiche, a proposito delle quali Mumford ha sottolineato l'esistenza di un nuovo culto della « vacca grassa » a quattro ruote, artificiosamente alimentato appunto per il profitto capitalistico [233].

---

232 *The American Supermarket*, Bianchini Gallery, New York, October 6-10 1964.

233 In questo senso la posizione di Mumford è molto impegnata. Per una impostazione generale cfr.: *Technics and Civization*, Harcourt, Brace

L'artista *pop* invece si occupa proprio della veste, piuttosto che delle implicazioni della sostanza del prodotto di massa. Il suo atteggiamento — riferendosi ancora soprattutto ai nordamericani che sono stati considerati del resto i più tipici esempi di *Pop Art* — è invece analogo in certo modo a quell' « obbiettività scientifica », che appunto secondo Rosenberg, nei sociologi nordamericani " postradicali " « serve per mascherare una filosofia fatalistica », un'implicita supina totale accettazione del sistema di massificazione capitalistica. Nella loro impostazione, incalza Rosenberg:

> Al dramma della storia si è sostituita una pantomima in cui, liberati dai conflitti individuali e di classe, intontiti, diretti dall'esterno, degli esseri rispondono come nella narcosi ai segnali misteriosi, suggestioni, impulsi e traumi, che ciascuno di quegli esseri riceve col suo « meccanismo radar » [234].

Il *loisir* tipico della " cultura di massa " ci conduce al concetto di *hobby*, e dunque di " gioco ". Ma, se il gioco è secondo Huizinga il padre della cultura, avverte giustamente Greenberg che

> il gioco come tale, nell'epoca industriale, non è più abbastanza « serio » per schiudere la via al cuore delle cose; è piuttosto una forma d'evasione [235].

E l'artista *pop*, accettando la misura del gioco, dell'*hobby*, perde appunto la possibilità di demistificare la cosmesi imposta alle cose stesse. La sua " concretezza " non supera dunque l'esteriorità delle cose, e delle situazioni. In questo senso può essere esemplare proprio una circostanza come il processo di " desemantizzazione " del dato iniziale di concretezza realistica, che

---

and Co., New York 1934 (trad. ital., Il Saggiatore, Milano 1961); *Art and Technics*, Columbia University Press, New York 1962 (trad. ital., Edizioni di Comunità, Milano 1963; e Etas-Kompass, Milano 1966).

234 *Op.* di Rosenberg *cit.* a nota 17, p. 228. Per la posizione di Rosenberg nei riguardi del *Pop Art* cfr. *The Anxious Object*, 1964 (trad. ital., Bompiani, 1967).

235 *Art. cit.* a nota 29; ripubbl. in *Art and Culture*, Beacon Press, Boston 1961.

si è registrata nell'opera di Warhol, nell'intenzione appunto non di accentuare l'urto con tale concretezza bensì di attutirlo, di distanziarlo, infine di spegnerlo in una sorta di puro arabesco grafico, indubbiamente formalistico. D'altra parte un'accentuazione semantica del primo concreto impatto con l'orizzonte merceologico di massa spingerebbe appunto verso un approfondimento inevitabilmente demistificatorio, che esorbita invece dalle intenzioni generali del *popist* nordamericano (per rifarsi ancora a questo modello divulgativo). Ed in questo senso, per semplicistica che sia, non è del tutto infondata la definizione del *Pop Art* d'*élite* come di un « realismo capitalistico », contrapposto — ma per molti aspetti consonante — con il « realismo socialista » sovietico soprattutto degli anni della politica culturale zdanoviana: esaltazione merceologica acritica quello, quanto questo esaltazione ideologica acritica.

Alcuni critici europei hanno avvertito con molta chiarezza come in questa feticizzazione di aspetti pellicolari della realtà dei tramiti di massa ci si indirizzi piuttosto verso un ennesimo formalismo che verso un effettivo e integrale realismo: ed ancora una volta l'esito puristico al quale, pur in modi diversi, hanno approdato gli artisti *pop* newyorkesi, in particolare, può riuscire esemplare.

Dall'armamentario iconografico della civiltà dei consumi [scrive per esempio Emilio Tadini] vengono estratti, con indifferenza già misticheggiante, non già i modelli quotidiani della visione considerati in quanto tali, ma quelli che dovrebbero essere gli strumenti atti a consentire di arrivare alla liberazione dal visivo e dal quotidiano: e se non altro ci si fermerà allo stadio della contemplazione senza oggetto — dopo che l'oggetto è stato ucciso usando la sua forma: per soffocarlo, per seppellirlo.

E giustamente Tadini sottolinea la desinenza addirittura mistica, proprio intenzionalmente irrealistica:

mentre, in apparenza, un pittore « pop » sembra accettare integralmente la storia più quotidiana, egli in realtà sta scrollandone disperatamente le

forme per vedere se gli riesce di " farne uscire qualcosa " — una scheggia, magari, di verità metastorica [236].

Perciò l'atteggiamento di fondo che ne risulta — riferendosi ancora agli esempi più caratteristici, nordamericani — è di natura essenzialmente contemplativa. Ed assolutamente contemplativo, irrelazionato, distaccato è il modo stesso di fruizione di tali opere, come suggerisce chiaramente, per esempio, il critico nordamericano Leonard B. Meyer [237]. E dunque di " realismo " per il *Pop Art* come tendenza si potrà parlare soltanto entro i limiti di una feticizzazione quasi metafisica di oggetti e simboli quotidiani, e della proposta di una loro cieca contemplazione, in vista appunto di una eventualità addirittura di natura mistica. E non è facile avvertire come tale modesto e debole " realismo " scolori facilmente nel feticismo formalistico, cioè in una mera astrazione distante dalla concretezza della realtà, dal suo peso, dalle sue contraddizioni.

" Realismo di riflesso ", tautologico, se proprio si vuol parlare di " realismo " per il *Pop Art* d'*élite* nordamericano. Ma naturalmente, aldilà di questo modello esemplare per la sua stessa compattezza divulgativa, il discorso s'arricchisce e complica una volta portato appunto sui più originali esempi europei, a cominciare dai protagonisti della situazione inglese, che è ricca invece proprio di motivazioni critiche, e d'una continua volontà di infrangere ogni disposizione appunto meramente tautologica e contemplativa. Tanto che appunto la condizione del *Pop Art* europeo trapassa, senza effettive soluzioni, in proposizioni essenzialmente critiche, come nel caso dei due pittori italiani già ricordati Romagnoni e Guerreschi, in certo modo assimilabili al sociologismo dei giovani inglesi, pur se innestati su una ben diversa e tipica tradizione.

In questo senso, se il *Pop Art* è veramente l'espressione

---

236 *Alternative Attuali* 2, cit. a nota 12.

237 Cfr.: Leonard B. Meyer, *The End of the Renaissance?*, « The Hudson Review », vol. XVL, n. 2, New York, Summer 1963.

tipica di una società altamente industrializzata, come sostenuto per esempio da Rublowsky, lo è tuttavia in senso sostanzialmente di riflessione nei nordamericani, e di contestazione negli europei, a cominciare appunto dagli inglesi, però disparati e meno esemplari. Ed in questo senso, se indubbiamente il *Pop Art* d'*élite* ha polarizzato conclusivamente una serie di indicazioni e proposte accumulatesi nel corso di almeno mezzo secolo di vicende della cultura artistica europea, occorre pur sempre distinguere di volta in volta la misura dei suoi esiti di fronte a quei diversi pronunciamenti. Basti per tutti l'esempio dei rapporti con il Dadaismo, che fu atto eversivo e protestatario, mentre pressoché d'integrazione — e penso di nuovo appunto alla situazione nordamericana — è il moto dei *pop* rispetto alla società.

Ma è poi il *Pop Art* veramente democratico e popolare, come sostengono i suoi teorici? Il fatto che si possa distinguere come *Pop Art* d'*élite*, infine colto e formale, di fronte ad un *Pop Art* di massa, incolto, pragmatistico, attivistico, esclude che la terminologia di *popular* possa aspirare realmente, per queste manifestazioni d'*élite*, a quella vitalità di una cultura popolare indicata dal pensiero marxista, a cominciare in Italia da Gramsci: tale spinta di autentica e autoctona creatività dovendosi riconoscere se mai proprio nelle manifestazioni " di massa ". Il carattere dunque di popolarità e democraticità del *Pop Art* d'*élite* si può definire come " riflesso " di un'autentica cultura popolare, del *Pop Art* di massa, i cui aspetti si è appunto cercato qui, a suo tempo, di illuminare in tutta la loro vitalistica pregnanza. Questa cultura di massa offre appunto un vastissimo repertorio di nuove motivazioni ed istituzioni di comunicazioni di massa, di nuove mitografie, fondandosi sulle quali l'artista può tentare oggi di allargare il proprio dialogo nel contesto della società, di valicare i limiti del proprio intuizionistico e creazionistico individualismo, tentando di proporre i termini per una nuova intesa di visione della realtà e di comunicazione di linguaggio figurale; tuttavia perché ciò avvenga è insufficiente appunto la mera " riflessione ", aristocratica, colta, sofisticata, e " persuasa ", di tale vitalistica ed autentica cultura di massa. È insufficiente ripetere quella « presenza dell'altro », che « è un prodotto della società », l' « assorbimento di questo *alter ego* », modellato sull' « astratta persona sociale », che secondo la polemica di Rosenberg [238] appunto contro i sociologi nordamericani " postradicali " è il segno dell'integrazione dell' « orguomo », del tipo sociale americano medio attuale. Occorre invece un'appropriazione dialettica, analitica, demistificatoria, un'utilizzazione profonda, verso la quale soltanto eccezionalmente gli artisti *pop* hanno saputo orientarsi: ma allora certo, anziché volgere in sterilizzazione formalistica quei dati di cultura di massa, li hanno elaborati e potenziati in nuove implicazioni semantiche, hanno dato loro nuovo corpo e spessore, li hanno giudicati e collocati storicamente. Ed è nata allora una nuova pittura, intimamente connessa con le mitografie e simbologie della cultura di massa, ma non succuba di queste, quanto liberamente sviscerante e contestatoria. Allora, e soltanto allora — eccezionalmente tuttavia riguardo al *Pop Art* come tendenza — si può parlare, in senso non limitativo e mortificatorio di effettivo " realismo ", come inserimento profondo e dialettico nel moto stesso della realtà, sociale, di massa, contemporanea, nelle sue stratificazioni, diramazioni, implicazioni.

---

238 *Op.* di Rosenberg *cit.* a nota 17, pp. 221-234.

(Questo studio è stato interamente scritto nell'estate 1966, e rappresenta la ricerca preliminare per il testo del volumetto *La Pop Art*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966. Ho soltanto apportato qualche indispensabile aggiunta nei riferimenti bibliografici, pubblicandolo poi in « Il Cannocchiale », n. 4-5, 1966; n. 1, 1968; n. 2-4, 1968-69; n. 5-9, 1969).

PARTE II

Profili e opere in Europa e in America, fra « Nuova Figurazione » e Pop Art

1. L'ANIMISMO FAVOLOSO DI ALECHINSKY

La personalità di Alechinsky nel contesto della pittura europea negli anni Cinquanta e Sessanta non resta finora consegnata soltanto alla misura della sua versione organicistico-immaginosa dell'animismo sottolineato dalla poetica e dalle opere degli artisti del gruppo *Cobra*, fra i quali, benché dei più giovani, Alechinsky è stato uno dei più inquieti ed intensi, ma anche, credo proprio alla sua apertura di sperimentatore di modi e temi della comunicazione visuale.

Forse perché egli appartiene ad un livello di generazione nel quale la pressione dell'*imagerie* mostruoso-favolosa inaugurata su tracce noldiane da C.-H. Pedersen non è più (come invece in Jorn e persino in Appel) vincolante, e permette proposizioni più diramate ed aperte. Così che appunto Alechinsky ha potuto svolgere una propria tematica di *imagerie* essenzialmente organicistica, ponendosi la sua pittura anzi intorno all'inizio degli anni Sessanta in Europa — con altri giovani, come da noi Vacchi, e più giovani, come in Spagna, Canogar: e ne fece fede una « polarità » problematica della prima edizione di *Alternative Attuali* ad Aquila, nel '62 — quale una delle più acute ed autorizzate indicazioni al riguardo. Appunto perché quell'organicismo si sostanziava strumentalmente di un'acquisizione di esperienze segniche molteplici e tutt'altro che univoche (con indagini, fra l'altro, sulla calligrafia estremorientale: della quale Alechinsky ci aveva dato un film documentario rimasto per molti aspetti famoso).

La sua misura di immaginazione organicistica tuttavia Alechinsky non l'ha spinta entro una circostanziata misura di fisicità — come secondo una diversa vocazione operava appunto, per esempio, allora Vacchi —, bensì l'ha risospinta, direi, verso quell'orizzonte di totalità animistico-favolosa dalla cui matrice di « visione del mondo » si era mosso, e caratterizzandola in certo modo come ulteriore e quasi più credibile misura di quella. Alla fisicità, al peso di gravità si contrappone allora una mobilità, una circolazione pulsante, un'osmosi, che permette di inglobare in un circolo più ampio, totale, un dialogo fra « soggettività e relazione organica » (come s'intitolava appunto la « polarità » in questione di quella mostra del '62), che altrimenti un traguardo invece appunto di fisicità volge piuttosto verso un'oggettivazione escludente, se non in misura di dramma d'epica cosmogonica, la presenza dell'affabulazione confessiva.

Alechinsky invece non intende affatto rinunciare al diario emotivo, alla confessione ininterrotta, e proprio nell'immagine organicistica, nella osmosi universale riserva tale sua volontà, così che ogni segno, ogni gesto, ogni tratto, ogni brano o movenza organicistici sono segnati da una ragione inerente al flusso della sua consistenza vitale.

Il dipinto continua ad essere allora — nel contesto dei tramiti sociologici sempre più agguerriti e persuasivi: e che Alechinsky ben conosce — il margine della confessione-distrazione, il margine della libertà della propria misura di umana insottomissione, non un rifugio bensì una bandiera, non un *alibi* bensì una scelta contestatoria e correttiva. Non si può infatti — mi sembra chiaro — non riconoscere che la riproposta che Alechinsky va continuamente conducendo negli ultimi anni di quell'orizzonte di immaginazione organicistico-favolosa non significa un invito ad un naturalismo pretecnologico quanto l'indicazione di un argine di indispensabile resistenza al terrorismo tecnologico (che è ben altra cosa che l'esattezza operativa della tecnologia essendone una sorta di succedaneo demagogico, disponibile per questa o quella operazione di espedientistica « persuasione » re-

pressiva). Infatti Alechinsky non è un « persuaso », né specula per una teoria dell'abdicazione, come sembra che oggi non si sappia fare altro, un po' ovunque.

L'organicismo fabulistico diviene allora per Alechinsky uno strumento di comunicazione, si modula in linguaggio, si fa scrittura: scrittura che rappresenti appunto un dettato logico-affettivo, emotivo e fantastico, in una proiezione integrativa della propria individualità in un tutto che la sovrasta, ma la rispetta, la accoglie in maniera appunto profondamente dialogica. Nella sua sottile ambiguità, nella sua molteplicità referenziale, immaginativa e persino onirica, quell'organicismo disinvolto ed agevole è il segno di una liberazione, quanto un segnale, nella sua nettezza inequivocabile, intende esserlo di una obbligatorietà.

Di un mito esaustivo, quale quello organicistico, Alechinsky si è dunque fatto uno strumento affabulatorio, flessibilissimo e pronto come una scrittura: lo ha demitizzato nella sua destinazione d'entità vitale primaria, origine prima e genesi, per farsene un « mezzo », nel senso tanto di ciò entro cui si muove, quanto di ciò attraverso il quale si opera. E ha così raggiunto per la pittura quel livello di estrema propinquità al ritmo stesso vitale, che è stata una delle più sentite aspirazioni della poetica di *Cobra*; ma lo ha raggiunto al di là appunto della mediazione di una costante *imagerie* mostruoso-favolosa, quale è prevalsa nella linea Pedersen-Jorn-Appel.

Commencerai-je? Commencerai-je par de petites lignes, de petites croix, de petits points, par une grande chose allant de là à là, par une grande tache qui me regarderait faire, par une idée? Commencerai-je par caresser la toile que je rêve terminée? Non, je commence;

si leggeva anni fa sul catalogo di una sua personale.

(da: *Alechinsky*, « La Medusa », n. 59, Roma, maggio-giugno 1966)

2. — CÉSAR AL SUO LIMITE ORGANICO

Nel clima un po' stanco e disorientato della Parigi d'oggi, ove gli atti di resistenza al dilagante qualunquismo e conformismo sembrano altrimenti appena ridursi in un arco che va, all'incirca, dalla garbata, ma anche intimamente rassegnata, critica sociale del Truffaut di *Les 400 coups* ai *pamphlets*, rapidamente assorbiti e neutralizzati dall'ufficialità, del genere di *Le style du général* di Revel, la personale di César Baldaccini, tenutasi recentemente alla Claude Bernard, ha segnato, con la quasi contemporanea *Célébration du sol* di Dubuffet alla Daniel Cordier, un punto fermo sulla via d'una ricerca che si proponga anzitutto come rapporto continuativo e responsabile, vigilmente critico, con la realtà contemporanea. E nel momento in cui buona parte dei *leaders* francesi, maggiori come minori, dell'ormai più che decennale avventura *autre*, si disputano storicamente le piazze e le precedenze, con apparati pubblicitari agguerritissimi e *clans* di amici e clienti pronti ad avallare le inopinate scoperte di dipinti, che per la data che vi si legge iscritta, dovrebbero mostrare pubblicamente una assoluta precedenza da acclamare; nel momento d'altra parte che vede la teorica stessa e l'azione d'un Tapié minacciato da presso dall'inevitabile inflazione accademica « informale », che, per ragioni di mercato anche rispettabili, manca il coraggio di rinnegare recisamente; o nel momento ove la vitalità stessa della critica contro questa stessa accademia, ben condotta negli ultimi anni da un Jaguer, non riesce

peraltro ancora a polarizzarsi in una alternativa che non resti subito imbrigliata nelle trappole di una altra accademia, quella surrealista, o astratto-surrealista, se si vuole; o quando d'altra parte, infine, il tentativo generoso ed anche formalmente intelligente d'un Restany, di configurare i due poli opposti d'una ricerca attuale che si muova fra il mero gesto affermativo e l'immersione panica in una orchestrazione « lirica » spaziale (vedi le mostre recenti sia presso Schoeller, che a Roma da Pogliani), non mi sembra si sostanzi altrimenti che con ragioni purovisibilistiche ed estetizzanti, d'attività estetica indifferente al concreto e drammatico svolgersi della realtà del nostro tempo; c'è veramente da riconoscere in César, e subito al di là del pittoresco e del resto simpaticissimo personaggio che è, una responsabilità appunto rara, una partecipazione attiva alla situazione attuale, eminentemente costruttiva.

Di fronte al parossismo concluso in se stesso, in cui sembra essersi arenato negli ultimi anni un Mathieu (e ce lo riprovano sia le *gouaches* esposte da Dubourg, sia i dipinti fra il '57 e il '58 presentati alla Galerie Internationale d'Art Contemporain), con il risultato d'una progressiva inflazione estetizzante proprio là dove la sua furia di testimonianza degli anni migliori (credo circa '50-'56) era invece un drammatico vincolarsi al moto stesso d'una realtà che ci circonda e costringe, le mozioni attuali di César si impongono in una contratta assolutezza che non è evasione, bensì proprio concentrazione, tensione potenziale che rifiuta il gesto, scoprendovi uno sfogo estemporaneo e non conclusivo.

Non un danzare intorno alla realtà, un eluderla, un fingerla e ironizzarla nel mito che è poi soltanto gioco prezioso ed estetizzante, che sconcertavano per esempio nella mostra parigina dei due nostri Pomodoro nella stessa Galerie Internationale d'Art Contemporain, nel cui clima del resto di intima e gratuita fatuità erano ben caratterizzati; ma un prenderla di petto, un coinvolgervisi, uno sforzo disperato d'interpretarla, di testimoniarla nella sua contraddittorietà, nella sua violenza, nella sua ripu-

gnanza. Tutt'altro che una nuova arcadia di estenuazioni, di gratuiti e irrefrenabili parossismi.

E la chiarezza della « presenza » attuale di César è nella grande acquisizione stilistica che ha caratterizzato il suo lavoro degli ultimi anni ('57-'59).

César (marsigliese, del '21) è uscito dall'École des Beaux-Arts parigina, che ha frequentato dopo quella di Marsiglia. La sua attività ha preso definitivamente consistenza attraverso le mostre personali a Parigi nel '55. Fra il '54 appunto e il '56 ha articolato immagini violentemente ed abilmente conteste di oggetti e residuati metallici saldati fra loro. L'immagine come nucleo espressivo vi era sempre presente, a volte conformandosi nell'aspetto di insetti mostruosi. La tecnica d'origine dadaista veniva a servire un'esigenza nuova di realtà. Lo *choc* imposto allo spettatore non era la sorpresa d'un contesto inedito ed imprevisto eppure enigmaticamente avvincente, bensì risiedeva nella presa di coscienza immediata della realtà materica, di un'immagine che fosse anzitutto imminenza fisica. Il metallo non si sublimava in immagine, ma si imponeva in se stesso, nella sua natura di residuato (cioè caricato semanticamente già d'una sua storia), come immagine, la ordiva e giustificava.

Una scultura come quella, non altrimenti che altri più espliciti « insetti », mostruosamente giganti, del '57, poteva richiamare subito nel panorama europeo la scultura inglese che già da alcuni anni (e con maggior fortuna, a conti fatti, fra il '50 e il '54 circa) si interessava a simili elementi di figurazione, da Chadwick, a Butler, ad Armitage, a Paolozzi, a Turnbull. In realtà però, mentre l'indagine psicologica restava il fatto chiave di questa nuova scultura britannica, la proposizione di César sottolineava sempre il suo essere anzitutto esistenzialmente reale, tangibile. Anche nelle opere più recenti, e del tutto differenti, come in certi nudi diruti e bellissimi che ha composto nel '57 e nel '58, la stessa differenza di procedimento tecnico fra César e un Paolozzi, pur in un mondo alla lontana consonante, cioè di costruzione diretta del pezzo plastico, con una eccezionale

maestria artigianale del metallo (tecnicamente come il nostro Garelli, che d'altra parte di quella lezione ha fatto a suo tempo tesoro), di contro alla « fusione » dell'inglese, mi sembra riprovi un desiderio di continuo contatto fisico con la materia definitiva, come un ruolo di assoluta preminenza di questa fra gli elementi semantici, mentre appunto invece per un Paolozzi ancora o per il Chadwick recente se è dunque l'immagine che conta la materia dovrà anzitutto realizzarla, negarvisi, sublimarvisi in qualche modo. Perciò l'accoppiamento di César con il nostro Burri in una personale alla Rive Droite nel '56 (allora del resto la più viva forse fra le gallerie parigine) segnava qualcosa di più che un mero incontro di amicizia e di reciproca giustificata stima.

Ma il César più interessante e per il quale ho parlato prima d'un decisivo acquisto d'eccezionale qualità e precisione semantica è credo senz'altro quello dei rilievi, che datano al '58 e al '59, e dei « torsi » strettamente affini (alcuni esposti a Venezia in *Vitalità nell'arte*). Sono superfici tese, straordinariamente ricche d'interno e come rattenuto dinamismo, imminenti e assolute, composte dall'organico aggrovigliarsi e disporsi di singoli elementi che l'artista ha contesto e strutturato fino appunto all'ampiezza di monumentali superfici (e il monumentalismo c'è anche in dimensioni in effetti esigue). Se ne ha il senso immediato di una effettiva vitalità, d'una presenza, composta ma recisa ineliminabile, d'una realtà implacabile, ma certa, non gabellata, non sottratta o surrogata. La materia naturalmente, come tutte le pittoresche possibilità della fusione diretta, vi ha appunto una parte primaria, incontrastata. Ma la vitalità è nell'intimo senso di ordine, nel racconto sempre vero e perciò avvincente. Ci si sente in un territorio di responsabilità che non ha poi facile riscontro nel dilagante formalismo « informale » europeo.

(da: *Una personale di César a Parigi*, « Il Verri », a. III, n. 5, Milano, ottobre 1959, pp. 96-98)

3. — CANOGAR E MILLARES VERSO LA FIGURAZIONE

a) *Canogar 1959*

La recente pittura di Canogar si propone come ulteriore invito a considerare quella nuova problematica di « relazione » che sempre più distintamente viene articolandosi dal deserto seguito al rifiuto e alla liberazione informale, e che, in decisa opposizione alla nuova ondata contemplativa di muri e di materie, aspira a ritentare in termini inediti la possibilità di un'implicazione « costruttiva » dell'uomo nella vicenda esistenziale.

Una problematica il cui già ampio arco include mozioni ben differenziate, a volte diversissime, eppure convergenti, e che in un panorama europeo (ove non sarà intanto un modo assai reciso di contrapporsi all'accademismo ormai dilagante delle conseguenze dell'*action-painting* nordamericana, o al nuovo polimaterismo — pur con quello contrastante — di recente gagliardamente sviluppatosi sempre negli U.S.A.?) può indicarsi grosso modo in un Alan Davie, in un Alechinsky, in un Vacchi, in uno Scanavino, in un César, in un Canogar appunto e che comunque proprio in Italia in un gruppo di più giovani operanti a Milano, fra Vaglieri, Aricò e Romagnoni (e la giovane critica che li affianca) ha forse uno dei suoi più consistenti nuclei ideologici.

Anche qui tuttavia l'aspirazione ad una tipicità che significhi il ricollegarsi ad un caratteristico e proprio, direi, indigeno, patrimonio culturale (scrive Canogar di questo suo « castici-

smo» : « Quisiera encontrar nuevamente las verdaderas esencias de la pintura española de todos los tiempos »).

Fra i protagonisti della nuova arte spagnola Canogar è senz'altro il più giovane, il suo conciso percorso si sintetizza in una maturazione già molto notevole nel '55 e il balzo fra il '58 e il '59 al livello della più attiva zona della nuova e già incalzante giovane pittura europea, con una netta affermazione internazionale (dalla Biennale veneziana, alla personale romana all' « Attico », alla partecipazione essenziale, alla mostra parigina del Musée des Arts Décoratifs).

Le sue esperienze nel '55 e nel '56 risentono di quel passaggio direi « obbligato » per la giovane pittura spagnola che fu il riferimento ad una del tutto storica « preistoria iberica » (Altamira). Superfici matericamente compatte, imminenti e deserte, d'una cromìa brulla e ingrata, ove poche spartizioni grafiche si sovrapponevano come riferimento tipico ad un primordiale mezzo di significazione. Il segno, che sarà invece in breve per Canogar « expresión de una activa energia vital », vi era quasi una traccia e, più che un'impronta, l'elemento d'un arcano eppure disperatamente semantico linguaggio. La via della realtà fenomenologica era reperibile soltanto nella sottrazione da un tempo e da uno spazio innaturali, convenzionali, vuotati ormai di qualsiasi appoggio reale, di verificabile realtà, campo invece dell'opportunismo e genericismo d'un ufficialmente trionfante naturalismo pseudo-tradizionalista. Incalzavano altre presenze, altre necessità.

Già nel '56 quelle superfici si sciolgono in un gesto drammatico più motivato e prossimo. Non sono più l'oggetto d'una preistoria evocata, e vorrei dire « invocata », quanto il tangibile incontro con una materia esistenziale e prossima, scabra, rotta, frustrata e consunta, e perciò immediatamente espressiva del passaggio umano. La poetica di un Tapies aveva appena, allora, definitivamente tratto da una condizione non poi tanto dissimile i dati d'una nuova *imagerie* tutta contratta meditazione e dedizione all'impronta, al tracciato umano, assunti in un valore

trascendentale, di mistica conversione, ove il muro fosse il libro di tutta una vicenda superindividuale dell'uomo. Ma il destino di Canogar era diverso, e cioè diretto piuttosto a stabilire immediatamente delle relazioni che a rifiutarle in un mistico secessionismo. C'è del resto una differenza abbastanza netta (forse per il peso della lezione così alta e tipica di Miró, e d'una tradizione dadaista) fra l'ontologismo ideologico della nuova pittura catalana, d'un Tapies cioè o in tutt'altro modo ed antiteticamente, e forse con meno univoca ed avvincente sicurezza, d'un Cuixart, e il fenomenologismo esistenziale dei giovani di Madrid, particolarmente di Canogar, Saura, Millares ma anche di Manuel Rivera, nei quali l'atto di determinazione espressionista, anziché contrarsi in una sorta di tensione equilibrata e raccolta, quasi neo-metafisica, si realizza e sfoga nel gesto imperativo, nell'urto brusco e diretto con l'immagine che si schianta ed invera nel contraddittorio del reale.

Tuttavia a questa decisiva svolta della pittura di Canogar (quella rappresentata nella mostra dei *Quatro pintores españoles de El Paso* a Madrid nel marzo 1958 e poi qualche mese dopo nella Biennale veneziana) corrisponde anche una scelta che la rendeva già tipica nella ricerca stessa, appunto, credo, più deliberatamente espressionista e drammatica, dello stesso gruppo madrileno. E cioè il suo interesse non solo verso l'espressione immediata del gesto, ma la costruzione nel gesto e nel suo incontro, nella sua impronta sulla materia inerte, d'un dialogo, d'un organismo, nella riproposizione stessa dunque in via ipotetica di immagini e d'organismi. E organicità che preannunciava una ben ampia possibilità d'esperienza del reale. Veramente la gamma fenomenologica cui è ora interessata la pittura di Canogar si è venuta con sicurezza configurando nel lavoro immediatamente successivo, che lo ha affermato fra le forze più attive e confortanti della nuova pittura europea. Ecco allora che quelle superfici contratte e aggrovigliate di segni, ove già il segno stesso nel contesto e nell'emergenza materica preannunciava come la presenza fisiologica dell'immagine, e quindi aspirava a rela-

zionarsi contestualmente, come appunto nelle tele del '57 e in parte del '58, si sono aperte e modulate, e da motivo strutturale ricorrente hanno seguito invece da presso il circostanziato formularsi d'una immagine ogni volta inedita oppure tipica. Canogar ne è ben cosciente:

Tener un necesario contacto con la realidad misma, para crear un lenguaje. [...]. No buscar la ordenación del caótico momento, sino una unión con la realidad misma en una esencial contraddición entre lo explicable y lo enixplicable. [...]. Realizar estructuras que se completen las unas a las otras, en busca de un ritmo. [...]. Fosilizar un istante [1958]; El estilo de nuestra época puede sorprendernos por su aspecto caótico. Y sin embargo quisiera tener los pies en la tierra, estar en contacto con la realidad, crear formas orgánicas, vivas, porque el arte ya no puede (y hoy menos que nunca) deshumanizarse. Creo que la separación entre la abstracción y la figuración debemos superarla y enfocar la realidad desde otro ángulo distinto, encontrandola en su verdad subjetiva y intima [1959].

La straordinaria ricchezza della pittura più recente di Canogar risiede in questa complessità del contesto pittorico. Il dipinto si configura ben oltre il gesto, e neppure nel prolungarsi e risonare di questo, nel crearsi d'un tempo attorno, ma univocamente, a quel primo atto di determinazione volitiva. Nel dipinto attuale di Canogar il momento automatico è iniziale, è la percezione prima indistinta dell'immagine. Il rapporto con la realtà fenomenologica si realizza nella scoperta e nel percorrere interamente, strutturandola, tale immagine. La realtà non è univoca, ma è relazione. Il dramma non è nella denuncia e nel rifiuto, ma nella responsabilità della partecipazione, che implica, costringe, a scelte, pretende di essere testimoniata.

Pittura di « realtà » nella sua più ricca e vitalistica estensione; pittura che circoscrive e caratterizza, che suggerisce ed accerta, che si abbandona e contrae quasi ripercorrendo appunto con intrinseca partecipazione le movenze e incidenze, gli episodi d'un tessuto organico, di un intero organismo.

Cuando tengo frente a mí la pureza de una tela blanca, se establece un mutuo dialogo. El cuadro, *apparentemente blanco*, se va creando, formando poco a poco en mi mismo. Llega a un momento en que no puedo resistir la tentación de vencer su surenidad. A veces sucede que después de minutos, horas, no se establece esta comunicación, o bien que la visión global de su estructura se me escapa. Ello provoca en mi una irritación y una rabia difíciles de explicar y me siento insatisfecho. Una vez establecido el primer contacto, sucede un estado de desconcierto tras el automatismo de la elaboración de la primera materia. Este primer contacto con la obra — y todas las posteriores intervenciones — están sujetas, quiérase o no, a una serie de limitaciones que en sí mismas pueden constituir su posible grandeza. Yo soy consciente de mi propria limitación y creo que mi verdadera fuerza nace de ella, de su austeridad, de la sencillez de los medios puestos en acción [1959].

E sarà forse proprio questa confidenza in una possibilità di strutturare un dialogo organico, oltre il violento rifiuto della prima presa di posizione, la ragione della stessa ricchezza di gamma cromatica di Canogar, senza riscontro nella giovane pittura spagnola. Mentre, ad esempio, Saura inscena la critica in atto d'un mito di tradizione umanistica dell'immagine umana, dimostrandone picassianamente la bruttezza e intrinseca violenza, in una morfologia tutta gesto e impeto dichiarativo; o Millares ripropone nella sua immediatezza con disperata violenza episodi primordiali caricati simbologicamente.

(da: *Canogar*, Galleria Blu, Milano, 30 novembre 1959)

b) *L'omuncolo di Millares*

L'esordio pittorico di Manolo Millares si è verificato in una ricerca segnica primordiale, attenta a suggestioni arcane e magiche, tributaria forse di spunti da Miró, però come portata a risalire, dall'impiego segnico culturale del grande pittore surrealista nella sua maturità, quasi alle origini di quelle proposizioni pittografiche sia nel senso della preistoria che delle co-

siddette espressioni « primitive »: Millares nato nella Gran Canaria, in una isola atlantica come intermedia fra le diversissime matrici culturali europee, africane ed americane, in tutte le loro stratificazioni storiche, appunto dalla « preistoria » al primitivo attuale, al Surrealismo orfico.

Ciò avveniva nello scorcio estremo degli anni Quaranta e l'inizio della prima metà del decennio successivo. Infatti proprio sotto il segno del Surrealismo avviene la sua decisiva formazione culturale moderna, intorno al 1948. Mentre le più tipiche sue pittografie, che egli ha chiamato « pictografias canarias » datano appunto a poco dopo.

Il segno vi ha sempre una consistenza precisa, quasi fisica, e del resto la materia sulla quale si imprime ha anch'essa una precisa consistenza d'ordine fisico: e qui non c'è che da ricordare il valore animistico e magico della fisicità materica nella fenomenologia figurale dei « primitivi ».

Tuttavia non è in questa versione particolare e tipica della lezione surrealista che Millares si è affermato nel contesto delle nuove ricerche pittoriche europee e nordamericane. Ciò avviene invece nella fase immediatamente successiva, anche se resta significativo il precedente culturale surrealista, quasi in ideale *pendant* a ciò che si verifica anche per un Tapies o per un Cuixart (al tempo del *Dau al Set*), cioè per altri protagonisti dell'Informale spagnolo.

Verso la metà degli anni Cinquanta infatti Millares sposta la propria attenzione da una ricerca a prevalenza segnica ad una prevalenza materica, anzi poi polimaterica, nello scandaglio dapprima di paste consistenti e spesse e quindi di materie diverse.

Nascono così i suoi « sacchi » esposti nel '57 in una importante personale a Madrid. Millares è allora a Madrid uno degli animatori del gruppo *El Paso*, la cui funzione polemica e stimolatoria nel rinnovamento dell'arte spagnola è stato molto notevole, come del resto da tutti riconosciuto.

Ed è appunto nell'àmbito della posizione protestataria e stimolatoria di quel gruppo di giovani pittori, critici e letterati che

la pittura di Millares acquista una sua precisa fisionomia tematica, al tempo stesso che subito precisa meglio i suoi strumenti, pur sempre nel senso di un impiego materico, ed anzi polimaterico, ma attribuendo ad esso appunto un preciso significato polemico.

Alla base dell'azione del gruppo madrileno *El Paso* sono giustificazioni d'ordine esistenziale: il « passo » al quale quei giovani pittori invitavano perentoriamente era non solo un « passo » d'ordine culturale, una sollecitazione di svecchiamento rispetto alla cultura ufficiale accademica, ma anche una precisa presa di coscienza della realtà in senso sociale quanto proprio direi anche ontologico. Ci si ribellava alle comodità delle continue giustificazioni ideali, in nome della concretezza e del dramma dell'esistenza, ed in nome della condizione di questa si elevava la propria protesta, il proprio grido. Un grido che ufficialmente invece si sarebbe preferito soffocare. Ma se la vita è piuttosto un inferno che un paradiso artificiale, è dovere di denunciare la realtà di tale inferno.

Il crollo dei valori tradizionali, divenuti ormai schermi di comodo per ingannare il prossimo e consolidare un potere antiumano, apriva una via verso l'ignoto, verso la proposta di nuove prospettive del reale: prospettive da sondare, sconosciute appunto, eppure autenticamente rispondenti alla propria situazione, alla propria condizione d'esistenza, alla propria urgenza umana.

La rivolta de *El Paso* s'è inquadrata in tutto un rinnovamento della giovane cultura spagnola alla ricerca di una presa di coscienza concreta ed autentica della realtà del proprio tempo e della propria condizione: Bardem, i Goytisolo, Castellet... Ed ecco allora riproporsi la misura della volontà di « realismo » di un Blas de Otero, di un Solana, di un Buñuel, risalendo fino alla suggestione della stessa volontà protestataria di Picasso.

Millares ha allora definito con molta chiarezza il proprio impegno. In una « carta » de *El Paso* (con il quale, e proprio attraverso Millares dapprima, sono lieto d'essere entrato in contatto per la rivista « Notizie » nel '58, ancora avanti la rivelazione

internazionale nel padiglione spagnolo nella Biennale veneziana di quell'estate) scriveva infatti:

No creemos — hoy — en un arte metido en la prudencia. Por sobre la calma de los que miden altura y ancho está el nervio del que golpea y derriba puertas y sabe entrar en lo desconocido con magnitud desmedida. La armonía no va con nuestro tiempo. De fuerzas antagónicas nace un desbarajuste cuya semilla no puede ser otra cosa que la total contradicción. Una obra así queda en el espacio y el tiempo con un contenido positivo-negativo, constructivo-destructivo, real y fantástico; lleva en sí — como el universo mismo — la luz y la sombra, la vida y la muerte. El Yang y Yin de la cosmogonía china no encuentra, en nuestro mundo actual, el « Tao » o vía ideal hacia el supremo armónico. Ni lo encuentra ni lo desea. Porque se ha roto el gran cristal Ptolomeico que encerraba el entendimiento en un orden perfecto y hemos traspasado las fronteras de lo limitado hacia el campo del absoluto desconocido.

Ecco dunque il valore di richiamo alla realtà, in senso appunto esistenziale, e al tempo stesso la volontà di esplorazione, di proposta d'apertura, perché la realtà è mobile, è tutta appunto da esplorare, si apre sull'ignoto. In questo senso lo stesso rapporto con la materia diviene stimolatorio, come dice Millares stesso in un altro testo del '58, per una mostra di gruppo a Madrid, con Saura, Canogar e Feito:

Actúo con toda libertad y en un mundo deliciosamente extraño, desconcertante; choco diferentes texturas; acribillo los espacios infinitos y los torturo con la dinámica maraña de unas cuerdas. A veces resulta que la informa — en una contraddición — queda contenida, entera; otras veces se desparrama en desbordado torrente hacia el cosmos. Pueden nacer enormes bocas que, como explosiones, escupen el blanco o el negro intenso hacia lo interminable; pueden parecer heridas telúricas, tajos, fuerza hipigénica, dinamismo orgánico... Me encuentro a gusto en la intranquilidad de este mundo construído para ser nuevamente distruído. Un mundo limitato, caótico, feo de belleza, donde mucho de todo se me escapa y patina fuertemente desconocido.

La radice surrealista è forse ancora attiva in questa continua avvertenza del movimento metamorfico della materia. Ed a

queste premesse di espressione intimamente materica la pittura di Millares è rimasta finora legata, pur in ulteriori sviluppi.

L'arte contemporanea, dalle sue origini romantiche, ha accentuato il proprio carattere di opposizione alla società in cui opera. E questa opposizione è stata implicita, ponendo sul tappeto questioni profonde, d'ordine generale, ed indicando un rinnovamento etico più o meno radicale, al di là di schemi precostituiti e di comodo; oppure, invece, esplicita, come critica specifica di una condizione e di una situazione. Per fare qualche nome, da una parte Kandiskij, Klee, Mondrian, Malevic, Schwitters, Duchamp, Brancusi, Ernst, o Miró; dall'altra Ensor, Schiele, Kokoschka, Barlach, Nolde, Grosz, Dix, Picasso.

L'opera di Millares, che è appunto una delle personalità più significative della nuova pittura spagnola, impostasi sulla scena europea e mondiale verso la fine degli anni Cinquanta, appartiene assai più alla seconda di queste due tendenze costanti, che non alla prima. Del resto, come s'è detto, il gruppo madrileno *El Paso*, nell'àmbito del quale appunto l'opera di Millares ha cominciato a precisare il proprio peso polemico, intendeva inserirsi come elemento dinamico e determinante nell'àmbito di uno specifico contesto sociale e culturale, per promuovere appunto una frattura, per stimolare il compimento di un « passo » che aprisse nuove prospettive.

Ma dal 1957, quando il gruppo è stato fondato, al 1960, quando il gruppo si è sciolto, si può veramente dire che il « passo » decisivo sia stato compiuto, e che la situazione sociale e culturale, nell'àmbito della quale ci si proponeva d'intervenire come elemento modificatore, abbia effettivamente mutato volto?

La risposta implicita nell'opera di Millares di questi ultimi anni mi sembra decisamente, e non immotivamente, negativa.

È vero forse, come ho sostenuto per un altro giovane del gruppo, Canogar, in una monografia di due anni or sono, che oggi, caduta la necessità di un primo fronte oppositivo comune, il problema si pone anzitutto come ricerca di ragioni più profonde, proprio per costruire, da quella opposizione, una condizione

nuova e più aperta; e che dunque esiste anzitutto la necessità di un approfondimento personale, di una più accurata verifica delle ragioni del proprio operare rispetto e dentro quella società.

Tuttavia mi sembra chiaro che il risultato di tale approfondimento, nell'opera recente di Millares, sia proprio, anziché uno spostamento evolutivo da quella posizione iniziale comune di critica, un potenziamento specifico delle ragioni e dei modi espressivi addotti in quella uscita così ricca di entusiasmo e di promesse.

Insomma, sembra dire Millares, se le ragioni di una critica specifica non sono esaurite, ebbene occorre ancora insistere, criticare, affilare gli strumenti di tale continuo intervento.

Perciò appunto, credo, Millares appartiene piuttosto alla seconda, che non alla prima delle due grandi tendenze dell'arte contemporanea poc'anzi indicate.

Fra il 1957 e '59 circa, s'è detto, Millares ha stabilito un profondo contatto espressivo con la materia, la bruta materia esistenziale, sacchi strappati, tele imbrattate di gesso bianco, di nero, di rosso equivoco (quasi sangue essiccato). Materia sconvolta da un dramma non tanto intimo e naturale, quanto dovuto ad una violenza esterna: emblematicamente, immagine di una violenza esercitata sull'uomo, e quindi denuncia e protesta contro tale condizione di coercizione e appunto di violenza.

Già nel '58 e '59 Millares individua tuttavia il tema dell' « omuncolo » come protagonista specifico della sua figurazione. Dalla materia prima ed informe, sembra configurarsi un'immagine, un relitto umano, appunto l' « homúnculo », « insidioso arquetipo », come diceva Millares stesso, che infatti scriveva nel '59:

Después de Goya — con su palabrota a la cortesanía y su tiempo — sólo nos queda la auténtica vía social de los despojos materiales, el florecimiento del homúnculo como insidioso arquetipo. El homúncolo es una consecuencia esperada de la grandísima belleza que puede traslucir el harapo así, puesto al desnudo, en su evidente porquería. La destrucción y el amor corren parejas por los espacios y parejas descoyuntados. No importa que el hombre se haya roto, si de él emergen rosas de légamos y principios renovadores como puños. Hay que empezar rompiendo, que así antes se construye el porvenir...

Millares non ha dunque rinunciato ancora a credere nella validità di questa preliminare funzione *destruens*; né appunto ve ne sarebbero plausibili ragioni. Ma negli ultimi anni la sua pittura ha precisato, da embrionale in più credibile e specifica, l'immagine dell'uomo contemporaneo, sempre di quell' « homúnculo ». Più che la materia, che sempre predomina, quanto mai sottolineata ed imperiosa, nella strumentazione espressiva, decisamente conta ora l'immagine umana, che emerge chiaramente configurata nello sfacelo di tale materia.

Qualche volta Millares aggiunge particolari precisi, quali scarpe, od altri oggetti come per togliere ogni dubbio, come per dire senza mezzi termini: « questo è un uomo », nel caso che qualcuno stentasse a riconoscerlo nei brandelli in cui la violenza altrui lo ha ridotto.

In questo senso dunque la sua è una pittura neoumanistica, nel senso più vivo del termine; soprattutto una pittura di critica specifica e di responsabilità, che ha un suo significato di resistenza umana e culturale.

(da un volume edito da Gustavo Gili a Barcellona nel 1963)

4. — IL TEMA DELLA CROCIFISSIONE PER SAURA

Una ricognizione iconografica della pittura di Saura dà un risultato molto schematico: figure di donna, prevalenti dal '56 circa al '59, crocifissioni nel '58-'59, *curas*, curati, nel '59-'60.

Fra il '54 e il '55 Saura ha appena raggiunto una sicura maturità, iniziando la sua presenza nel dibattito attuale. Dunque si può ben dire che la sua pittura si sia venuta svolgendo, e di volta in volta affermata, vertendo ad una o più polarità tematiche. Particolarmente il tema dell'immagine femminile assume nella pittura di Saura una costanza emblematica, che ha riscontro nella fedeltà all'immagine umana di un Giacometti, nel nostro dopoguerra, assai più che non nell'assunzione, che ne ha fatto, fra il '50-'54, come è noto, con definita intenzione polemica, De Kooning.

Proseguendo dunque l'indagine ci si chiede quale significato abbiano per il pittore tali preferenze tematiche. È un fatto che la necessità di una definizione del tema iconografico costante si sia fatta sentire proprio quando Saura ha posto in crisi per una più pressante e concreta volontà d'azione un mondo visionario d'immagini larvali, inespresse, appena emergenti da un aggrovigliato contesto, d'allucinazione onirica. Il momento cioè d'appartenenza al gruppo *Phases* di Jaguer, che raccoglieva, con notevolissima sicurezza di cernita qualitativa, mozioni ricche di motivazioni surreali nell'àmbito dell'Informale. Scriveva nel '55:

Hablando como San Juan de la Cruz diría que las condiciones del pintor solitario con cinco: la primera que ha de volar en lo más alto, en las más audaces aventuras, con las más profundas inquietudines estéticas, sociales y filosóficas, olvidándose de todas las cosas transitorias; la segunda que ha de ser tan amigo del silencio y de la soledad que únicamente viviendo en ellos podrá realizar una obra cuyo mensaje sea grave y altanero; la tercera que ha de poner sus ojos en un infinito hecho de las más locas proposiciones, beber todo aquello que esté a su alcance en una ansia devoradora y trabajar con una fiebre intensa; la cuarta que no ha de tener determinado color, debiendo dirigirse hacia al camino de sus deseos, atento únicamente a su responsabilidad moral para con su época y su sociedad; la quinta que ha de cantar y gritar con el más espontáneo y libre lenguaje [1].

Significando già il desiderio di raggiungere una simbologia, che risolvesse una pressante necessità di partecipazione totale.

Come si sia venuta precisando la strumentazione espressiva dell'immagine lo ha chiarito ancora lo stesso Saura in lucidi testi di poetica del '58-'59. La tela non riferirà un'immagine, una allucinante evidenza onirica, diverrà bensì il campo di lotta, di una lotta « cuerpo a cuerpo » che dovrà segnare il dominio della materia elevata al medesimo grado di passionalità, coinvolta nel medesimo ciclone passionale della carica vitalistica del pittore:

Un cuadro es ante todo una superficie en blanco que " es preciso llenar con algo ". La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza, frente a ella, un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en una energía cosmogónica, ya para siempre irradiante. [...]. Es la materia, convulsionada bajo una voluntad de acción, lo que me interesa; la biología dinámica que de un trabajo paroxístico surge de un éxtasis; el " maelstrom ", la fuerza centrífuga o centrípeta de una creación apasionada en la que cada cuadro es un organismo viviente que se desarrolla según su proprio determinismo; la inclusión de la primera expresión del gesto enfurecido en una nueva estructura plástica, en un espacio rivolucionario, expansivo, sin límites para el deseo [...] la necesidad imperiosa de gritar, da expresarse como sea, haciendo nuestras todas las posibilidades energéticas del universo, sea a través del amor a un cuerpo femenino, de una naturaleza, de una nada

[1] « Papeles de Son Armadans », a. IV, t. XIII, n. XXXVII, p. 64.

o de un todo, de un ansia ilimitada de amor, de conocimiento y energía, de una desesperación o de una hambre cósmica, de una totalidad en expansión o de una dinámica concéntrica... De lleno en una básica y primordial contradicción (mi irracional fatalidad expresiva y mi caos; mi angustiosa ansia de amor, de conocimiento, orden y acción) hacia una pintura dramática y libre que sea la expresión de una realidad total [2].

È qui che interviene l'immagine, e ben più in una consistenza nozionale che in una struttura fisica:

Para no caer en un caos absoluto, para no llegar al suicidio, para no perder pie y no alejarme de una realidad tremenda, he escogido casi sin percatarme la única estructura que podía convenirme. Un cuerpo, un objeto o un paisaje podrían volver a ser una fuente constante siempre que no fueran más que esto: un soporte endotérmico mediante el cual poder llevar a feliz término una necesidad de acción. El cuerpo de mujer presente en todos mis cuadros desde fines de 1955 [...] es sobre todo un apoyo estructural para la acción, para la protesta, para no perderme, para no hundirme en el caos.

Immagine strumentale, come appunto il simbolo, permettendo la comunicazione; immagine dunque non visiva nell'integrità della tradizione classica, né ridotta e schematizzata in un processo astrattivo:

Sumirse en el gesto más elemental contra el toro de la tela blanca, enfrentarse cara a cara contra la muerte en una acción llevada a los límites más extremos, o bien perderse en el vacío místico, en la nada más absoluta, no puede conducir más que a una aniquilación total. [...]. Es necesario lograr una comunicación activa a través de una estructuración más consciente donde toda libertad, todo éxtasis y toda violencia no estén excluídos, sino facilitados [3].

Immagine emblematica, segno che attribuisce valore e finalizza la materia convulsionata dall'intervento del pittore. Qui l'immagine ha l'inequivocabile necessità determinante per il valo-

[2] *Cuatro pintores españoles*, El Paso, Madrid, Marzo de 1958 (testo che riproposi in « Notizie », a. II, n. 6, luglio 1958).
[3] « Papeles de Son Armadans », *cit.*, pp. 65-66.

primo piano, con la camicia bianca, nei *Fusillamientos* di Goya e alla madre di *Guernica*: ugualmente per lui il crocifisso è simbolo tragico del nostro tempo. Dunque egli attribuisce un valore eminentemente umanistico all'immagine dell'uomo-dio; ne accetta la sola veste umana, la realtà esistenziale dell'evento. Citerei allora il Goya dell'*Ultima comunione di San Giuseppe Calasanzio* o più ancora della celeberrima *Adorazione nell'orto*, che del resto non distano cronologicamente molti anni dal dipinto del Prado.

Infine il *cura*, protagonista della serie iniziata nel '59-'60. Qui il grottesco si acuisce, domina e conduce nettamente il gesto. Anche Goya dipinse e disegnò molti frati e religiosi nel clima dell'inquisizione di Carlo IV come in quello delle secolarizzazioni napoleoniche, ed infine, ancora, in una nuova dimensione di pesante terrestrità atemporale. Goya si servì del grottesco per combattere a favore d'un ideale di libertà che fu per lui più sentimento istintivo di vita, che non coscienza mediata dall'ideologia illuminista, della quale pure subì indiscutibilmente l'influenza.

Il grottesco diviene nuovamente per Saura uno strumento polemico. È facile riconoscere nel *cura* il simbolo della pesante tradizionale tutela ideologica ecclesiastica in Spagna, come il simbolo del credulismo popolare; una realtà insomma assolutamente *castiza*, dolorosa e deprecata, eppure radicata nelle ragioni più intime di una condizione umana.

Il simbolo ancora d'una pesante terrestrità impastata d'ignoranza, sordo erotismo e misticismo, ottusità patente. Ed è forse proprio il *cura*, nella pittura di Saura, il simbolo più vibratamente polemico in senso univoco, specifico.

Ancora Moreno Galván ha scritto, cercando di identificare una peculiarità della nuova arte spagnola:

El informalismo español [...] presiona contra el orden desde su realidad subterránea. Come el español es el personaje europeo que memos ha transformado su materia prima intuitiva en capacidad inteligente, el subsuelo

español es rico de realidades subterráneas. Porque, tampoco en ese orden, ha comenzado en este país el proceso de la industrialización. Ahora se trata en el mundo, de existencializar las ideas. El español, existencializa su existencia [6].

E ciò può darci ragione di quanto acutamente osserva Lasse Söderberg in un intelligente articolo sulla situazione della nuova arte spagnola nella società in cui opera; un passo che vale la pena di citare ancora:

La nouvelle peinture, en Espagne, n'est pas une aventure esthétique: elle témoigne d'un véritable drame moral; elle est l'épiphénomène des remous qui agitent, dans ses profondeurs, le pays. Ce n'est pas pour autant une peinture politique; c'est quelque chose de plus: l'expression même des forces créatrices trop longtemps réprimés en l'homme [7].

Qualcosa di più dunque d'una mera polemica politica, ma implicitamente anche questa. Più che ad altri dei giovani artisti spagnoli che hanno riportato una partecipazione dell'arte iberica nell'avanguardia internazionale attuale, è peculiare all'opera di Saura l'*engagement* per una dura critica etica e sociale, come per uno sforzo di rinnovamento culturale. Non per nulla egli è stato l'animatore del noto gruppo madrileno *El Paso*, che ha raccolto, dal febbraio del '57 al maggio del '60, dapprima con Saura stesso, Canogar, Feito, Millares, quindi con Chirino, Rivera e Viola, alcune delle forze più valide della nuova arte spagnola, proponendosi precisamente di realizzare il decisivo « passo » in avanti della cultura figurativa in Spagna [8]. E giustamente Manuel Conde riconosce che, rientrando in Spagna nel '55, dopo gli anni sperimentali parigini dal '53, Saura ha inteso la responsabilità culturale verso la propria terra ed il particolare momento storico, né gli è mancata

---

[6] « Papeles de Son Armadans », *cit.*, p. 127.
[7] « Cahiers du Musée de poche », n. 2, juin 1959, p. 64.
[8] Sulla politicità dell'azione de *El Paso*, e particolarmente di Saura, cfr.: J. Ayllón, *La peinture espagnole contemporaine à Madrid*, « Aujourd'hui », n. 24, IV a., décembre 1959, pp. 6-15.

l'intuition nécessaire que l'art, malgré son exigence d'universalité, est aussi le produit d'une histoire — ou une contre-histoire — d'une terre, d'une idiosyncratie personelle, parfois même régionale [9].

José Ayllón, tracciando una rapida indagine sulla pittura in bianco e nero (che Saura ha preferito dal '54-'55), parla di « ese duelo entre el blanco y el negro, dualismo eterno, resumen simple de las distintas fuerzas che operan en el ser humano » [10]. Sarebbe tuttavia un errore vedere in tale duello, nell'eterno schema dell'oscurità e della luce come dice sempre per Saura Conde, un significato d'aspirazione metafisica, che intenda dimostrare lo scontro supremo di forze cosmogoniche trascendenti, quasi identificabili nel bene e nel male, positivo e negativo come giustamente ha notato Cirlot [11]. La concretezza esistenziale dell'intervento espressivo di Saura lo esclude assolutamente. Ciò che vale è il dibattito che porta alla formulazione del simbolo, il dibattito drammatico, che il simbolo, l'immagine femminile, il crocifisso, il *cura*, che sia, s'è visto, sigilla. La scelta del bianco e del nero è la definizione esplicita d'un piano ideologico, la caratterizzazione di questo in quanto tale, il simbolo ha tanto più valore quanto maggiormente evidente è la sua presentazione. Tuttavia, s'è detto, il simbolo per Saura non è *a priori*, non si deduce, è il traguardo che interviene e sigla l'azione, l'intervento passionalmente ciclonico nella inerte materia, e che quindi porta i segni di quell'azione, della sua precarietà sempre diversa ed inedita. Perciò è simbolo corroso, adulterato, appena riconoscibile, cifra mentale, estremo riferimento. La materia si spazializza, dinamizzata:

La matière, portée à d'extrêmes paroxysmes, en épaisses zones de repos, ou convertie en galaxie microscopique [...]. La matière considérée comme rencontre avec la réalité la plus tangible, la plus urgente [12],

9 « Aujourd'hui », n. 23, IV a., septembre 1959, p. 22.
10 « Papeles de Son Armadans », *cit.*, p. 113.
11 « Problemas del arte contemporáneo », I.
12 « Aujourd'hui », *cit.*, pp. 22-23.

come scrive ancora Conde. La materia accerta del rapporto con la realtà, la presenza dell'immagine della capacità d'intervento del pittore. La situazione è tuttavia disperata: l'intervento è l'estrema possibilità comunicativa, e la strutturazione dell'immagine è insidiata dalla cristallizzazione in schemi tradizionali, da una parte, e dalla dissoluzione nel divenire del caos materico, dall'altra. Il simbolo è dunque nuovo, seconda l'infinita fenomenologia esistenziale, segna una costanza nel rinnovamento continuo, perché non è calato come un *alibi* all'esistenzialità, bensì ne emerge, come simbolo intrinsecamente partecipante, come volto di quella stessa realtà. Infine il simbolo, così precariamente emergente dal dibattito materico, così disperatamente e convulsamente tracciato, ha per Saura appunto un valore di epifania, rivela la realtà intima della condizione umana, e ne costituisce l'unica possibilità orientativa; offre l'elementare *imagerie* di strumenti primari dell'esistenza, dall'erotismo alla sfrenata ferocia, alla sfrenata cupidigia. Epifanico embrionalmente fu già il primissimo Saura surrealista:

Son monde psychologique se révélait à travers des signes et formes biologiques ou minérales qui érigeaient leurs presences hallucinantes au milieu d'espaces vides, d'une immobilité angoissante, obsessive [Conde] [13],

negli anni precedenti il '54; un momento che su piano poetico ha il suo maggior documento nel *Programio* del '52.

Le sue matrici culturali, negli anni della formazione (che coincisero con un lungo periodo d'inattività pittorica per una malattia) essendo Lautréamont, Rimbaud, Breton, San Giovanni della Croce, Santa Teresa, libri d'astronomia, biologia, magia, come ci riferisce lo stesso Conde [14].

Ritornando al tema della crocifissione, oggetto specifico della presente monografia, ci si può chiedere ancora se il valore di protesta che Saura gli attribuisce, ricorrendo del resto nelle stesse immagini femminili e nei *curas*, ha, come in quelle ed in

13 « Aujourd'hui », *cit.*, pp. 22-23.
14 « Aujourd'hui », *cit.*, pp. 22-23.

questi, con diversa specificazione, una propria definita caratteristica.

Se insomma partecipa del più dichiarato valore umanistico dell'immagine femminile (del quale intanto potrebbe costituirsi in ideale parallelismo), o del valore latamente politico dei *curas*. Picasso ha elevato contro la barbarie non un crocifisso ma *Guernica*, che è una scena di bombardamento su civili inermi; e negli anni dell'ultimo conflitto ha rappresentato le rinnovate atrocità nella nota serie di immagini femminili rabbiosamente sconvolte, e le ha sintetizzate nella memorabile *Testa di morto* di bronzo, del '43. Nel '45 Francis Ponge ha scritto degli *Otages* di Fautrier trattarsi di quadri religiosi: « Le fusillé remplace le crucifié. L'homme anonyme remplace le Christ des tableaux »[15]. Al simbolo astratto si sostituiva la realtà dell'esistenza elevata a simbolo: la prossimità travolgente dell'evento imponeva la denuncia specifica, circostanziata. L'imminente realtà s'imponeva al patrimonio nozionale.

La protesta di Saura non è invece sollecitata da un'occasione determinata, non è episodica; mira alla struttura di una società, e perciò si rifà anche alle nozioni stesse di quella società. Anche Goya ha rappresentato nel *Cristo nell'orto* il massimo di pienezza umana servendosi dell'immagine divina, interamente esistenzializzandola. Nel 1819, anno del dipinto goyesco, la sua protesta contro la società spagnola del tempo si era fatta, dalle mozioni d'accento illuminista dei *Caprichos*, vent'anni prima, più intima ed universale, ma batteva sempre sul concetto primario di umanità-libertà. Nei *Caprichos* erano colpiti specifici vizi della società che lo circondava; più tardi è la tragicità stessa del destino umano, continuamente conculcato eppure risorgente per una propria sorprendente vitalità, ad affascinarlo.

È una situazione affine a quella di Saura, e particolarmente nei dipinti sulla crocifissione. Dipinti non religiosi e neppure

[15] *Notes sur les Otages. Peinture de Fautrier*, Ed. Pierre Seghers, Paris, mai 1946 (poi in: *Le peinture à l'étude*, NRF, Gallimard, Paris 1948, p. 57).

blasfemi, ma che certo si riferiscono anche alla nozione specifica religiosa del crocifisso ed al suo tradizionale patrimonio iconografico: ne esistenzializzano il simbolo astratto. È forse anzi proprio nel crocifisso che il dibattito immagine-materia si fa più acuto e più teso. Il simbolo vi esige infatti maggiore evidenza. Ed è questo credo il significato della frequente impronta diretta di mani. Pur nella sua non specificità il tema del crocifisso partecipa anche d'intenzioni polemiche politiche e religiose. Ed è, da un punto di vista simbolico, il tema più acutamente umanistico di quella che rappresenta finora una trilogia tematica di Saura. Ha scritto ancora Söderberg dei giovani spagnoli (e lo citai a suo tempo a proposito di Canogar)[16]:

> Cet art, orienté par une passion transformante, se revèle dans son confus désespoir comme un élan vers l'homme, cet homme opprimé, cet homme interdit, cet homme originel que chante Neruda: L'homme fut terre, vase, paupière de la boue tremblante, forme de l'argile[17].

Se per Canogar tale umanesimo si risolve in un'integrazione organica, in una partecipazione drammatica, in Saura è la lotta per la demolizione e insieme l'affermazione rinnovata e rivelante di simboli, sempre per scuotere, con un serrato intervento ideologico, l'inerzia di quell'*hombre gris* di cui parla Damaso Alonso[18].

Un'ultima possibilità di confronto: Renato Guttuso espose nel '42 nel *IV Premio Bergamo* la sua nota *Crocifissione*, che, anche se suscitò scalpore nelle autorità ecclesiastiche per la libertà di fronte all'iconologia tradizionale, era piuttosto una denuncia su piano politico della disperazione della situazione bellica contro il regime (ed i suoi alleati: uno dei carnefici nel bozzetto ha il volto di Hitler) che aveva concorso a provocarla. Guttuso tentava una grande allegoria della condizione umana e

[16] *Rafael Canogar*, Colección del arte de hoy, 4, Madrid, octubre de 1959.
[17] « Cahiers du Musée de poche », *cit.*, p. 74.
[18] Cfr.: *Ricerca attuale di Canogar*, « Il Verri », n. 5, ottobre 1960, pp. 87-97.

sociale contemporanea, strumentando un motivo religioso in termini schiettamente polemici. Come tale tuttavia l'assunzione di quel tema nella sua opera rappresentava un episodio isolato, circoscritto. L'allegoria fruiva di tutte le possibilità narrative e descrittive della figurazione. L'ascendente era molto probabilmente *Guernica*, del quale si accettava la lezione morale, non quella stilistica.

Per Saura invece la crocifissione è una costante, è un aspetto possibile, e perciò non meramente episodico, della condizione dell'uomo contemporaneo, non un'allegoria ma una realtà. Ha il senso del grido di Munch. È consapevole del « salto » kierkegaarderiano fra eternità e temporalità umana. È pienamente in tale temporalità. Se mai l'intenzione di Saura può essere riferita al valore del Cristo nel pensiero dell'esistenzialismo teologico: il Barth vede nel Cristo la reale e storica presenza divina nell'umanità, l'assunzione da parte dell'eternità divina dell'esistenza mondana, della temporalità umana.

(da: *Saura, Crucifixión*, Edizioni Galleria Odyssia, Roma 1962)

5. — L'ORGANICITÀ NATURALE DI HILTMANN

La nuova scultura tedesca conta su non molti nomi sicuri e certamente convincenti: le è mancato nell'immediato dopoguerra l'alto magistero di un Baumeister o il personalissimo esempio di un Buchheister, o ancora la lezione stimolante di un artista dell'importanza di un Karl Otto Götz; né del resto fra le due guerre, la scultura tedesca ha avuto i suoi Kandinskij, Klee, Schwitters, Baumeister stesso.

È dunque partita doppiamente da zero, ed in un primo tempo non è andata oltre l'analogismo formale di un Karl Hartung o di un Hans Uhlmann, parallelo del resto all'*impasse* d'ideologismo formalistico che ha frenato (in ideale corrispondenza con il cosiddetto « astratto-concreto » francese e italiano) gli sforzi innovativi di buona parte della « generazione di mezzo » pittorica, la cui vittima più illustre e valida resta, nel suo stesso drammatico e spesso quasi disperato dibattersi, credo, Fritz Winter.

La nuova scultura tedesca è nata più tardi, e conta su più giovani (o giovanissime) personalità, che, se non erro, non credo siano altre che quelle di un Ernst Hermanns, di un Emil Cimiotti, e di Jochen Hiltmann, a voler essere, come giusto, ma neppure ingenerosamente, rigorosi. Hiltmann è appunto giovanissimo, tuttavia si è inserito in breve, con un piglio ed una sicurezza inventiva e di definizione plastica veramente sbalorditiva, fra i primissimi e migliori.

La ragione prima della fortissima impressione che mi pro-

vocarono le sue sculture del '59, quando all'inizio dell'anno seguente l'amico Götz le mostrò a Jean Dypréau ed a me in uno scantinato-deposito dell'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, fu indubbiamente l'inconsueta potenza plastica. Erano alcuni dischi come bullonati, di quasi un metro di diametro, e alcuni altri « palloni » (direbbe Fontana), non proprio però sferici, irti anche loro di bulloni, ma pure solcati in altre parti da erosioni, si sarebbe detto, geologiche.

L'immagine plastica (e direi proprio l'oggetto plastico, perché queste sculture erano in genere, come del resto le più recenti di Hiltmann, assolutamente aprospettiche, rispondenti unicamente ad una loro densità tenacemente rappresa) nasceva da un conglomerato di spezzoni di tondini di ferro, assorbiti, tramite un faticoso e lungo intervento della fiamma, in una sorta di magma al quale lo scultore riduceva, appunto, il rimanente originario materiale ferroso. Magma a sua volta solcato da fenditure, a volte susseguentisi, fino a creare contrappunti lamellari e solchi profondi.

Insisto su queste prove, ormai in certo modo lontane, perché danno ancora formalmente la chiave per intendere gli svolgimenti successivi delle ricerche di Hiltmann, che sono stati d'una caratterizzazione plastica più flessibile, e in certo modo più particolareggiata. Anche se sono poi forse proprio gli svolgimenti recenti a gettare, in altro modo, una luce sul contenuto di quei singolari dischi e su quelle abnormi pigne.

Uno dei pezzi più potenti di Hiltmann nel '60 è stato certamente *Per Concetta*, esposto nel marzo '61 nella sua memorabile personale alla Galerie Schmela, a Düsseldorf stesso: una sorta di rilievo a due facce principali, irregolari e morfologicamente complesse come una concrezione lavica, e nelle quali attorno ad una fenditura a crepa centrale emergono altri bulloni, come singolare efflorescenza in ipotesi di ritmo. Su questa linea è *Bronze-Laretta* del '61, ove la fenditura centrale, sempre marginata da emergenze di bulloni, s'immerge come al centro d'una grande carcassa pietrificata di mostruoso crostaceo.

Già da questi accenni s'intende dunque, e del resto la stessa personale da Schmela lo suggeriva chiaramente, come l'area di riferimento dell'immaginazione plastica di Hiltmann sia quasi un'epica geologica, come campo d'incontro di grandi forze tellurico-vegetative, dalla concrezione lavica, alla crepa erosiva, al gorgo, al bulbo germinante. Una eventuale epica che esclude comunque subito l'ipotesi di organicità vegetativa (e in certi casi effettivamente vegetale), che ha qualche esempio anche molto alto nell'attuale e più viva scultura europea (penso ad un Reinhoud, attento a consistenze quasi cartilaginee d'una materia plastica battuta — anziché modellata — con l'amore e l'intensità d'un antico artigiano), fissandosi invece in un momento precedente e originario, ove quell'energia tellurico-vegetativa sia percepibile in una spinta più forte e travolgente, in una densità a corpo più serrata e turgida. Ma per questo anche è estranea all'immaginazione plastica del giovane scultore qualsiasi ipotesi di mera mimesi naturale, sia in senso di crescita germinativa, che come analogismo di forme e simboli. Per Hiltmann sembra contare invece questo contatto basilare, al quale la potenza plastica delle masse di ferro, nel contrappunto stesso di parti bullonate, erose, o tese nelle lucidature della fresa, dà consistenza eccezionale, riportandoci di forza ad un *primum* tellurico e cosmogonico.

Ma questa volontà d'estrazione, di portare alla luce un'energia profonda e prima, matrice, quasi, di tutte le cose, è anche una volontà non equivocabile di dominio. Non si tratta di offrire nella sua impregiudicata ambiguità il dato percettivo prenozionale, quanto di cogliere le immagini eventuali di quella matrice e condizione originaria; di renderne percepibile la stessa travolgente energia, serrata già in qualche sua emblematica figura. E naturalmente poi questa energia e questa emblematica figura sono a loro volta l'emblema d'una dimensione di crescita e di virtuale potenza della natura stessa umana, fatta partecipe prima di tale cosmogonia. In questo senso Hiltmann attinge radici

profonde del pensiero romantico tedesco, come rispondenza cosmica, e unicità originaria di spinta vitale.

Le sue immagini sono concrezioni di quell'energia, dominio e riserva di quell'energia, che sigla ogni eventualità immaginativa dello scultore, emblemi dunque della sua stessa vita interiore. Hiltmann si è affermato quando la cultura informale, giunta ormai alla sua massima maturità, ed all'inevitabile esaurimento delle ragioni iniziali, si offriva come dato storico formativo. Ed infatti le sue proposte plastiche sono formulate con strumenti eredi prossimi e immediati di quella cultura; tuttavia anziché ad un mito dell'informe — è innegabile — esse rispondono ad una nuova ed ulteriore necessità di figura, di nucleo denso e compatto.

Alla corrosione tipica alla maggior parte della scultura informale oppongono una loro espansione, fissata quasi al risultato di massima consistenza; come alla massima ambiguità della proposizione materica, oppongono una abbastanza precisa designazione nozionale del compito figurativo di tale materia. Il repertorio informale non domina insomma lo scultore, ma questi se ne è fatto strumento per ulteriori intenzioni.

In certo modo potrei riferirmi a quanto scritto a proposito di Hoehme, sulla sua nuova problematica strutturale di fronte appunto ai portati della tradizione informale. E per certi aspetti potrebbe addirittura forse essere proposto un confronto testuale, sebbene la ritmica a volte accennata da Hiltmann sia come riassorbita abbastanza presto nella densità plastica dell'immagine, anziché esporsi come scheletro strutturale. E del resto alla nuova dimensione di lirismo meditativo di Hoehme si opporrebbe subito l'ampiezza appunto quasi epica del respiro e della presa immaginativa di Hiltmann, la cui convinzione d'una energia prima lo allontana decisamente anche dall'area dei sottili e vividissimi calcoli ritmico-strutturali dello straordinario Kemeny.

Ma, proiettandosi emotivamente in un'immaginaria quanto concreta geologia, Hiltmann cerca nell'eventualità di figura della reinventata morfologia di questa la certezza di consistenza

che Hoehme reperisce invece nella dimensione strutturale come orditura del campo emotivo interiore, nella più intima e schietta tradizione kleeiana.

(da: *Hiltmann*, L'Attico, Roma, 19 aprile 1962)

6. — L'EMBLEMATICA PSICHICA DI DYENS

Da diversi anni, con l'*atelier* nella splendida tranquillità di Villa Medici, George Dyens lavora quasi clandestino a Roma; e c'è voluto l'allargamento salutare di una manifestazione, utile pur se così pletorica come la *Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, ai numerosissimi stranieri operanti a Roma, perché l'opera di Dyens uscisse da questo silenzio di anni, a Roma almeno (perché intanto a Parigi nel '63 ha anche ricevuto un premio alla Biennale dei Giovani). Ed ora questa sua personale alla Schneider riassume un po' il meglio forse di quanto il giovane scultore ha realizzato in questi anni ed anche recentissimamente (ed altro si vedrà ad Aquila, fra breve, in *Alternative Attuali 2*).

Non è difficile avvertire come Dyens sia tutto preso da una tematica di organicità strutturale biomorfica, inseguendo immaginativamente le trame di organismi appunto vegetali ed animali. Il suo, tuttavia, non è un prepotente ed espansivo organicismo; al contrario mira ad una sorta appunto di essenzialità strutturale, quasi per cogliere una permanenza ulteriore al clamore germinativo cutaneo. In questo senso, se si può ben dire che spii la natura, non è certo un naturalista. E neppure mira ad esaltare una sorta di controparte negativa dell'organicità stessa, quasi la sua desinenza scheletrica, la sua consunzione.

Più convincente è forse dire che Dyens mira a proporre delle trame strutturali biomorfiche, vegetali e animali (ma ecco che si può anche scoprire improvvisamente una spinta verso una

sorta d'oggetto più meccanico e non naturale, oppure addirittura verso un corpo umano, scarnificato), una sorta di risonanza psicologica, al limite qualche volta forse di una sorta, addirittura, di visionarismo onirico. Nella natura, insomma, nelle sue strutturazioni, vede quasi un'emblematica di un complesso disagio psichico, vede il concreto e imminente consistere di una sorta appunto di permanenza ulteriore ai corpi, agli oggetti, alle cose: quasi una loro eventualità di seconda vita, di controparte non immediatamente fisica, eppure proprio soltanto fisicamente polarizzabile, nella concretezza della materia plastica, del bronzo.

Di qui dunque la capacità emotivamente suggestiva di queste sculture, estremamente precise come dizione plastica, ed accentuatamente impennate sul piano inventivo: non esaltazioni relittuali, di desinenze organiche, piuttosto forse proposizioni di stadi ulteriori di trasformazione metamorfica, ove dell'organismo resta appunto l'ordito strutturale, vestito però di una materia diversa, più permanente e meno corruttibile, perché evolutasi sotto il segno della incorruttibilità dell'emblema psichico, anziché quella del ciclo di vita-morte dell'area organica.

(da: *Dyens*, Galleria Schneider, Roma, 28 maggio 1965)

7. — IL RICERCARE DI RÉQUICHOT

Ben pochi in Italia conoscono almeno il nome di Réquichot. La sua opera, breve del resto, e molto privata, se non quasi clandestina, nella stessa Parigi, non ha finora sollecitato gran ché di attenzione critica, e neppure, come spesso accade, capita di poterne cogliere il ricordo sulla bocca di un amico pittore, neanche di quelli più abituati a frequentare periodicamente le ribalte dell'attualità artistica parigina.

Personalmente il ricordo di Réquichot mi è vivo nelle opere, da quando, nei primi mesi del '59, mi capitò di incontrarle alla Galerie Daniel Cordier, appunto a Parigi, e di ritrovarle poi l'anno dopo, in *Antagonismes*, curato da Julien Alvard, e da altri.

Vidi allora dei rilievi a cassa, con strani rami stracarichi di colore ad olio, raggrumato e colante, quasi con una espansione organica, pure smentita dalla strana ed accesa intensità dei colori, spesso come usciti dal tubetto, puri. Ed altrimenti strane invenzioni grafiche, a volte *collage*, ove lo scatto inventivo sconcertante apriva inquietanti spiragli problematici, in un panorama — come allora — di ipotesi prevalentemente quasi soltanto gestuali e materiche.

Il senso di quelle prove mi sembrò comunque di natura vagamente neomagica, e così poco dopo annotai il nome di Réquichot fra gli esponenti (con Schultze, Stubbing, Kalinowski, e altri) di « una zona ove, in rinnovata connessione con matrici surrealiste, si ripropongono motivi magici a volte quasi misterici, segnando un netto riscatto della funzionalità del mezzo espres-

sivo di fronte alle determinazioni appunto di una specifica *necessità* », nel contesto del mio intervento nel catalogo della mostra-dibattito *Possibilità di relazione*, alla Galleria L'Attico, a Roma, nel maggio-giugno '60, appunto.

Mi ripromisi naturalmente di approfondire la conoscenza di quell'opera singolare, e di conoscere personalmente Réquichot. Purtroppo il caso ha voluto che non mi fosse possibile, ed ecco dunque che questo « ricordo » può in qualche modo anche saldare un debito personale.

All'inizio del '62 mi giunsero infatti quasi contemporaneamente da Parigi il catalogo della personale di Réquichot da Cordier, ed una lettera di Renato Barilli, che mi esprimeva tutto il suo interesse per l'opera, da lui appena scoperta, del giovane francese, del quale tuttavia mi annunciava anche la improvvisa scomparsa.

Questo « ricordo » propone dunque alla critica italiana, esemplificandone i diversi passaggi, l'opera di un giovane estraneo alle punte di moda, ma mosso da un'inquietudine autentica, e istintivamente (sebbene sia tutt'altro che un pittore istintivo) portato al risultato, sotto tutti gli aspetti, altamente qualificato.

La breve ma acuta e stimolante lezione di Réquichot mi sembra anzitutto quella di una rara libertà ed autenticità di comportamento espressivo di fronte alle scelte delle effimere mode correnti. Instabile come pochi (e tutt'altro che *routinier* come ovviamente gli esponenti di quelle mode, siano gestualismo o materismo informale, siano i sedicenti *nouveaux réalistes*, siano gli ingenui neoconcreti), si mosse tuttavia sempre in ragione di una precisa necessità espressiva, sperimentò nel senso più alto ed arrischiato, e fu sempre tutto nell'opera, con una assoluta sincerità, con uno slancio senza remore e calcoli.

(da: *Aspetti dell'arte contemporanea*, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, 28 luglio - 6 ottobre 1963, Edizioni dell'Ateneo, Roma)

8. — L'ICONOLOGIA « POVERA » DI YVES KLEIN

Quella di Yves Klein, nel Lissone '67, è una « presenza ricordo ». Ciò significa già un preciso riconoscimento; e cioè di una possibile capacità di lezione delle sue esperienze, al di là di quello che può essere il loro valore (benché così prossime) ormai storico.

Alla distanza appare più che mai puramente di circostanza e nella sostanza spuria la formula proposta da Restany (che pure ha avuto il merito di seguirlo e segnalarlo fin dall'inizio) di un Yves Klein « novorealista », cioè di un artista operante grosso modo in *pendant* europeo del *Pop Art* nordamericano. Non c'è infatti dialogo, nelle diverse esperienze toccate da Klein nella sua breve vicenda creativa (è morto trentaseienne nel 1964), con l'orizzonte dei *mass media* così tipico dell'*imagerie pop*.

Al contrario, gioca continuamente in Klein lo scatto inventivistico. Se mai, Klein è legato — e ne è un protagonista — al momento neo-*Dada* che ha corso l'Europa e l'America come un brivido fra l'autunno dell'Informale e l'apertura degli orizzonti sociologici *pop*, fra la conclusione degli anni Cinquanta e l'esordio dei Sessanta. Ma se alle spalle di Rauschenberg è Burri (risalendo fino a Schwitters), alle spalle di Yves Klein è Fontana (risalendo fino a Duchamp, a Picabia).

La chiave inventivistica resta la più pertinente per intendere il senso dell'opera di Klein in tutto il suo breve, ma intenso e articolato arco. Del resto c'era in Klein la fede assoluta nel gesto inventivo, ben diversa dalla condizione dimissionaria tipica

dell'orizzonte *pop*. Naturalmente inventività significava per Klein vita. Egli stesso in un suo *pamphlet* di poetica pubblicato nel '59 (e cioè ancora a livello delle prime sue proposizioni di monocromismo bleu) affermava:

> Pour moi, la peinture n'est plus en fonction de l'oeil aujourd'hui; elle est en fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous: notre *Vie*.

Il suo attualismo inventivistico era il solo modo per traguardare la vita nella sua effettualità dinamica, inarrestabile.

L'inventivismo è appunto l'eredità diretta che Klein ha acquisito da Fontana (è nota la loro reciproca profonda stima). E da Fontana anzi Klein ha tratto il motivo centrale della propria poetica: il senso dell'effimero, come dimensione la più tipica della nostra « nuovissima » consistenza di vita.

Quando — in *Antagonismes I* a Parigi, all'inizio del '60 — Klein espose i suoi « ori », superfici ove aveva incollato foglie d'oro con lembi liberi, il movimento che questi lembi accusavano alla sola presenza di uno spettatore, non volgeva in immagine il movimento stesso nella sua dimensione empirica (fosse quella eolica alla Calder, fosse quella tecnologica alla Schoeffer, per intenderci, né tanto meno quella analiticamente reperita da Balla o da Duchamp, o quella della congestione esistenziale di Boccioni, o quella del gesto panico di Pollock), bensì, esplicitamente, qualcosa come un'ombra di quel movimento: qualcosa che ne sovvertiva la stessa consueta realtà ontologica. E d'altra parte lo splendore miticamente fascinoso del metallo suggeriva l'allusività artificiosa: un'artificiosità tuttavia non appunto esaltata, quanto piuttosto intimamente minata dalla presenza dell'effimero: intimamente dichiarata per effimera.

Tutte le imprese figurali di Klein muovono sotto il segno della esaltazione dell'effimero. Ed in questo senso egli si è spinto a dimostrazioni ben più arrischiate che non Fontana nella direzione d'una rivelatoria *vanitas vanitatum* del mondo contemporaneo, piuttosto tuttavia nelle sue ragioni prime, che non appunto nel suo orizzonte sociologico. Se Fontana ha intuito la *vanitas* ontologica di quest'effimero, che è la misura dell'artificiosità del mondo moderno (scoperta, per esempio, dai futuristi ben prima che in chiave sociologica ci si affannasse a teorizzare, in senso assai più restrittivo, il « consumo »), soltanto Klein l'ha veramente figuralmente incarnata. In Fontana c'è una concretezza pragmatica che fa pendere la bilancia piuttosto verso il lato d'una sostanziale positività, agibilità, di quella misura artificiosa. In Klein l'accento demiurgico nietzscheano, combinandosi con una più radicale intenzione fenomenologica, sposta invece l'ago di tale bilancia, non dico verso una esplicita negatività, ma indubbiamente appunto verso una più vertiginosa presenza di intima vacuità, di *vanitas* totale.

Lo sforzo drammatico di Klein, l'orientamento del suo lirismo, è allora quello di lasciare un segno, una traccia di questa vacuità, di quest'artificiosità così effimeramente vana. Per questo Klein dialoga con motivi mitici e primari: il bleu, che è del cosmo, ma che si concreta sulla terra, l'oro, il fuoco (usato sia direttamente, che come sua impronta: ben diversa tuttavia allora dal significato ustorio delle plastiche di Burri), l'impronta umana, femminile. In queste due proposizioni Klein si confortava teoricamente sui testi di Bachelard (aveva per esempio scoperto questo passo che citava in quel suo *pamphlet* del '59: « D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue »).

Le impronte umane, che chiamava indicativamente « antropometrie », le sculture a spugna, bleu (come emblemi primari cosmico-tellurici), e le « peintures de feu » sono state i temi della sua ricerca più matura, degli anni estremi. Nel loro arco di compresenze, come molteplici eventualità figurali, sono state a loro modo la conclusione più esplicita di quanto Klein aveva proposto fin da poco oltre la metà degli anni Cinquanta. Voglio dire che in questi temi il volto dell'effimero artificioso ha acquistato una sua diramazione, una sua iconologica articolazione secondo appunto l'indicazione di direttrici primarie.

E basti ricordare quanto Klein affermava delle sue « peintures de feu » per ribadire il senso centrale della sua poetica, che appunto in questi temi conclusivi ha trovato la sua iconologicamente articolata concretizzazione creativa:

En somme, mon propos est double: tout d'abord enregistrer l'empreinte de la sentimentalité de l'homme dans la civilisation actuelle; et ensuite, enregistrer la trace de ce qui précisément avait engendré cette même civilisation, c'est-à-dire celle du feu. Est tout ceci parce que le vide a toujours été ma préoccupation essentielle; et je tiens pour assuré que, dans le coeur du vide aussi bien que dans le coeur de l'homme, il y a des feux qui brûlent.

(da: *15º Premio Lissone Internazionale di Pittura*, Lissone, 29 ottobre - 26 novembre 1967; Centro Di Editore, Firenze)

9. — TRE *POPISTS* INGLESI: KITAJ, PHILLIPS, JONES

a) *Kitaj: un esempio nuovo di racconto*

Benché nordamericano di nascita (nato nell'Ohio, a Cleveland, nel 1932), ma in parte assai significativa inglese di formazione culturale, Ronald B. Kitaj, è considerato oggi uno dei maggiori esponenti del *Pop Art* appunto inglese, accanto a Peter Blake, ad Hockney, a Tilson, ad Allen Jones, a Peter Phillips, a Derek Boshier: tutti salvo Tilson di qualche anno più giovani di lui.

Kitaj ha cominciato ad attrarre l'attenzione dei giovani pittori inglesi fin dallo scorcio degli anni Cinquanta per la sua utilizzazione di elementi dell'immaginazione di massa, di quella che Cohen-Séat ha chiamato l' « iconosfera » nella quale siamo quotidianamente immersi.

È stata l'edizione 1961 della rassegna londinese *Young Contemporaries Exhibition*, presentando opere di Jones, Hockney, Boshier, ed appunto Kitaj, ad affermare la presenza di un cospicuo patrimonio di nuove ricerche nell'ordine di quello che è stato chiamato *Pop Art* (cioè: « popular art »), nel contesto della pittura inglese. Queste nuove ricerche venivano ad acquisire ulteriori diramate caratterizzazioni dopo le aperture iniziali, da considerare veramente fondanti, di Richard Hamilton, quindi di Peter Blake, e poi di Richard Smith, lungo la seconda metà degli anni Cinquanta (la prima formulazione, com'è ormai noto, si è verificata nella mostra intitolata *This is Tomorrow*, a Lon-

dra, nella Whitechapel Art Gallery, nel '56, in anticipo dunque su quanto accadeva a New York).

Non è qui il caso di riprendere l'intero discorso sul *Pop Art*, su che cosa esso sia, su quale ne siano le origini e motivazioni culturali, quali le vicende. Esistono ormai ottimi repertori sia settoriali che generali (ricordo i primi, di Rublowsky per i *popists* newyorkesi, di Amaya come inquadramento sia della situazione nordamericana che europea), alcuni ormai facilmente accessibili anche al lettore italiano (come quello documentatissimo a cura di Lucy Lippard, pubblicato da Mazzotta; e ricordo anche il mio volumetto nell' « Elite » dei Fabbri).

Resta se mai da sottolineare ancora la peculiarità di fondo del *Pop Art* inglese, rispetto a quello nordamericano. Il *Pop Art* inglese non ha l'omogeneità di quello nordamericano, specialmente newyorkese (Rosenquist, Lichtenstein, Oldenburg, Warhol, Wesselmann, Segal, Dine, come capifila), perché al confronto, è più ricco di motivazioni e di diramazioni. Il *Pop Art*, che nel mio volumetto ora ricordato ho chiamato d'*élite*, di contro a quello realmente « di massa », rappresentato dall' « iconosfera » della quale ci parla appunto Cohen-Séat (quello d'*élite* utilizza dialogicamente il repertorio immaginativo quanto strumentale del *Pop Art* che chiamo di « massa », cioè la pubblicità, il cinema, la televisione, la stampa illustrata e no, il paradiso del *supermarket*, ed insomma tutto ciò che stimola e costituisce la vicenda dei « consumi » e delle comunicazioni di massa; ed il nome stesso di *Pop Art* è nato in Inghilterra durante la prima metà degli anni Cinquanta riferito appunto a questa condizione « di massa », vera « arte popolare » moderna), il *Pop Art* dunque, come oggi lo si intende, in quanto corrente artistica — quindi d'*élite* — del maggior rilievo dopo la fortuna quasi ventennale (lungo gli anni Quaranta e Cinquanta) dell'Informale, si fonda esplicitamente o implicitamente, consapevolmente o inconsapevolmente, su una presa di coscienza sociologica, e sull'utilizzazione delle « nuove nozioni visive » che appunto popolano l' « iconosfera » che quotidianamente ci circonda.

Ora, se nella cultura nordamericana una condizione di società di massa — dopo le indagini strettamente sociologiche lungo gli anni Trenta, e sparse intuizioni letterarie quanto di cultura figurativa — è acquisita negli ultimi decenni, e creativamente — nell'àmbito delle arti figurative, che qui ci interessa — soprattutto negli ultimi anni, nella cultura inglese è acquisizione coeva all'inizio stesso della rivoluzione industriale, nel Settecento. Così gli artisti *pop* inglesi possono guardare alle mitologie di massa soprattutto della società nordamericana come ad un repertorio indubbiamente nuovissimo di una condizione tuttavia già storicamente fondata, nell'àmbito appunto della cultura figurativa, addirittura dunque da Hogarth a Bunbury, a Cruikshank, da Rowlandson a Gillray, nella seconda metà appunto del XVIII secolo e nei primi decenni del XIX, secondo una prospettiva di interesse sociologico orientata su una continua presenza di *humor*, quale si ritrova ora nel sociologismo dei giovani *popists* inglesi. Mentre i *popists* nordamericani in quel nuovissimo repertorio non vedono un valore in certo modo relativo, bensì un valore assoluto, una totalità esaustiva del presente e del suo ritmo istantaneo e caduco, senza possibilità, se non d'eccezione, di introdurre un fattore di effettivo e patente distacco ironico.

Benché nordamericano di nascita, e tuttavia in parte appunto assai significativa inglese di formazione, Kitaj è poi in questo senso del tutto inglese come posizione problematica, nel contesto dell'orizzonte *pop* attuale. La sua immaginazione tocca con grande raffinatezza toni drammatici, lirici e satirici ad un tempo, il suo repertorio strumentale facendosi negli anni sempre più ricco e complesso, in una sorta di originalissimo « eclettismo » che gli permette di rifrangere l'immagine in una varietà di situazioni e di motivazioni straordinariamente ricca, e che la dispone in una condizione tipicamente narrativa.

Kitaj è forse il più colto fra gli artisti *pop*, e si muove spesso su spunti letterari, come è forse il più cosciente, fra i *pop*, della lezione del Surrealismo.

Vicende di violenza, di morte, di ingiustizie sociali, mitologie e luoghi tipici dell'immaginazione di massa, sono i temi ricorrenti dei suoi « racconti »; negli anni fra il 1960 e il '62 circa più disegnativi, quindi, più recentemente, affidati invece piuttosto a squillanti risalti cromatici, di estrema raffinatezza, anche se condotti con l'occhio ai modi della figurazione pubblicitaria, che Kitaj utilizza per allestire una delle più ricche e duttili proposte di racconto figurale d'oggi.

In questo senso la sua opera è esemplare. In più occasioni ho sottolineato come nel suo insieme il significato del *Pop Art*, non meno che di imprese in certo modo parallele anche se, nella loro indipendenza, di diverso piglio critico (come quelle di Romagnoni e di Guerreschi, in Italia), o di diverso spiazzamento immaginativo (come quella di Monory, in Francia), riposi sulla volontà di esplorare nel modo più diramato e duttile le dimensioni del nostro orizzonte quotidiano: rimuovendo la questione dall'interrogativo ontologico sul quale precipuamente verteva nella poetica informale, piuttosto a quello diciamo così sociologico, della consistenza di una società di massa.

Il « racconto » di Kitaj è appunto il segno del traguardo della più duttile possibilità di esplorazione di questo orizzonte. Così che proprio dove altri blocca sull'assunzione emblematica dell'elemento di mitologia di massa, Kitaj svolge appunto una esposizione narrativa, ove dunque è data possibilità di modulazione di toni, non meno che di compresenza dialettica di toni diversi. Di qui appunto la ricchezza straordinaria della sua impresa narrativa, il cui significato ormai s'impone aldilà stesso dei motivi che schematizzano una presenza del *Pop Art*.

La problematica del « nuovo racconto » figurale supera d'altra parte decisamente l'àmbito del *Pop Art*, imponendosi in una più ampia fenomenologia, che è stata negli ultimi anni ricostruita in diverse occasioni, soprattutto da parte di Gassiot-Talabot (attraverso le mostre parigine: *Mythologies Quotidiennes* nel '64, *Figuration narrative* nel '65, *Le monde en question* nel '67; ed un fondamentale saggio nella rivista « Quadrum », n. 18, 1965), e

del sottoscritto (attraverso un articolo in « Aujourd'hui » nel '64, un saggio nel volume *Arte d'Oggi* edito da Curcio nel '65 — dove figura anche Kitaj naturalmente —, e la mostra *Alternative Attuali 2* ad Aquila nel '65 — e spunti significativi si rinvenivano anzi già nell'edizione '62 della stessa mostra).

La formazione di Kitaj è stata assai varia. Meno che ventenne ha studiato a Vienna. Quindi ha viaggiato a lungo nel Nordamerica e nel Sudamerica. In Europa ha compiuto il servizio militare fra il '56 e il '58, e si è stabilito a Londra nel '59. La sua prima personale l'ha tenuta soltanto nel '63, sempre a Londra, alla Marlborough New Vision Gallery. Ma appunto la sua ricerca aveva già da alcuni anni attirato l'attenzione dei più giovani Hockney e Jones, con i quali Kitaj si è rivelato nella *Young Contemporaries Exhibition* del '61. Le sue prime affermazioni internazionali sono avvenute in *Kompas 2* ad Eindhoven, nel '62, e nel *Premio Marzotto* del '62-'63.

Dicevo: vicende di violenza. Evidentemente Kitaj pone il tono della violenza quale non tanto una circostanza del mondo contemporaneo, come lo è stato anche del passato, quanto come un tratto della immaginazione di massa che lo caratterizza; una circostanza storica insomma, sulla quale si è creato un alone di provocazioni, di speculazioni, di mitografie, persino. Ed in questo senso è il tono che sovrasta, nella pittura di Kitaj, ogni altra motivazione.

Ma si intenda: il tono della violenza è dunque la misura stessa della tensione del mondo contemporaneo; e la chiave attraverso la quale Kitaj vuole sottolineare tale tensione. La sua polemica è tuttavia sottile ed articolata: non soltanto infatti si dispone narrativamente, ma svolge il « racconto » in un arco tematico che va da emblematiche vicende storiche a situazioni contemporanee, con un continuo vaglio d'insinuante ironia.

Facciamo qualche esempio. In un dipinto del '60-'61 Kitaj rievoca *L'uccisione di Rosa Luxemburg*, un tema che rievoca il crollo delle prospettive democratiche tedesche all'indomani della disfatta della prima guerra mondiale, e una svolta involu-

tiva che aprirà la porta al nazismo hitleriano. Nessuna intenzione di rappresentazione diretta. Sono invece associati sulla tela, parte a *collage*, parte dipinte, immagini diverse, compresa una pagina con la descrizione dell'uccisione della Luxemburg, dal libro di Paul Frolich pubblicato a Londra nel '40. In un altro dipinto, del '61, *The red banquet*, è rievocato un episodio londinese del 1854, quando l'ambasciatore nordamericano James Buchanan — futuro presidente — diede un banchetto ai rivoluzionari rifugiati politici, Herzen, Garibaldi, Mazzini, Kossuth e altri: immagini frammentariamente delineate in un ambiente accentuatamente moderno, e con una sovrapposizione dell'immagine di Bakunin sulla figura di Herzen.

Questi dipinti hanno un forte accento grafico, con ampie zone nere, che sottolineano la tensione drammatica di fondo. In altri dipinti del '62 la stessa impostazione compositiva è condotta in senso grafico, come una grande pagina che registri, disegnati, dipinti, o a *collage* — eppure poi unificandoli — motivi d'immagine diversi, suggerendo così un'altra eventualità narrativa.

Già nel '62 tuttavia, ma soprattutto negli anni successivi Kitaj si è servito in modo sempre più timbrato e vario, del colore. Se le sue immagini precedenti erano come appuntate in senso grafico, quasi abbozzate, divengono allora invece ben definite nei contorni lineari ed ampiamente campìte con risonanti zone cromatiche. È chiaro che Kitaj si orienta sempre maggiormente sull'utilizzazione del sintetismo di delineazione dell'immagine, di quella particolare eloquente concisione che è caratteristica della figurazione pubblicitaria. È appunto un tipico esempio di acquisizione d'una « nuova nozione visiva », quale dunque la pubblicità, e l'intera « iconosfera » che così da presso ci riguarda, offrono con la più stringente verità empirica (è chiaro che risulti per noi più vera in senso empirico e quotidiano l'immagine umana, del rotocalco, della televisione, del cartellone pubblicitario — pur stilizzato che sia —, l'immagine insomma di questa « arte popolare » moderna, di questo *Pop Art* « di massa », che l'immagine umana della tradizione pittorica « colta », da Tiziano a Rembrandt, da Hals a Goya, da Manet a Kokoschka: ecco dunque « nuove nozioni visive »).

Così è costituito per esempio il dipinto del '64 *The nice old Man, the pretty Girl with huskies*, ricco d'accenti ironici. Spesso tuttavia Kitaj opera anche delle contaminazioni di modi diversi, dalla piattezza della *silhouette* pubblicitaria alla plasticità dell'immagine fotografica, sia essa a *collage*, o come spesso ricostruita pittoricamente, o trasposta serigraficamente sulla tela. Contaminazioni che permettono di modulare con straordinaria ricchezza le motivazioni e ragioni del suo intervento narrativo, la cui capienza è così accresciuta (operazioni del genere, del massimo interesse sul piano del rinnovamento del linguaggio figurale va compiendo da alcuni anni in Italia appunto Guerreschi).

D'altra parte, in dipinti del '65, per esempio, Kitaj è ricorso nuovamente alla pluralità di episodi compresenti, attraverso una libera ripartizione del campo del dipinto.

Si sarà dunque compreso come il « racconto » kitajano sia un modo d'essere presente alle vicende del proprio tempo in qualità di persona che risponde giudicando; e naturalmente risponde attraverso un giudizio dialettico, ricco di motivazioni e referenze, filtrato attraverso un patrimonio di consapevolezze culturali e storiche quale l'Europa offre (di contro all'estroversione totale nel presente più pellicolare tipica al « consumismo » nordamericano), eppure attento proprio all'orizzonte sociologico quotidiano, nella cui pelle è tuttavia convinto di poter penetrare per intendere ragioni ulteriori, permanenze, complessità inscindibili: per esercitare appunto un giudizio, e dunque riaffermare la validità dell'intervento pittorico individuale nel tessuto sociale di massa, quale è la misura odierna della società, in quanto atto di libero dissenso, di libera contestazione.

(da: « Comma 6 », a. III, n. 6, Firenze, dicembre 1967 - gennaio 1968, pp. 31-34)

b) *L'immaginazione tecnologica di Phillips*

Se in Italia l'esperienza culturale del *Pop Art* non fosse avvenuta — e sul piano critico, quanto su quello delle deduzioni operative — in prevalente chiave formalistica (persino finendo per riproporvi un disusato vagheggiamento d'immagine che quelle nuove proposte, radicalmente addirittura, intendevano abolire), e se quell'esperienza non fosse avvenuta sull'esclusivo metro delle proposte newyorkesi (neppure interamente nordamericane), ci si sarebbe forse accorti prima dell'esistenza di un ben distinto e caratterizzato *Pop Art* inglese, notevolmente distante, per modi, ragioni ed eredità, da quello nordamericano (come forse si sarebbe presa coscienza sufficientemente unitaria di quelle che possono addursi come prove di una partecipazione italiana, dico originalmente, e quindi di autonoma statura europea, e non di provinciale riporto).

Eppure la tradizione *pop* inglese non solo ha problematicamente le carte in regola per giocare (come infatti in questi anni Sessanta ha giocato) un suo ruolo indipendente e caratteristico, ma le ha anche storicamente, giacché è proprio a Londra, all'I.C.A. che fin dalla prima metà degli anni Cinquanta sono andate configurandosi quelle diverse speculazioni sulla nuova arte popolare, dei *mass media*, dalle quali (e primo episodio ne fu la mostra *This is Tomorrow* alla Whitechapel Art Gallery ormai divenuta una pietra miliare in questa storia recente, e dove Hamilton espose un famoso *collage* d'apertura della problematica *pop*), dalle quali, dunque, sorse una prima coscienza critica e una prima stimolazione creativa al dialogo con le nuovissime presenze dell'*imagerie* di massa, quale più autentico volto della nostra realtà, nella sua verità sociologica e tecnologica.

Peter Phillips ha diciassette anni meno di Hamilton. Ma questi è un pioniere d'altra generazione; mentre gli artisti *pop* inglesi sono più o meno coetanei di Phillips, il quale d'altra parte, benché giovanissimo, ha giocato un importante ruolo pratico nell'affermazione del *Pop Art* inglese quando, divenutone

presidente, nel '61 presentava nella *Young Contemporaries Exhibition*, a Londra, opere di Allen Jones, di Hockney, di Boshier, e di Kitaj.

E certamente proprio nella pittura di Phillips è evidente un particolare aspetto di quei modi che caratterizzano il *Pop Art* inglese di fronte a quello nordamericano, anzitutto, ma anche di fronte agli episodi autentici, isolati, del rimanente europeo.

Modi che, come ho già cercato di sottolineare qualche anno fa, traggono la loro ragion d'essere da una particolare condizione di angolazione culturale attuale, quanto di eredità culturale. Nelle prime formulazioni d'interesse, critico quanto creativo, a Londra alla metà degli anni Cinquanta, la scena della vita metropolitana nordamericana rappresentava — come il più affascinante esempio — l'emblematica più tipica del nuovo orizzonte dell'immaginazione di massa. Ora gli artisti *pop* inglesi hanno approfondito questo mito, con la consapevolezza tuttavia, rispetto agli artisti *pop* nordamericani, di un diverso spessore storico sul quale profilare tale nuovissima emblematica, e ogni possibile ulteriore utilizzazione immaginativa.

Era necessario rievocare questo inquadramento generale, anche se oggi le figure che ne sono protagoniste — fra le quali Phillips — se ne staccano ormai per un percorso proprio e personalissimo che scavalca la stessa delimitazione del movimento; era necessario perché fossero chiari i presupposti comuni, di clima culturale, e d'orizzonte di ricerca, entro i quali Phillips ha svolto un tutto suo modo d'angolazione in quel dialogo d'utilizzazione creativa con l'*imagerie* di massa.

Le prime precise proposizioni di Phillips si sono avute nel '61, quando in numerosi dipinti di grande sicurezza presentativa egli giustapponeva strutture emblematiche e astratte, e brani di tipiche immagini della mitologia popolare. E nel '62-'63 entrano nella sua pittura i tipici soggetti meccanici mentre il repertorio strumentale si essenzializza in una estrema quasi violenta precisione e lucidità di proposizione dell'immagine, che è sempre plurale e molteplice, quando non deliberatamente composita.

Partecipando a *The New Generation: 1964* alla Whitechapel nella primavera '64, poteva esibire una personalità pienamente definita, e di fatto era già una punta di diamante della nuova generazione inglese che, in parte notevole, proprio attraverso quella mostra si affermava ulteriomente e incontestabilmente come cospicua nuova presenza.

Così alla garbata, quasi a volte chagalliana, inventività metamorfica di Allen Jones si contrappone la violenta, imperiosa, concreta ed aggressiva immaginazione di Phillips, che risulta con Joe Tilson il più efficace e intenso presentatore di immagini di cultura di massa, in forma e a livello d'intensità emblematiche. Ma, mentre Tilson è lirico, sottilmente ambiguo nella sua ironia acutissima e vivamente immaginativa, Phillips cerca di essere violento, immediato, vitalisticamente irruente, come l'*imagerie* meccanica dei *blousons noirs* dalla quale a volte trae spunti iconografici quanto formali. Sottolineava in occasione di quella mostra del '64 David Thompson: « È questione di colore, intensità e di aggressiva acutezza di messa a fuoco, come di scelta e significanza di immagine ». E nel suo *statement* in catalogo Phillips stesso precisava che il suo rapporto con le macchine era stato per lui sempre tale, non era subentrato, quindi egli ne era condizionato dall'origine, e lo accettava naturalmente.

Non voglio analizzare queste immagini nel modo di un artista della vecchia generazione. Sono sempre vissuto con loro da quando ricordo e così è naturale che me ne serva senza pensare. Sono fondamentalmente interessato alla pittura e non alla presentazione di un' « immagine ».

Infatti la sua intenzione è stata e tuttora è di assimilare nella pittura le immagini tipiche della mitologia di massa, non solo associandole in ulteriori emblematiche presentazioni, ma intensificandole nella loro forza d'urto emotiva, che supera l'immediatezza pragmatica loro originaria (la loro quantità e qualità semantica), in un'azione più complessa e carica di risonanze, che ce le restituisce elevate a potenza e al tempo stesso potentemente simboliche d'una mitologia tesa di vitalistico eroismo,

di vita « americanizzata », non senza naturalmente il suo risvolto fortemente ironico.

Nei dipinti degli ultimi anni Phillips ha come intensificato non tanto la varietà di elementi convocati nel dipinto, quanto l'estrema, quasi allucinatoria, nettezza dei modi della loro presentazione. E giustamente Christopher Finch ha impostato un discorso critico sul rapporto fra immagini di massa e tecnologia (come qualità specifica di quelle immagini stesse). L'estrema nettezza impiegata da Phillips (in modi che si collocano originalmente in una tradizione del mito della macchina e dell' « arte meccanica ») è dunque una desunzione essa stessa dall'orizzonte tecnologia-*mass media*. Ma è proprio qui che Phillips interviene diciamo creativamente in quanto contro la mera *imagerie* di massa nei suoi dati e la mera tecnologia egli impone il problema della forma, della costituzione di precisi valori formali, ed esattamente della forma come possibilità di comunicazione ulteriore, privilegiata, rispetto a immaginazione di massa e a perfezione tecnologica.

Nell'opera di Phillips [scrive Finch nel suo libro *Image as Language*] l' " imagerie " presentata può sembrare familiare ma è rimossa da ogni suggestione del suo normale ambiente. Ha un'esistenza indipendente come un organizzato complesso di toni, colori, superfici, forme. Queste, fra loro equilibrate, portano ad un evento plastico compiuto.

È questo il pensare di Phillips alla pittura, anziché soltanto ad una riedizione di *imagerie* di massa. Ma la sua non è pittura evasiva, come la sua non è forma diciamo meramente formalistica. Phillips punta piuttosto sulla costituzione del valore formale in quanto appunto possibilità di comunicazione. Che a sua volta non è meramente supposta, unilaterale, ma nasce da una prova addirittura quasi statistica, come quella che Phillips e Gerald Laing hanno condotto a New York nelle *Hybrid Enterprises*, proponendo al pubblico diversi elementi formali puri, e diversi modi di colloquio, ed analizzando poi i dati elaborati con calcolatori.

Nasce così una forma densamente comunicativa (e l'incisività emozionale ne è un fattore rilevante) che esalta e critica al tempo stesso il nodo « immaginazione di massa-tecnologia ». Perché in fondo ciò che Phillips vuole comunicare e in certo modo tramandare non è un repertorio di immagini intatte o manipolate, non è una manipolazione tecnologica, è piuttosto una dimensione di tensione estrema, inallentabile, una sorta di splendida, allucinante, metallica durezza, uno splendore netto e crudelmente fascinatorio d'ogni aspetto della realtà, dimensione appunto del modo d'essere stesso totale della realtà e di noi medesimi come ad essa partecipi.

(da: *Peter Phillips*, Studio d'Arte Condotti 85, Roma, dicembre 1969)

c) *Le mitologie quotidiane di Jones*

Anche Allen Jones si è affacciato alla ribalta delle ricerche più attuali, giovanissimo, nel 1961 in quella edizione dell'annuale rassegna londinese di nuove presenze, *Young Contemporaries Exhibition* che resterà ormai storica come la rivelazione della generazione *pop* inglese, in tutta la sua estensione, e vitalità e tipicità creativa. Vi erano Boshier, Caulfield, Hockney, Jones, Kitaj, Phillips, Toynton.

Phillips era presidente, Jones segretario, della mostra, che dunque assumeva quasi istituzionalmente una particolare caratterizzazione, in quell'anno. E Lawrence Alloway avvertiva in catalogo trattarsi di una nuova pittura « cittadina », decisamente propensa ad usare « prodotti e oggetti tipici, accogliendo le tecniche dei graffiti e le figurazioni delle comunicazioni di massa »:

Per questi artisti l'atto creativo si nutre dell'ambiente urbano in cui essi hanno sempre vissuto. C'è la forza dell'arte popolare, ma controllata dai problemi e dai paradossi del gioco dei segni a diversi livelli di significazione, poiché le loro opere combinano oggetti reali, rappresentazioni in grandezza naturale, notazioni rapide e scrittura.

Erano le ragioni del *Pop Art*, che si affermava di qua e di là dell'Atlantico. Tuttavia, come appare ormai a tutti chiaro (e io stesso vi ho insistito da diversi anni), il *Pop Art* inglese nasceva (e fin dalle primissime proposizioni di Hamilton a metà degli anni Cinquanta) con una propria tipicità di consistenza problematica, con un modo ironicamente criticistico di porsi di fronte al fascinoso mare dell'*imagerie* nuovissima dei *mass media*, un modo alquanto diverso dallo specchiamento esuberante ed entusiasta dei *popists* nordamericani, che s'appropriavano immediatamente dell' « iconosfera » cittadina sull'onda del vitalismo diretto, astorico ed amemoriale, che era stato della generazione degli *action painters*. Un diverso criticismo che caratterizza un po' tutte le svariate proposizioni di un *Pop Art* europeo, ma che certo soltanto nel gruppo inglese acquista la consistenza d'una precisa configurazione culturale, su un *background* del tutto particolare, come è quello del criticismo sociologico inglese di Hogarth, di Rowlandson, e di tutta una caricatura che sottolineava i contrasti di una nuova società industriale.

E tuttavia entro questa caratterizzazione, che appunto più non può sfuggire, ecco poi che le singole declinazioni problematiche si fanno molto distinte, in un panorama ricco e articolato che non ha certo nulla da invidiare a quello nordamericano. Jones vi è fra i più giovani, ma già nel '63-'64, la sua ricerca si definisce con modi molto personali, e inconfondibili, che se hanno fruito inizialmente di indicazioni di Kitaj (come ha sottolineato lo stesso Alloway), si fondano su un'esperienza di esaltazione cromatica confortata sull'incontro avuto con l'opera di Delaunay nel '58 a Parigi, ma consolidatasi poi probabilmente anche attraverso Matisse (come avvertiva Mario Amaya).

Jones stesso ha detto riguardo al rapporto con Kitaj:

non era l'influenza di un certo tipo di immagini, ma del deciso professionismo e della dura integrità della sua pittura.

Il problema era quello di recuperare immagini proponibili al di là di un certo facilismo (al limite dell'eccessiva disinvoltura pro-

fessionale) delle conseguenze del *tachisme*. D'altra parte Kitaj acquisiva allo strumento pittura l'immagine dell' « iconosfera » dei *mass media*, ponendo sul tappeto una prospettiva criticistica di rinnovamento di linguaggio (prospettiva che invece nella situazione nordamericana veniva cancellata dal colpo di spugna del trasferimento diretto, della mutuazione piuttosto che rielaborazione linguistica da quella « iconosfera »). Professionismo e integrità avevano dunque un preciso significato.

Nel '63-'64 i dipinti di Jones nascevano da immediate, quasi « automatiche » libere configurazioni di masse cromatiche, attraverso le suggestioni delle quali il pittore giungeva a precisare il motivo, di forte accento favolistico. E proprio fra '63 e '64 si va definendo la tematica di lirica evocazione erotica, alla conclusione d'una ricerca che tendeva chiaramente fin dall'inizio a cogliere essenziali immagini tipiche del nostro tempo, del nostro orizzonte quotidiano, ma non tanto in un'intenzione di rispondenza visiva, quanto piuttosto direi di sintesi emblematica. Ecco dunque che dapprima le coppie, spesso « ermafrodite » e poi le immagini femminili singole, con il loro accento di immaginazione erotica, giungevano dopo gruppi di dipinti dedicati ad autobus, ad automobili, ad aeroplani, a paracadutisti (un tema quest'ultimo che ha preso anche Kitaj).

L'accento era quello appunto di una conversione in lirismo favolistico di spunti che avevano un rapporto fra analogico e divagatorio rispetto alla pressione dell' « iconosfera » cittadina: ne insinuavano in certo modo un clima di *loisir* immaginativo, una certa leggerezza (nel senso proprio quasi della musica « leggera »), manipolato con garbo ironico. Immagini recuperabili attraverso le *silhouettes* di particolari, di brani, librate, in una sorta di chagalliana assenza di gravità. Emergenti, particolari e brani, da un contesto di zone di puro colore, che erano appunto il primo terreno dell'intervento formativo del pittore (e si parlava d'immediatezza di cromatismo astratto in senso kandinskijano: Amaya stesso).

Ma dalla manipolazione lirica evocativa, favolistica, ove i

frammenti quotidiani annegavano in una fantasia di arabesco cromatico, scegliendo il tema dell'immagine femminile, nel '64 e nel '65, è venuto proponendo esattamente un'accentuazione emblematica, sempre più precisa ed efficace di quello: così da dipinti come *Pleated Skirt 1965*, qui già esposto in altra occasione anni fa, e ormai piuttosto noto, attraverso la connessione anche ad oggetti — come in *Custom Maid Marilyn*, del '66 —, si giunge a quelle solidissime immagini degli ultimi anni, come il bellissimo « dittico » *What do you mean, what do I mean* del '68, qui presente (e il percorso lo si può seguire anche attraverso le stupende raccolte di litografie a colori, da *Concerning Marriages*, del '64, ad *A New Perspective On Floors*, del '66, a *Life Class*, del '68).

Alle *silhouettes*, alle grandi « nuvole » di colore piatto, la conversione emblematica chiede subentrino forme plasticamente definite, nette, squillanti, quasi, ed anzi brillanti. Non più metamorfosi favolistica, non più molteplicità immaginativa di letture, bensì prepotenti, imperiose presenze.

Per accentuarle a volte Jones pone accanto, o nel contesto, della pittura oggetti, brani del cerimoniale dell'*appeal* erotico, come lucidissime scarpette, oppure costruisce rilievi emergenti da un contesto che ancora si potrebbe dire « pittorico » (come nei seni di *Bosom 1*, del '66, e *Bosom 2*, del '69). E le tre « sculture » del '69, *Chair*, *Hatstand*, e *Table*, non sono che il punto conclusivo di questa oggettivazione di provocazione emblematica (dando alla lontana la mano ai famosi manichini surrealisti della mostra parigina del '38).

Ed è qui che Jones rifonde una sottile assimilazione dei mezzi provocatori della mitologia erotica dei *mass media*. Il bellissimo libro *Allen Jones figures*, pubblicato l'anno scorso dalle Edizioni O, dichiara molto esplicitamente le fonti del pittore nelle sue esplorazioni dell'*imagerie* erotica di massa di oggi: copertine e pagine di riviste specializzate (« Lui », « Playboy », « Exquire », ecc.), illustrazioni e *réclames* di riviste di moda, tipo « Nutrix », « Exotique », ecc., fumetti erotici (con tutta la

carica di sadismo che spesso li caratterizza, e nella varietà dei vari disegnatori, Stanton, Jim, ecc.), soluzioni pubblicitarie d'accento erotico. E naturalmente non sono soltanto fonti meramente iconografiche, ma anche fonti direi stilistiche, o almeno di modi di stilizzazione provocatoria (come quella particolare esasperazione plasticistica, quasi metallica, della quale negli ultimi anni Jones si serve con molta ironia).

Ma è proprio la dichiarata presentazione delle fonti ad offrire in tutta evidenza il modo d'intendere il particolare uso che Jones ne fa. Ciò che conta per lui non è l'illustrazione di un'immagine tipica dell' « iconosfera » quotidiana, bensì la costituzione di un'immagine emblematica. Non illustra così la *star*, il suo volto, il suo mito, il suo diverso modo di *sex appeal* (come con grazia un po' *grossière* un Mel Ramos, per esempio); ci offre piuttosto una emblematica *supervamp*, che subito ci si avvede non essere più un'immagine emblematica di *sex appeal,* bensì un'immagine d'emblema totale, una sorta di forma assoluta della nostra contemporaneità (come in Phillips la macchina non è solo esponente d'un mito meccanico), così che poco importa se sia intera, o parziale, un corpo intero, o solo due gambe, ed è sintomatico che i suoi « dittici » e « trittici » (come il bellissimo *Perfect Match*, del '67) siano verticali anziché orizzontali, siano cioè dei dipinti composti, e perciò scomponibili, in sezioni, in sezioni di corpi, in fondo di per se stesse valide (come in certo modo lo erano, formalmente se non iconologicamente, le ante dei polittici antichi).

Immagine emblematica assoluta, e non tipizzazione sociologica, come (sul filo più diretto della tradizione inglese settecentesca) svolge un Hamilton. Una forma assoluta, che imponga un grado estremo di tensione moderna, fino al meccanico quasi. Del resto il corpo femminile diventa per Jones qualcosa come la forma meccanica era per Léger. Vi si assiste tuttavia ad una sorta di capovolgimento (specialmente in situazioni come il ricordato *What do you mean...* del '68) del senso dell' « arte meccanica » degli anni Venti: allora la macchina costringeva in certo

modo l'immagine umana ad assimilarsi alla sua rigidezza e razionalità, a rastremare la sua psicologia quasi su uno schema meccanico, come le sue forme su schemi plastici elementari e puristici; nelle proposizioni di Jones invece è l'immagine umana, esattamente l'immagine femminile (emblema totale come lo era una « venere steatopige »), a costituirsi con tutta la propria carica erotica tradizionale e nuovissima, anzi potenziandovela (da Sade a Miller), a livello di rigore e assolutezza quasi meccanica, ma non per assimilarsi alla macchina, bensì in certo modo per soppiantarla, in un nuovo assoluto.

Le forme sono sempre umane e non meccaniche (e ritroviamo così simboli diversi, magari fallici, quasi con il senso degli spermatozoi nella famosa litografia di Munch).

Così il risultato di Jones è profondamente diverso da quel neopurismo, veramente anni Venti, che tenta molti giovani tedeschi, come d'altra parte è diverso dall'emblematica quasi escatologica di criticismo sociale di un Lindner (sulla linea diretta di Dix). Attraverso l'emblematizzazione della tensione erotica Jones tende ad offrire l'emblematica di una tensione sostanziale alla sensibilità nostra, nuova: ma non vuole con ciò atterrirci, anzi vuole proprio, finalmente, e ancora (ricongiungendosi così al senso delle sue proposizioni del '63-'64), offrircene una declinazione lirica e favolistica (che mi sembra s'accentui proprio in questi ultimissimi anni, con quella tipica, chagalliana, agravitazionalità del volo, che ricorre in *Some Body* del '68-'69, e in *Perfecto*, del '69).

(da: *Allen Jones*, Galleria Milano, Milano, 16 giugno 1970)

10. — IL VISIONARISMO DI FAHLSTRÖM

I rapporti logici o illogici fra una cosa e un'altra non costituiscono più, ormai, un soggetto soddisfacente per l'artista, che prende coscienza sempre più che, anche al massimo della sua febbre devastatrice o eroica, egli è parte di una continuità densa e incontrollata che non ha né inizio né fine dipendenti da una decisione o da un'azione da parte sua. Avverto la consapevolezza di questo stato di fatto nell'opera di Fahlström, le cui figure, nel complesso dipinto, possono assumere qualsiasi forma, rispondendo ai fondamenti drammatici chiaramente posti nel progetto pittorico. Queste figure sono libere d'agire, di reagire, di integrarsi, di urtarsi o d'essere distrutte, ciascuna rispondendo sempre localmente senza che intervenga un senso estetico della composizione quadrilatera della tela, che gioca il ruolo del foglio di carta che serve a notare qualsiasi informazione.

Così sottolineava fra l'altro il suo amico Bob Rauschenberg in una breve testimonianza per la personale parigina di Fahlström alla fine del 1962. Ma già oltre dieci fa Ilmar Laaban nel fascicolo n. 2 di « Phases » (la rivista di Édouard Jaguer — che è stato a sua volta da allora uno dei critici europei più attenti all'opera di Fahlström), aveva potuto scrivere per introdurre al significato centrale delle ricerche che dall'inizio degli anni Cinquanta il giovane pittore svedese andava conducendo:

Anziché l'istante privilegiato che si isola dal divenire svuotandolo, un divenire pieno, composto di istanti nessuno dei quali è privilegiato, successione di pienezze che soltanto il segno è capace di figurare sia nella loro pienezza che nella loro successione),

Fin dall'inizio, superata la partenza da una fedeltà alla tradizione surrealista, Fahlström è stato infatti un narratore. E alla distanza egli risulta anzi uno dei maggiori pionieri e protagonisti di quella vasta tendenza attuale alla figurazione narrativa, che da parte di Gassiot-Talabot, mia e di altri critici si è recentemente cercata di ricostruire nella sua complessità. Ma occorre subito avvertire che, se appunto ne è un indiscusso fondamentale promotore, vi si è mosso poi con una sbalorditiva indipendenza, attribuendo sempre al racconto una funzione fortemente immaginativa e visionaria.

In Italia Fahlström è stato presente saltuariamente: vi ha tenuto una personale alla Galleria Numero a Firenze, alla fine del '53, ed è stato poi riproposto negli ultimi anni in *Alternative Attuali* ad Aquila, nel '62 e nel '65, nel '64 con un grande dipinto nella Biennale di Venezia, e nel '65 in *Il Presente Contestato* a Bologna. Nella sua personale a Firenze nel '53 figurava, fra l'altro, l'*Opéra*, realizzata da Fahlström fra il 1952 e il '53, una specie di fregio di circa dodici metri di lunghezza e soltanto ventisette centimetri di altezza, che rappresenta un racconto di intensissima proiezione fantastica e immaginativa, implicando un articolato « tempo » di lettura, non soltanto nello svolgimento da immagine a immagine, ma anche all'interno di ogni singola immagine, in una sorta di dimensione narrativa infinita, fitta di elementi diversissimi per origine e conformazione, puri segni astratti, accenni di figurazioni, arabeschi lineari, gangli di materia fluida.

Clarac-Sérou, presentandolo, avvertiva giustamente la necessità di « leggere » quell'*Opéra*, guardandosi tuttavia « dai tentativi d'interpretazione formale che potrebbe sollecitare l'uno o l'altro elemento ».

Alle spalle di Fahlstöm era l'esperienza di quegli artisti del gruppo *Image* di Malmö (Swanberg, Österlin, Kriland, Hultén) che egli stesso faceva del resto conoscere allora in Italia sulle pagine della rivista « Numero ». Tuttavia alla loro immaginazione animistico-simbolica, Fahlström contrapponeva una volontà di esplorazione fantastica, benché sostanzialmente animistica anch'essa, assai più complessa nelle sue intenzioni appunto narrative, visionaristica piuttosto che simbolica, dinamica anziché emblematicamente statica, e proiettata verso quella situazione di parossistica continuità immaginativa nella quale l'uomo d'oggi si trova collocato. Nel racconto confluivano allora gli elementi più diversi dall'*imagerie* magico-decorativa del folclore nordeuropeo — nelle sue complesse stratificazioni storiche, e con tutte le sue risonanze nel patrimonio favoloso delle saghe — a quella nuovissima *imagerie* costituita dai mezzi di comunicazione visiva di massa — come anzitutto i fumetti, i *comics*, dei quali Fahlström è stato fra i primi a proporre una liberissima utilizzazione —, ma anche agli stessi orizzonti tecnologici e cibernetici.

Nel 1954 e nel '55 Fahlström propose due favolosi e magici personaggi intitolati ad eroi della fantascienza, *Adeledicnander I* e *II*, ma già nei disegni precedenti si rintracciano immagini schematizzate secondo tipici modi dei *comics*. Il percorso creativo di Fahlström è stato tuttavia assai ricco e articolato, e per parecchi aspetti la sua ricerca ha avuto anche notevoli rapporti con l'area dell'Informale europeo più immaginativo, anziché fisico o viscerale. Tipica è stata tuttavia sempre la sua utilizzazione dialetticamente contrastante di elementi ciascuno diversificato nella propria individualità, in una nuova collocazione complementare che sprigiona appunto l'intensità narrativa visionaria, al di là di ogni limite formalistico.

Notava ancora Rauschenberg che perciò nelle tele di Fahlström:

> L'uso del familiare è oscuro, l'uso dell'esotico è familiare. Né l'uno né l'altro sacrificano tuttavia interamente la propria origine, ma è l'intelligenza dello spettatore che deve fare uno sforzo di congruenza per comprendere, altrettanto che l'occhio per adattarsi a differenti situazioni.

Da quando Fahlström vive prevalentemente a New York, cioè dal '61, l'utilizzazione dell'*imagerie* dei *comics* è divenuta

più importante e complessa. Egli si è gettato a capofitto in quel mondo colorato e fascinoso, e lo ha percorso, incantato — quasi come un artista *pop* — ma anche ben diversamente insofferente, con l'occhio di un'immaginazione che non si lascia piegare, perché intende invece intercettare, modificare, in un dialogo ad ampio respiro. Fahlström se ne è impadronito, e le sue modificazioni dei *comics* non sono state deformazioni, bensì proiezioni monumentali, parossistiche, visionarie, in una diversa organizzazione ove ogni elemento sottostà come alle regole di un nuovo, più alto gioco che coinvolge e sollecita la consapevolezza dello spettatore. Egli ha messo — letteralmente — in moto quel mondo, gli ha impresso un ritmo diverso, un nuovo significato, ne ha capovolto il caratteristico *loisir* in immagine drammatica, non marginale bensì centrale, della nostra realtà, della realtà e del destino dell'uomo contemporaneo, per il quale allora i simboli favoleggianti che popolano, innocui, i *comics* nascono veramente dalla misura della sua vita, dal peso della sua carne, dai suoi incubi e terrori, dai suoi sogni e gioie, individuali e collettivi.

Se è vero, come sostengono alcuni studiosi, che gli *strips* invitano cinicamente l'uomo contemporaneo a godere dell'immagine del proprio distacco dalla realtà, Fahlström utilizza invece la loro *imagerie* in significato opposto, come immagine cioè di un contesto di realtà drammaticamente fitto di diversissime e contrastanti presenze, il cui intreccio egli percepisce a livello appunto d'intensissimo visionarismo.

Pur nella inesauribile tensione narrativa, sarebbe tuttavia errato vedere nelle immagini proposteci da Fahlström soltanto toni di apocalittica drammaticità; il suo racconto tocca infatti — pur attualissimo come è nelle motivazioni e negli strumenti — anche un livello antico, è sempre folto di risonanze addirittura ancestrali, e tipiche di una cultura di fiducia favolosa e magica come quella nordeuropea, ed alla provocazione emotiva vi si contrappone spesso la distensione lirica, come vi si intreccia sovente l'impennata ironica. Fahlström ha il senso della pienezza e complessità della vita moderna, e ne tenta un'immagine

non limitativa bensì totale, non univoca bensì diramata, e che è dunque prova, come ha scritto di recente ancora Clarac-Sérou,

d'una vasta intuizione unificatrice che ha attinto i propri argomenti nello studio delle tecniche della composizione musicale, e dei metodi delle scienze esatte o sperimentali.

Il Duchamp della *Mariée*, o altrimenti il Roussel di *Locus Solus* o il Joyce dell'*Ulysses*, sono stati a volte citati come analoghi di tale libertà e tensione immaginativa: ma vorrei sottolineare che Fahlström ci ripropone in fondo soprattutto quel teatro di « cose fantastiche e bizzarre » che Bosch ha allestito nei suoi momenti di più acceso visionarismo: teologico e mistico essenzialmente, mentre sociologica, psicanalitica, persino epistemologica ne è la versione inedita di Fahlström.

(da: *Öyvind Fahlström, Svezia, XXXIII Biennale di Venezia*, 1966)

11. — DINE: LA PITTURA COME LINGUAGGIO DEL SENTIMENTO

Quando nell'estate 1963 proposi alcune opere di grande impegno e qualità di Jim Dine in quella sezione di *Aspetti dell'Arte Contemporanea,* ad Aquila, dedicata a discutere la problematica del *Pop Art* nordamericano (molto tempestivamente: c'era stata soltanto una nota di Vivaldi per l'*Almanacco Bompiani 1963*, e opere di Dine in Italia s'erano viste appena a Milano qualche mese prima in una personale all'Ariete), la pittura di quest'artista, uno dei più alti e originali che l'arte nordamericana ci abbia offerto in questi ultimi decenni, si offriva criticamente interpretata sul tema del suo particolare modo di offrire una presentazione oggettuale.

Non solo, naturalmente, oggettualità e oggettivismo erano i grandi motivi di fondo della nuovissima poetica del *Pop Art*, ma la pittura di Dine appariva tutta centrata, e in modo appunto peculiarissimo, come aveva scritto poco prima Alain Jouffroy (che, fra l'altro, lo aveva presentato a Milano), sul « pur souci de récupérer, de rejoindre, de retrouver la vérité de l'objet lui-même, sa contingence, sa facticité, son ' être avec ' ».

Era un'interpretazione indubbiamente per allora esatta, suggerita da quei dipinti ove la presenza incontestabile di un oggetto era contrapposta dialetticamente alla superficie dipinta, ove in qualche caso dell'oggetto si aveva come una rifrazione rappresentativa dinamica, una traccia insomma di movimenti, e di azioni. La pittura sopportava e intensificava emotivamente la

presentazione pura dell'oggetto, che tuttavia rimaneva tale. Un altro intelligente interprete della pittura di Dine in quell'esordio degli anni Sessanta, Lawrence Alloway, sottolineava in occasione di una sua personale a New York nel '62: « What we get is the object presented as literally and emphatically as possible ». E tuttavia appunto quell'oggetto presentato e riflesso nella pittura, da tracce, o da un certo affondamento nella materia pittorica stessa (come nel caso delle famose cravatte), o riferito anche nozionalmente, attraverso scritte che lo nominavano apposte sul dipinto stesso, quell'oggetto dunque continuava a dichiararsi indipendente rispetto alla pittura stessa, continuava ad essere là, « inaccessiblement présent à toute représentation, magistralement non pictural et comme hors de portée de l'art », come scriveva ancora Jouffroy.

In realtà si consumava un rapporto oppositivo che la vicenda successiva della ricerca pittorica e grafica (stupenda) di Dine ha definito in tutta la sua originalità. Nel '63 stesso rispondendo a domande di G. R. Swenson Dine affermava:

> Pop Art is only one facet of my work. More than popular images I'm interested in personal images, in making paintings about my studio, my experience as a painter, about painting itself, about color charts, the palette, about elements of the realistic landscape — but used differently.

Aggiunge più avanti:

> Actually I'm interested in the problem and not in solutions. I think there are certain Pop artists who are interested mainly in solutions. I paint about the problems of how to make a picture work, the problems of seeing, of making people aware without handing it to them on a silver platter.

Cioè l'oggetto, in tutta la sua empirica evidenza e imprescindibilità, rimaneva nell'operazione immaginativa di Dine il polo estremo del contatto con la realtà, ma ciò che lo interessava maggiormente già allora non era l'esaltazione dell'oggetto in sé, né secondo la sorpresa di tradizione dadaista, né secondo la tautologia esaltativa tipicamente *pop,* bensì il problema del

rapporto istituito con l'oggetto: il problema appunto di come fare pittura, e non in senso di istituzionalizzazione formale, bensì proprio nel senso di ritrovare alle origini una disponibilità di linguaggio, di comunicazione figurale. Gli oggetti allora servivano soltanto in fondo per provocare una eco di pittura, per aprire un problema di linguaggio di pittura.

È come se, al contrario dei *pop* più classici e collocabili, Dine intendesse assorbire in certo modo la necessità del « denotato » nella totalità della « connotazione », proprio mentre la rispondenza tautologica più tipica della mentalità *pop* portava ad assimilare la connotazione nella denotazione della nuova *imagerie* di massa. Perciò Dine esplora ben presto i mezzi stessi della pittura, fa della pittura non *dalla* pittura (nel senso del *d'après*), bensì *nella* pittura, « denotandone » appunto l'apparato strumentale, la tavolozza, le gamme cromatiche pure, ecc. (allo stesso modo di come inizialmente aveva utilizzato oggetti, contrapponendone, s'è detto, la denotazione nel preminente alone connotativo).

La connotazione alla quale Dine dedica tutte le flessioni del linguaggio pittorico riscattato in una originarietà quasi senza precedenti, e tuttavia per nulla povera, anzi ricca di una capacità cromatica eccezionale (specie in un artista nordamericano), è esattamente una volontà autobiografica (come già potevo segnalare io stesso in occasione del volumetto Fabbri sul *Pop Art* nel '66). Il tema della vicenda creativa pittorica di Dine è forse proprio questo: l'oggettivazione il più possibilmente intensa della connotazione; abolendo in certo modo il denotato, è la connotazione stessa appunto che si oggettiva (anziché essere soltanto l'accezione soggettiva di un dato oggettivo); cioè Dine oggettiva integralmente la propria totalità autobiografica, la propria totalità soggettiva.

La pittura è allora il linguaggio più tipico non per descrivere la realtà, non per rispondervi interventisticamente, bensì per oggettivare e comunicare il proprio universo affettivo-sentimentale; è il linguaggio del sentimento come modo di essere nella real-

tà. È la pura connotazione emotivo-affettiva, ove la misura non sarà di effimero rapimento mistico, come nel lirismo astratto informale, bensì di pienezza sensibile e intellettuale in un'unica inscindibile e costante concrezione psichica.

Indubbiamente Dine ha una radice di cultura europea nella finezza e densità della sua problematica, e tuttavia può esibire una libertà e una concretezza d'oggettivazione invece tutta nordamericana.

(da: *Jim Dine*, Studio Condotti 85, Roma, 25 maggio 1972)

12 — L'*F 111* DI ROSENQUIST

Già all'inizio del '63, quando cominciava a porsi in Italia il problema critico del *Pop Art* (« agli inizi del '63 il termine di " pop art ", oggi già così logoro, era ancora praticamente, da noi stessi ignorato », ha potuto scrivere di recente un successivo incondizionato nostrano apologeta) — per esempio, in un articolo di Vivaldi per l'*Almanacco Bompiani 1963*, nel notiziario e in articoli in « Metro » — non doveva essere difficile accorgersi della portata della personalità di James Rosenquist nel contesto della nuova corrente artistica nordamericana. Né soltanto in Italia del resto: se si ricordano le indicazioni che da Parigi, dalle colonne di « Phases » dava Jaguer (proprio nel fascicolo n. 8, datato 1 gennaio '63).

Nella sezione *Tredici pittori americani d'oggi*, nella mostra *Aspetti dell'Arte Contemporanea* ad Aquila nell'estate '63 — ove fu posto l'accento per una discussione critica del trapasso fra momento *New Dada* e *Pop Art* nella loro diversissima caratterizzazione, eppure nel sottile filo che storicamente li unisce, e che rappresentò dunque con le presenze di Dine, Warhol, Wesselmann, Lichtenstein, la prima occasione espositiva italiana per una ricognizione comparata dell'opera di capifila del *Pop Art* —, se in quella sezione non furono presenti opere di Rosenquist, ciò accadde soltanto per la loro indisponibilità (non esistevano allora suoi collezionisti italiani). Ma di Rosenquist si parlava in catalogo e proprio indicandone l'opera come una delle più interessanti e valide. Ciò del resto era accaduto già qualche mese

prima nel catalogo della personale di un giovane torinese come Aldo Mondino, allora assai acuto, e in seguito abbandonatosi ad un vacuo mimetismo dei canoni *pop*.

Per chi dunque aveva avuto modo di porre il problema dell'emergenza della personalità di Rosenquist nei suoi retti termini — personalità che le numerose successive personali a Torino, e a Milano, come la partecipazione ad *Alternative Attuali 2*, hanno permesso di meglio conoscere anche in Italia —, l'occasione offerta dal grande dipinto *F 111* esposto a Roma nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, nel quadro d'una *tournée* iniziata con il Moderna Museet di Stoccolma, si è presentato, piuttosto che come una novità, come un'ulteriore verifica.

Si tratta di un grandissimo dipinto, alto 3 metri e lungo 28, composto di 51 pannelli, che rendono l'opera snodata, oltreché smontabile, così da poter essere disposta come una vera e propria stanza interamente dipinta (come nella prima esposizione alla Leo Castelli Gallery a New York nel '65) o strutturando uno spazio racchiuso su tre lati, oppure costituendo due pareti dipinte ad angolo. *F 111* è il nome del dipinto come del più recente (almeno nel '65 anno di realizzazione del dipinto stesso) cacciabombardiere statunitense. E l'*F 111* è in buona parte si può dire il protagonista del monumentale dipinto di Rosenquist.

Occorre ricordare appunto le caratteristiche dell'emergenza della personalità di Rosenquist nel contesto del *Pop Art* nordamericano, ed in particolare del gruppo newyorkese per valutare appieno il senso del grande dipinto, suggerendone anche la collocazione nel contesto dell'opera del giovane pittore di fronte ai suoi esiti maggiori (fra i quali indubbiamente intanto, almeno quantitativamente, si pone).

Mi è parso subito, fino appunto dalle prime informazioni all'inizio del '63, che Rosenquist avesse raggiunto un livello di mitizzazione figurale del mondo contemporaneo fra le più alte ed avvincenti, in una politezza e chiarezza che non è astrazione puristica (come accade fra gli artisti *pop* newyorkesi) ma proprio al contrario massima evidenza suggestiva degli oggetti di-

pinti, e della loro dinamica interferenza fisica e immaginativa, di realtà immediata e di immediatezza di ricordo, come egli stesso del resto ha detto, secondo « l'occasione di vedere le cose in una nuova relazione ».

C'è nei dipinti di Rosenquist — fino dai primi del '61, esposti all'inizio dell'anno seguente alla Green Gallery a New York, e riproposti nel '63 stesso nella sua fondamentale presenza in *Americans 1963* nel Museum of Modern Art newyorkese — una struggente volontà di dare uno spessore di gioia sensibile e d'affettiva entusiastica partecipazione al panorama immaginativo più prosaico e quotidiano dell'uomo contemporaneo, di elevare un inno, non retorico, bensì tutto lirico, al suo splendore artificioso, che tuttavia si vuol cogliere per autenticamente reale, vero volto del nostro presente. E Rosenquist è il solo *popist* nordamericano — in ciò accostandosi alle ricerche di Rauschenberg degli ultimi anni — che proponga della realtà una misura dialettica, fondata sulle associazioni di compresenze, anziché statica, e perciò inevitabilmente limitativa ed astrattiva.

In questi termini ho potuto proporre l'emergenza di Rosenquist nel volumetto che ho dedicato lo scorso anno al *Pop Art*. Quali dunque gli elementi nuovi che l'*F 111* introduce?

Su un piano generale, di « poetica », direi senz'altro nessuna novità; mentre su un piano di consistenza di tessuto pittorico dell'immagine si registra, se mai, una certa dilatazione, una minore consistenza, il venire un po' meno di quella prestigiosa tensione e carica di ricchezza cromatica (pur appunto nel cromatismo cartellonistico) che è tipica dei suoi dipinti, del resto spesso di ampie dimensioni. Tuttavia *F 111* resta, mi sembra, un'impresa di rilievo, anche se non forse il culmine della intensità propositiva rosenquistiana; di rilievo per il respiro stesso che vi acquista l'intenzione mitizzante, che è beninteso di mitizzazione dialettica, e cioè critica, e non di banale resa all'orizzonte dei consumi come la critica nostrana del *Pop Art* vorrebbe. Del resto, questa stessa critica è portata a diffidare della forza di Rosenquist che frange ogni limitazione di formalismo puristico alla

Lichtenstein, e dunque sfugge ad ogni misura di canonizzazione accademica, tanto cara a chi non sapendo guardare e leggere figuralmente, s'appiglia a scolastiche e formalistiche motivazioni.

Un'intervista con Rosenquist condotta da G. R. Swenson, e pubblicata nella « Partisan Review », e dedicata appunto all' *F 111* in occasione della sua seconda esposizione newyorkese nello Jewish Museum, può esserci di traccia per mettere in luce alcuni motivi centrali della ricerca rosenquistiana, sui quali appunto l'occasione del grande dipinto permette di porre con maggiore chiarezza l'accento.

Cosa Rosenquist ha cercato di realizzare con quest'opera?

Penso ad essa come ad un faro d'aeroporto. Un uomo su un aeroplano che si stia avvicinando al fascio di luce di un aeroporto, può darsi che voli spostando di venti o trenta miglia dalla rotta, però continua ad essere nel fascio. Man mano che si avvicina al suo obiettivo può ridurre il divario perché il fascio si restringe, magari si trova una o due miglia fuori rotta, e così via fino a quando egli vi si infila giusto dentro, ed è arrivato. Ciò che sta dietro l'opera è in rapporto con una quantità di gente che tutta si dirige grosso modo verso lo stesso obiettivo. Tutte le idee che possono venir fuori dall'insieme dell'opera divergono molto fra loro ma mi pare che tutte siano dirette verso un qualche significato fondamentale.

E precisa, dirette:

Verso qualcosa come una luce accecante, come la falena che va a sbattere contro una lampadina. Penso al dipinto come fosse qualcosa, carbone, da buttare a palate dentro una caldaia. L'opera è la mia reazione personale, di individuo, alle pesanti idee di canali e comunicazioni di massa e tutte le altre idee che affliggono gli artisti. Mi do da fare per produrre qualcosa fissandola nel tempo. per tirare fuori qualcosa che possa essere apprezzata come un'idea umana dell'estrema accelerazione dei sensi. L'immagine che la tecnologia mi offre in questo momento è che prendere una posizione — in un dipinto per esempio — su un qualsiasi elemento umano sembra quasi prendere posizione su una catena di montaggio: il momento che ti sei fissato su un problema o su un'idea, ecco che l'accelerazione della tecnologia — più altre cose — ti avrà inghiottito giù per la catena di montaggio. E perciò il dipinto è come un tributo offerto da parte mia — la parte dell'idea — all'altra parte — la parte della società.

Esattamente:

Se una Società od un Istituto sta usando la gente come cifre, ammucchiandola nelle scuole, inducendola ad apprezzare nuove idee e nuove invenzioni, io reagisco e cerco di porre il problema di come pensare da capo in termini umani. Così quest'opera è parziale, magari incompleta, ma è un frammento che sto gettando a consumarsi nella caldaia.

L'*F 111* non è dunque che il termine più appariscente, il punto focale d'un orizzonte di immagini della mitologia dei consumi:

C'è gente che programma la propria vita realizzando questo bombardiere, nel Texas come a Long Island. Un individuo che abbia un contratto con la ditta che costruisce l'apparecchio ci programma così il quinto figlio come la terza automobile...

Mitologia con la quale l'artista si trova a fare i conti in una prospettiva di certo molto demistificatoria, di contestazione, di riscatto di una propria diversa dimensione. Questa prospettiva, che è appunto di riscatto umano, Rosenquist la realizza assumendo quella mitologia anziché scartandola, ma sforzandosi appunto di attribuirle uno spessore ulteriore, una diversa durata, in una parola volgendola in diversa dimensione mitografica.

L'abitudine pubblicitaria a dialogare con le immagini oggettuali più prosaiche, ed a tutelarne la più massiccia e incontestabile evidenza, ha aperto a Rosenquist la via d'una sorta di analisi a dimensione macroscopica della mitologia visuale dei consumi, rinvenendo entro tale dimensione tutta una vasta gamma di possibilità analogiche. Così si può dire del grande pneumatico che, sovrastando una torta, occupa una sezione notevole del dipinto:

Il pneumatico è una corona — è la celebrazione di un pneumatico per giardinetta, di tipo invernale. Il disegno del battistrada, idealizzato, appare regale. Non avevo mai pensato a cosa rappresentasse per me un pneumatico o una ruota, poi ho guardato la trama di copertone ed essa mi è apparsa

forte, crudele e comunque al cento per cento visiva. Mi è apparsa inoltre innalzata, come una corona appunto, e allora l'ho adoperata sopra la torta in quel modo. E naturalmente le due immagini hanno la stessa forma.

Su queste immagini Rosenquist non porta un giudizio (e perciò sono improprie le interpretazioni o bellicistiche o invece antibellicistiche dell'*F 111*): il giudizio è nello sforzo del loro riscatto in dimensione umana: non è esibito come conseguenza della formulazione del dipinto, in certo modo la precede.

In effetti l'« F 111 » — dico l'aeroplano — potrebbe essere una gigantesca torta di compleanno trasportata su di un carro per una parata o qualcosa del genere — è stato anche adoperato in questo senso — però si è sviluppato come un orribile *killer*.

Così l'esplosione atomica che occupa un'ampia sezione ha dinnanzi a sé un ombrellone; e Rosenquist spiega:

per me è come se qualcuno scostasse l'ombrellone o alzasse una serranda la mattina per guardare fuori e vedesse l'esplosione di una bomba atomica di un abbacinante rosso e giallo, qualcosa come i germogli di ciliegio una bellavista dell'inferno atomico.

Il riscatto è la proiezione visionaria, il capovolgimento in spettacolo eccezionale dell'artificiosità — una seconda natura ormai assimilata in natura — del mondo tecnologico contemporaneo. Di fronte all'incubo atomico del resto se i *New Dada* ne esprimevano il terrore e la prospettiva di morte, i *pop* — proprio come avvertivo già nel catalogo della mostra aquilana del '63 — lo hanno superato in una nuova prospettiva di positività.

Quando lavoravo in Times Square e dipingevo insegne [dice Rosenquist], gli operai scherzavano e dicevano che il centro esatto del bersaglio atomico era situato tra Canal Street e Broadway. Esattamente là era dove la Russia puntava i suoi missili [...]. Per me siamo adesso in una generazione dopo, quella della gioventù post-*Beat*. Non hanno paura della guerra atomica, pensano che quell'atteggiamento angosciato è *passé*, che un fatto del genere non capiterà. La gente *Beat*, Kerouac e Robert Franck, Dick Bellamy,

Ginsberg e Corso, la loro prima sensazione era che la bomba sarebbe stata adoperata prestissimo, erano tormentati da quest'idea che agiva su loro come uno *shock* e si sentivano in pericolo. Adesso i giovani sono *blasé* e non credono che si possa fare una guerra atomica. Perciò quest'opera è una riaffermazione dell'idea *Beat*, ma a pieno colore.

A « pieno colore » e cioè in contestazione dell'idea di morte, in prospettiva di vita. Naturalmente per i *beats* la ribellione alla società, al destino di morte della società dei consumi avveniva in certo modo più agevolmente, più direttamente: si pensi al grande Rauschenberg delle *combine paintings*. Nella prospettiva del paradiso dei consumi, in una prospettiva acceleratissima di vita, la scelta critica diviene più complessa e sottile. Non è più frontalmente dichiarativa, oppositiva, è piuttosto aggirante. Rosenquist la opera alzando il *diapason* della mitizzazione, contestando l'effimerità fredda e inumana, ricaricando quel mondo d'una misura di umano calore: cioè assumendosene l'intera responsabilità, facendosene la piattaforma per una mitizzazione della misura di una vita sociale capovolta per intero nel presente, dimentica o ignara di storia. In fondo la sua opera vuole essere un formidabile avvertimento in questa direzione. Vuole essere una presa di coscienza, un atto, nelle sue prospettive, appunto di consapevolezza critica.

La tecnologia lo « abbaglia », dice Rosenquist, e tuttavia egli avverte l'errore di credere « di aver risolto ogni cosa con la macchina mentre in effetti abbiamo fatto lo sgambetto alla natura umana ». L'opera dunque è « un antidoto »: « Montare un antidoto è ingranare una marcia superiore, salire ad una sfera dove l'artista può esercitare una influenza ».

Come ho accennato fin dal '61, la pittura di Rosenquist è stata caratterizzata da una strutturazione per interferenze di immagini, per sovrapposizioni e giustapposizioni, al di là d'ogni nesso dimensionale, come una sorta di riassunto della dialettica della visione cittadina oggi. *F 111* è strutturato sul corpo, smisuratamente lungo, dell'aereo omonimo, e su questo corpo s'innestano analogicamente per sovrapposizione interferente le di-

verse altre immagini, dal copertone, a lampadine come uova, alla bambina ridente sotto un casco che ha una sorta di configurazione erotica, dal fungo atomico, ad un'espulsione nebulare, al groviglio di spaghetti, a macroscopiche pieghe.

Quella di Rosenquist, anche se qui appunto in una certa dilatazione, è una pittura cromaticamente accesa e splendente, fatta con colori ricchi e luminosi, industriali; una pittura lucida ed oggettiva, ma accesa appunto da un'esaltazione lirica d'alta tensione, che è lo strumento del processo mitizzante che innalza anche l'*F 111*, immagine fra le più stringenti ed acute del nostro attuale orizzonte di mitografie di massa, e di esaltazione oggettuale in chiave di consumo, come dire di intero capovolgimento nel presente, nella sua più assottigliata pellicola, alla quale però appunto Rosenquist riesce a dare una forza di permanenza, uno spessore di verità eccezionali.

(da: « Palatino », n. 2, Roma, 1967, p. 197)

13. — IL GIOCO CRITICO DI SAUL

Roma sta diventando un centro di notevole vivacità per quegli artisti nordamericani che sentono indispensabile un'esperienza europea. Fra questi Peter Saul è a Roma da quasi due anni, e vi ha realizzato un proficuo lavoro, che la Galleria La Tartaruga, dopo una prima apparizione in collettiva, ha sottolineato con un'ampia ed importante personale.

Saul è veramente — come dice Vivaldi presentandolo — un inventore di favole: di favole assolutamente infantili, ma la cui versione onirica e visionaria finisce per caricarle d'una forza quasi aggressiva, nel senso di attribuire loro una carica simbolica di tutt'altro genere che infantile, e legata invece ad un panorama di nevrosi e mitomanie dell'uomo contemporaneo.

Saul utilizza gli strumenti *pop* dei fumetti infantili, delle *comic strips* di Walt Disney ecc., accettandoli come un dato di fatto, in senso semantico, appunto rispetto alle mitologie dell'uomo di oggi. Eppure li rielabora appunto in funzione d'un visionarismo tutto personale, che mi sembra anche carico, attraverso l'ironia stessa mordente e il gioco, d'una sua forza ed evidenza critica notevolissime.

Eccoci dunque prospettate delle grandi figurazioni congeste di elementi diversi, e tuttavia vertenti sulle mitologie erotiche, sulle mitologie del potere e dell'aggressività che assillano l'uomo contemporaneo, e specialmente l'uomo d'una grande società industriale quale quella nordamericana. La chiave dunque di queste figurazioni è psichica ed onirica, appunto, ed in questo

senso piega ogni risorsa d'inventività fantastica ad allargare le possibilità del racconto, a renderlo più immediato e stringente.

Come è stato accennato in occasione della presenza di Saul nel contesto della sezione dedicata ad aspetti della pittura americana d'oggi ad Aquila, lo scorso anno, in *Aspetti dell'Arte Contemporanea,* l'utilizzazione che egli fa dei *mass media* quali le *comic strips* è proprio nel senso d'una proficua rielaborazione in vista d'una diversa dimensione semantica. In questo senso l'opera di Saul è molto interessante, capace anche com'è di esibire una forte qualità di pittura, tutt'altro che improvvisata ed effimera.

Del resto i termini stessi della ricerca che Saul va così conducendo da alcuni anni nascono da una personale elaborazione, i cui passi sono ricostruibili in tutta la loro problematicità. Ed è per questo appunto che nell'orizzonte della nuova pittura nordamericana Saul appare un episodio di vivo interesse.

(da: « Palatino », n. 4-6, Roma, 1964)

14. — MC GARRELL LITOGRAFO

La pittura di Mc Garrell è ben nota a Roma, attraverso una cospicua personale di circa un anno fa. Ed ecco ora l'occasione per conoscere il suo lavoro di incisore e di litografo, del quale l'Allan Frumkin Gallery ha pubblicato un paio d'anni fa un puntuale catalogo.

La grafica di un pittore, e soprattutto le litografie destano subito in genere un senso di diffidenza. Di fronte al caso, per esempio, di un Fieschi o di un Guerreschi, o di un Hoehme, che sono incisori originalissimi rispetto al loro stesso lavoro di pittori, quante non sono infatti le volte in cui si è costretti ad incontrare, da parte di pittori, un esercizio litografico considerato come del tutto marginale, di mero trasferimento e moltiplicazione dell'idea di un disegno?

È questa la via della decadenza della litografia, del senso di noia e di inutilità che nasce così spesso di fronte alle sue esposizioni. Anche qui il caso di autentici litografi, che impieghino cioè la litografia come mezzo specifico, e dunque ne sollecitino ed esaltino le peculiarità strumentali, è assai raro: Janssen, Wunderlich, per fare ancora qualche nome. Ed è ben raro pure, e forse anche di più, il caso di un pittore che impieghi la litografia in questo senso, autonoma insomma, da altri àmbiti strumentali del proprio lavoro.

Credo che questo sia il caso di Mc Garrell, pur in un'indubbia affinità d'impostazione immaginativa fra la sua litografia e la sua pittura.

Il mondo di Mc Garrell è singolare: cresce sul fondamento di un intenso disagio psicologico, attorno ai fantasmi ed ai feticci d'una profonda solitudine individuale, che non basta attribuire ad una intenzione di contrapposizione, più o meno deliberata, più o meno consapevole, al volto squillante e luminoso dell'America metropolitana, il cui massimo mitizzatore è forse Rosenquist, nel quadro d'un contrasto che potrebbe d'altra parte opporre le scelte degli artisti di Chicago (e penso subito a Petlin) a quelle degli artisti più clamorosamente alla ribalta di New York; cresce attorno ad un disagio che intende soprattutto, mi sembra, esporsi come portato d'una condizione d'esistenza, individuale, propria, folta di consapevolezza culturale, ma alimentata da una sorta di disperata noia, da un blocco che lega ogni situazione, e ne permette un esito unicamente, se così si può dire, su se stessa, sui propri fantasmi, sulla conversione in misura allucinata ed ossessiva delle presenze quotidiane, ambientali, che affollano, spesso turgidamente, spesso con un umoroso sommuoversi quasi di presentimento organico, gli ambienti, i luoghi di questi individui desolati.

Vuillard, ma soprattutto Bonnard (decurtato tuttavia di tutta quella sua spettacolosa panica gioia cromatica), da una parte, per il vitalismo umoroso delle cose e degli ambienti, e Balthus, da un'altra, per quelle sue sospensioni e rarefazioni allarmanti, in chiave di profonda insinuazione psicologica, sono i fari della pittura di Mc Garrell, le matrici della sua visione del mondo, cresciuta tuttavia coinvolgendo sempre più quelle lezioni nella misura d'un effettuale disagio d'esistenza.

Qualche spunto di quelle lezioni si può cogliere d'altra parte anche nelle incisioni e nelle prime litografie (e ricorderò qui incidentalmente che anche uno dei più interessanti ed indipendenti pittori nordamericani d'oggi, Larry Rivers, si è mosso originalmente da Bonnard).

Le più intense fra le litografie offrono un fremito del segno e degli accenni di incidenze luminose, che attribuisce alle immagini ed agli ambienti una sorta di drammatica precarietà,

il senso appunto d'un serpeggiante, profondo disagio: che può raccogliersi come in se stesso, in un'attesa inquietante che sovrasta; oppure può sciogliersi invece in una vera e propria liberazione onirico-visionaria, come accade della *suite* intitolata *Two part inventions*, ove le immagini fluttuano e persino s'intersecano entro lo spazio chiuso d'una sorta di stanza, sotto un cono di luce che ne inquadra il sussultante, dionisiaco spettacolo.

Qui, per esempio, Mc Garrell raggiunge una misura immaginativa, in senso visionario, che mi sembra finora sconosciuta alla sua pittura. Se quest'ultima d'altra parte, come diceva opportunamente Carluccio, mira alle « cose », a « quel che diventano gli oggetti quando sono immessi nella vita, fatti partecipi dell'avventura dell'uomo », e diciamo pure della sua solitudine stessa, la litografia di Mc Garrell coglie invece più agevolmente un traguardo di vertigine immaginativa, se non appunto di vera e propria visionarietà.

E tutto ciò ruota sempre attorno alla figurazione d'una condizione di solitudine individuale, e dei suoi fantasmi, che intervengono a sommuovere, spesso come dall'interno, il tessuto ambientale, a dilatarlo, ad imporvi un fremito drammatico, appunto, a coinvolgerlo nel labirinto psicologico individuale.

(da: *James Mc Garrell*, Il Torcoliere, Roma, 10-28 febbraia 1967)

15. — TRACCIA PER L'OPERA DI JARDIEL

Dalla sua presenza nella scorsa Biennale veneziana [1964], che lo ha rivelato alla critica italiana, quasi contemporaneamente ad una sua importante personale a Madrid, Jardiel è venuto approfondendo i termini del suo discorso pittorico, così che questa prima personale romana ne sottolinea in certo modo per molti aspetti un traguardo ulteriore, pur in strettissima connessione come è con i risultati soprattutto del '64.

A Venezia colpiva l'intensità di quei grandi dipinti il cui spazio teso era spartito in maniera piuttosto elementare e sintetica, per accentuare l'attenzione su chiavi di fughe prospettiche che ne suggerissero appunto la dimensione — e direi piuttosto, anzi, la dilatazione — accogliente immagini larvali, brancolanti, ravvolte, frustrate e cadenti, malgrado la volontà di un estremo tentativo di ergersi: in una situazione dunque di allucinata sospensione, di rarefazione drammatica, ove il gesto brancolante, il grido risuona a vuoto, si spegne e strozza sul nascere, respinto dalla tersa interezza di uno spazio accogliente sì e penetrato, ma in realtà estraneo, quasi intangibile.

Yendo hacia el miedo, hacia el terror, sin gritos, con la seguridad de ques es irremediable. Que no sucede nada, ni hay trascurso hacia el después o el origen. Nos encontramos [scriveva Manuel Conde presentando la personale di Madrid] en un sitio sordo. Un lugar donde el calor no reposa. Alli también el frío es más verdoso [...]. Porque tampoco hay dimensión segura, sino espectral espectativa en el último recodo del silencio.

Vi si muovono appunto larve umane, o uomini bendati, ravvolti, celati, incapsulati in una sorta di camicia di forza coibente ogni loro espansione vitale; immagini fantomatiche, di incubo, eppure concretamente ed inequivocabilmente umane; a misurare una condizione di desolata solitudine, di impotenza e prostrazione nell'angoscia dell'uomo contemporaneo, con alle spalle un arco di consapevolezza culturale che si snoda da Bacon e dalla sua umanità larvale al fantomatico tragico toccato dalla dolente umanità di Goya, attraverso tuttavia l'allucinazione spaziale della metafisica dechirichiana (e dei suoi stessi svolgimenti in chiave di allarmante metamorfismo: non solo lo stesso De Chirico, ma anche Savinio).

Uomini imbavagliati, ridotti alla decadenza da un'intrinseca malattia, costretti ed atterrati, brancolanti in una allucinata solitudine di spazi oscuri e ombrosi, oppure squillanti di colori estranei: sull'orlo della tomba, o come in un ritorno fantomatico da essa. In quelle tele il cromatismo semplice, appunto ad ampie spartiture, cantante addirittura a volte, mira a proporre il clima di un'allucinazione sconfinata, ma rivelatoria.

Fra il '64 stesso e il '65 Jardiel ha affrontato un nuovo ciclo tematico la cui stessa sollecitazione è all'origine dei dipinti più recenti, preceduti da disegni « a tinta » esposti in un'altra personale a Madrid nella scorsa primavera ed alcuni fino a pochi giorni fa ad Aquila in *Alternative Attuali 2*: il ciclo ispirato dal poema *Nella Città della Strage* di Hayyim Nahman Bialik (morto a Tel Aviv nel '34). Come ha scritto nel catalogo di quest'altra personale Jardiel stesso:

> El tema del ultraje, la muerte violenta, el atentado masivo y la humiliación del ser humano, así come la acusación del poeta [...] a la pasiva generación que soportó la iniquidad [...], me han obsesionado de tal modo, que toda mi obra del año pasado y la del presente — en ejecución o en proyecto — está habitada por el mismo espiritu.

Ed è un ciclo tuttora in corso, del quale si espongono alcuni dipinti, per la prima volta.

Il subentrare di una più circostanziata polarizzazione tematica ha spinto l'immaginazione di Jardiel verso una definizione maggiore della situazione e del ruolo stesso delle immagini larvali, ravvolte e costrette sempre, quasi risalendo ad una sorta di embrionalità — ed è qui che il motivo metamorfico s'accentua — in uno spazio però non più così distante ed estraneo, ma finalmente — proprio perché più angusto e claustrale — quasi penetrato dal calore stesso, di fisicità coatta e gemente, di quelle larve, la cui azione, i cui moti, il cui consistere ha come maggiore peso riguardo allo spazio che le chiude — piuttosto che accoglie — definito, anziché sconfinato, limitato, non valicabile, partecipabile sì, ma che chiude, imprigiona, costringe. All'allucinazione quasi metafisica è subentrata una densità corporea più esplicita, un peso fisico, che Jardiel fruga e sottolinea in un cromatismo spesso deliberatamente caldo, con una materia pittorica più corposa e più sottilmente articolata ed aggettivata, abbandonando le ampie spartiture sintetiche, per un'attenzione più episodica, meno univoca.

Le nuove sue immagini sono così più solide, più caratterizzate ed inquietanti, sottolineano con intensità ulteriore quella condizione di desolazione e tragedia che, se certamente s'appunta in partenza ad una situazione storica precisa e definita — di censura morale — s'apre subito tuttavia, biblicamente, ad una prospettiva assai più ampia, consapevole delle tragedie e desolazioni, delle frustrazioni e dei massacri che il mondo contemporaneo non vuole o non sa evitare, ed anzi di una situazione di deiezione intrinseca alla misura stessa d'esistenza dell'uomo, alla sua ipotesi escatologica.

> Alzati e va verso la città della strage, percorri le sue stanze, contempla con i tuoi occhi e palpa con le tue mani, sopra i muri, sopra le travi, sopra le pietre, sopra la calce delle pareti, il sangue coagulato e il midollo, già indurito, delle vittime...:

seguendo l'invito con cui si apre il poema di Bialik, Jardiel spinge a constatare una condizione — che è soltanto in qualità em-

blematica definitivamente storica — riguardante tanto il singolo quanto la collettività — di qui il caratteristico coralismo implicito in queste immagini — sollecitando una responsabilità diretta, quasi piuttosto di coimputati che di attoniti testimoni.

Secondo una sua prospettiva Jardiel dunque contesta, ad assai alto livello, quella misura artificiosamente ottimistica che alcuni vorrebbero imporre come sola del presente, pellicolare, felice del proprio ciclo di « consumo », del proprio mutar pelle quotidiano, senza l'incubo di fondamentali interrogativi, scisso da ogni responsabilità o connessione storica o sociale. Ed in questo senso la sua è un'altra voce protagonista della nuovissima (autenticamente e fondatamente, e non frivolamente) pittura europea, tutta tesa a riscattare lo strumento pittorico quale specifica possibilità appunto di contestazione di fronte all'impermeabilità del cosiddetto razionalismo tecnologico (della massima importanza strumentale, certo, ma tutt'altro che esauriente l'arco delle prospettive che riguardano la condizione dell'uomo contemporaneo, le sue più profonde inquietudini e necessità), di fronte al quale invece altri vanno proponendo una superflua quanto pericolosa ed irresponsabile supina sudditanza.

(da: *José Jardiel*, Galleria Il Girasole, Roma, 21 ottobre 1965)

16. — L'UNIVERSO LARVALE DI ORELLANA

Da quando ho avuto modo di conoscerla e di seguirla, dieci anni fa, la pittura di Orellana ha una costante tematica nella figurazione di immagini umane larvali. La sua esperienza si configurava allora in quel gruppo *Hondo*, dal quale sono usciti anche Jardiel e Genovés, e che rappresenta all'inizio degli anni Sessanta in Spagna un'istanza di « nuova figurazione », come lungo la seconda metà dei Cinquanta il gruppo *El Paso* aveva rappresentato una cosciente volontà di partecipazione al vitalismo gestuale e di figurazione organica informale (e di quel gruppo in fondo soltanto Canogar ha superato le premesse in una vera e propria figurazione nuova).

È singolare: l'azione dei giovani de *El Paso* era espansiva, vitalistica appunto. Dopo l'astrazione intendeva riattingere la realtà: piuttosto esterna che interna; la realtà delle sensazioni, delle cose. Era una pittura di contestazione affermativa.

Nel gruppo *Hondo* invece mi sembra prevalere quasi il segno opposto, e proprio attraverso Orellana e Jardiel (ma in fondo anche l'ossessione persecutoria di Genovés, a ben vedere): cioè una contestazione per ripiegamento su se stessi, per liberazione di fantasmi e ossessioni interiori (così che se da una parte si libera una certa inquietudine metafisica, dall'altra ritornano in campo certi « locos » di Goya e i loro spazi inquieti e allucinati). Quasi insomma che la contestazione protestataria abbia lasciato posto a una sorta di remissione che chiama in

causa prima ancora che una società (ma anche qui Genovés chiede eccezioni), una condizione dell'uomo.

In realtà forse sono due momenti complementari di un'unica drammatica vicenda, i cui contenuti così tipici, e persino « castizos » (socialmente) si proiettano nelle vesti di strumenti di circolazione internazionale, e che nondimeno restano legati alla « necessità » estrema della loro assunzione. Esattamente due modi diversi, ma appunto complementari, e diacronicamente complementari, di rivendicare una dimensione umana contro i condizionamenti di una società che, come nella Spagna attuale, assomma alle usure di un consumismo dilagante anche là, il programmatico qualunquismo obnubilante e conculcatorio di « veinte cinco años de paz » inoperosa e omicida. Negli anni Cinquanta fu la rivendicazione del vitalismo umano, il riconoscersi ancora vivi, ancora possibilmente vitali, ancora capaci di un urlo di autocoscienza umana. Nei Sessanta è stata la coscienza di tutto il peso di una propria tragedia umana e sociale sulla quale si è venuta assommando la tragedia sociale, ecologica, ontologica dell'uomo contemporaneo, il quotidiano smarrimento della sua condizione d'esistenza. Di qui un esito di segno opposto: non più insurrezione, bensì ripiegamento, non più urlo ma stupefatta visionarietà, e continua coscienza dello scacco, della riduzione larvale dell'uomo.

Dieci anni fa queste immagini larvali proposte da Orellana erano delle apparizioni, il « fuoco » era centrato su di loro, emergenti da un campo indistinto e perduto: erano corpi incerti, deformi, inconsistenti, eppure evidenti come forma umana. Oggi, e già da diversi anni beninteso, queste larve umane vivono in comunità, occupano spazi definiti, allucinati ambienti di straniato incontro sociale.

Chiaramente da un sospetto di condizione individuale Orellana è giunto a una certezza di condizione collettiva, di tragedia corale. Una tragedia che si consuma nella mortificazione vitale, nel conculcamento regressivo, nella riduzione dell'umano al larvale. L'orizzonte di questa coralità è di una continua ca-

duta: è un orizzonte allucinante; solo luci astratte, fasci luminosi inquisitori solcano il cielo cupo, appestato, o rosso di fuoco innaturale, le larve strisciano a terra, il loro straniamento equivale a uno schiacciamento, a un affondamento, proprio come avviene in uno dei quadri più inquietanti, *La barca de los locos*.

In Orellana, cileno e spagnolo, si è come capovolta la vitalità fantascientifica dell'universo di massa di Matta, l'uomo animale meccanico, con la sua carica divoratoria, con la sua intenzione aggressiva, è caduto in una larvalità quasi onanistica. L'accusa c'è sempre: ma è rivolta verso chi a questa caduta conduce. È un'accusa sociale certo, ma anche escatologica. Perché l'immagine che Orellana ci dà della condizione umana, è l'immagine d'un livello d'esistenza di scacco e frustrazione, che s'identificano con il destino stesso dell'umano: ora nel nostro tempo.

E sono infine queste larvali immagini umane di Orellana anche immagini in certo modo mentali, quasi vagamente pittografiche, se così posso dire, sono segni-simboli come appaiono ombre di corpi deflati. Perché il discorso visionario che Orellana allestisce è infine (e perciò risulta così sottilmente inquietante) un discorso in certo modo mentale: un discorso che si tesse su un continuo trasalimento della ragione quanto psicologico, interiore anche se corale.

(da: *Orellana*, Galleria Rotta, Genova, aprile 1972)

17. — L'IMMAGINAZIONE EROTICA DI WUNDERLICH

Wunderlich ha alle proprie spalle una tradizione direi di visionarismo analitico che risale da aspetti del Surrealismo tedesco a motivi tipici di quel Romanticismo pittorico, su fino alle sue ideali matrici tardogotiche e rinascimentali.

Wunderlich è tuttavia schiettamente un artista dei nostri giorni per il timbro problematico della sua ricerca e delle sue proposte, sia nei dipinti che nelle *gouaches* e litografie.

Il Surrealismo soffre di un'ormai classica incomprensione in Italia, tramandata attraverso posizioni culturali di diversissime e magari reciprocamente contraddittorie, ma sempre risorgente dunque con il suo freno inibitivo, con la sua sacrosanta paura magari addirittura del « peccato », della « contaminazione ». Anche le zone più prudenti della nostra cultura critica hanno finito per accogliere benevolmente le proposizioni dell'Astrattismo neoplastico e concretista, accettandole in nome di qualità formali, scoprendovi la possibilità d'un innocuo perché epidermico godimento — e spesso non ingiustificatamente —; e persino aspetti dell'Informale sono stati disinnescati dal potenziale realistico, e proposti in qualità di purismo formalistico, oppure di delibata e disinfettata proiezione ideale.

Se tutto lo sforzo plurale e così disparato e contrastante dell'arte contemporanea è stato e tuttora è in fondo proprio quello di penetrare, esplorare, toccare la realtà; troppo spesso — e pur in termini e da posizioni appunto molto diverse e fra loro contrastanti — la risposta della cultura critica italiana è stata

soltanto un frettoloso allestire di precauzioni, di ripari, di barriere, di salvaguardie.

Ogni pressione della realtà, ogni porta aperta sull'ignoto atterrisce, e le reazioni sono violentissime, ieri come oggi. Persino la questione stessa del Realismo ne esce in fondo mutilata, impoverita, perché troppo circoscritta da operazioni anch'esse precauzionali.

Di questa mentalità diffusa il Surrealismo ha fatto più di altri le spese; proprio qui nel paese del Previati di certe illustrazioni di Poe, di Alberto Martini, di De Chirico e di Savinio. Tanto che una questione della portata del Surrealismo, una analisi delle sue vicende, e del peso diverso delle sue varie proposte da noi non s'è mai neppure tentata, con danno in fondo di tutti, anche di chi proprio con quella grande esperienza storica non avrebbe comunque nulla da spartire.

Eppure — e si fa qui, per intendersi, un discorso generale e anche perciò generico che occorrerebbe altrimenti dettagliare e rifrangere — il Surrealismo rappresenta nell'àmbito dell'arte contemporanea, la grande apertura analitica su orizzonti della profondità psichica, nel dominio dell'irrazionalità subconscia, come forse spetterà storicamente all'Informale d'aver introdotto al di là d'ogni schermo concettualistico al livello stesso dell'esistenza. Esperienze che si circoscrivono in determinati anni, o decenni, ma la cui proiezione apre nuove possibilità di comprensione verso il passato, come offre nuovi apparati strumentali e una nuova consapevolezza per le ipotesi future.

Credo che si debba senz'altro ammettere che ciò che distingue, di fondo, il Surrealismo tedesco è la ricorrente pressione dell'ipotesi ontologica ed escatologica, che qualifica d'un particolare significato l'orizzonte « nero » dell'analitica irrazionalistica. E ciò proprio sul fondamento delle motivazioni di quel Romanticismo, anche appunto pittorico (Runge, Friedrich). Ora in quest'àmbito la linea d'ascendenza del giovane Wunderlich è, inversamente: Oelze, Bellmer, Ernst, forse il secessionismo « nero » monacense (Endell, Stuck...) fino appunto alle progeniture

romantiche. Una linea privilegiata proprio dal ricorrere di fondamentali quesiti, e meno cedevole alle seduzioni immaginative dell'onirismo, come accade per esempio nell'area di un Edgar Ende o di un Marc Zimmermann.

Ed è proprio in virtù di tale ascendenza che naturalmente si saldano nell'opera di Wunderlich la consapevolezza dell'intrusione esistenziale (anche nei suoi aspetti d'immediatezza strumentale corsiva) dell'esperienza informale, con quell'invito ad uno scandaglio analitico più complesso e profondo che gli viene appunto dalla tradizione surrealista che ho cercato di tracciare.

Non vorrei tuttavia invitare così ad attribuire alle immagini proposteci da Wunderlich significati e implicazioni che propriamente invece l'artista non intende assumere: o almeno non intende assumere del tutto e scopertamente.

Perché infatti abbastanza evidente è una componente quasi di decantazione ironica attraverso la quale Wunderlich prospetta queste sue immagini: decantazione ironica delle ascendenze culturali, di quella stessa tradizione di cui si diceva. E, se ciò spegne la serietà e gravità dell'interrogativo ontologico ed escatologico, accresce invece l'estensione dialogica delle proposte, sospinge insomma un po' l'articolazione d'una sorta di racconto, fatto sì divorando l'integrità delle immagini, mettendone a nudo nervature e nessi interiori, stravolgendole insomma e spellandole sul vivo, con un drammatico accento, ma anche connettendovi ora un'integra immagine floreale, per esempio, o un volto storico (Mona Lisa), o una sorta di manichino, o una bella *silhouette* quasi *Jugendstil*.

Insomma Wunderlich, esibisce artigli drammatici e assieme ammiccamenti ironici, e quindi le sue immagini sono ambigue, sfuggenti, anche ermetiche per l'eventualità di sottintesi. Ed ecco dunque che la simbologia che ne nasce, che aggettiva queste sue immagini è relativa, meramente ipotetica, discorsiva anch'essa, per distendere appunto il racconto dal quale indirettamente, direi in seconda istanza (non certo cioè in via denunciataria, non per immediata proposizione), s'insinua il tema dell'in-

quietudine di fondo, dello smarrimento ultimo non sopibile attraverso un'esposizione simbolica o un ingaggio nel regno dell'inconscio e nell'universo onirico. Ed è soltanto allora che si insinua infine quell'interrogativo ultimo la cui presenza Wunderlich eredita da una tradizione così illustre.

Così che pur nel continuo ed esibito impiego del traslato (strumento dell'ironia) gli interessi di Wunderlich ricadono sempre verso l'area « uomo », la sua condizione, il suo destino, le sue più profonde inquietudini.

Wunderlich crede ben più ai trasalimenti continui che una presa di coscienza di tali realtà implica, che non ai tersi orizzonti dei paradisi artificiali tecnologici e tecnocrati dei diversi miracoli economici diretti dall'alto, contro i quali egli ci ricorda invece l'esistenza dell'uomo con i suoi abissi interiori: non vi si abbandona tuttavia follemente, quanto tenta di orientarvisi, di azzardarne magari un'esplorazione che ci dica di più appunto su questa dimensione « uomo » difficilmente riducibile alla dimensione meccanica.

Potrà sembrare, e per molti aspetti del resto è questa una vicenda interiore, solitaria, di mere evocazioni, di dialogo appunto puramente ipotetico e indiretto: eppure non dimentichiamo che le dimensioni della realtà sono molteplici, e plurimi i piani per una sua ispezione e autentica presa di coscienza, e che anche la penetrazione lirica ed ammiccante del visionarismo di Wunderlich vi ha il suo spazio e dà i suoi significativi frutti, qui per la prima volta presentati in Italia.

(da: *Paul Wunderlich, tempere*, Arco D'Alibert, Roma, 5-27 febbraio 1965)

18. — IL NARRATIVO CORALE DI GAÏTIS

Conosco Yannis Gaïtis da circa sette anni, incontrato a Roma ed a Parigi, e seguito spesso molto da vicino nel suo lavoro; e ne apprezzo la serietà e autenticità di vocazione. Gaïtis è un po' un solitario, eppure anche un pioniere in patria come a Parigi dove si è stabilito nel '54: Gaïtis è infatti un ricercatore accanito e pieno di curiosità, anche se in fondo preoccupato poi soprattutto della fedeltà ad un proprio discorso al quale finisce per ritornare in forme diverse in tempi diversi. Ed è un discorso pittorico, mi sembra chiaro, schiettamente narrativo.

C'è forse in lui una vocazione antica, ancestrale, a volgere la proposizione dell'immagine pittorica nel senso appunto di un accenno almeno di racconto, nella cui dimensione intervengono una forte pressione di concretezza e fisicità quanto una insinuante invocazione di memorie, rintracciate sia per patrimonio più strettamente personale ed affettivo, che in quello direi collettivo ed atavico (sondando dalla mitologia popolare le sopravvivenze della classicità).

Nell'immediato dopoguerra e per tutta la seconda metà degli anni Quaranta, Gaïtis ha sentito una fortissima influenza della cultura surrealista, interpretata in modi molto personali che, a volerli a tutti i costi classificare, non sarebbe difficile proporre come di « surrealismo astratto », in tumultuosi e drammatici contorcimenti di brani di suggestione biomorfica, sia in pittura che in scultura.

Circa dieci anni dopo queste proposte di concitata anche se

estremamente sintetica narrazione hanno preso corpo invece in forme sempre più distese ed esplicite, ove la partecipazione passionalistica diretta cedeva il campo ad un'evocazione di memorie, spesso esplicitamente onirica, sui temi come d'una natura lontana, impietrita, cinerea, di desolata assenza, si sarebbe potuto azzardare « metafisica » se non lo contraddicesse subito la corposità fisica d'ogni dettaglio delle intricate immagini.

Dopo il rapimento di alcuni anni nello sfrenato vorticare materico e gestuale di una breve parentesi « informale », Gaïtis è tornato dal '62-'63 ad ordire le trame del suo racconto pittorico. Ora immagini umane multiple, schematicamente definite — si potrebbe dire ideograficamente — eppure fresche e sussultanti di intenzioni fisiche, nell'immediatezza corsiva della loro definizione come nella ricchezza della pasta pittorica, s'accampano sulla tela appunto a gruppi, a coppie, a schiere, spesso assieme ad altre immagini tipiche come uccelli, che a volte lasciano il posto ad aerei, o quadrupedi, che spesso sono anche insetti in fase ipertrofica. L'uomo-formica sperduto nell'universo, con le sue storie quotidiane, ricorrenti in gesti comuni, ancestrali; l'uomo che tesse, febbrilmente o meno, le sue relazioni, che s'organizza per vivere e sopravvivere; l'uomo-formica fra i miti antichi della terra e del cielo, e l'affanno dei modernissimi miti di massa.

Gaïtis ne crea la favola, un po' ironica e ammiccante, un po' abbandonata in movenze di puro lirismo: una favola infantile nei modi, quasi a riprodurre una controfigura di purezza mitica all'oggettività crudele e obbligante del nostro quotidiano, del quale Gaïtis tenta invece una proiezione in chiave primeva, ancestrale, perenne, ma alla pienezza e aulicità dei miti narratici dalle metope arcaiche o classiche dei tempi della sua terra natale ha sostituito l'incertezza e lo smarrimento dell'uomo del nostro tempo, monade e massa a un tempo, l'uomo-formica di cui brulicano le nostre grandi metropoli.

(da: *Gaïtis*, Galleria Schneider, Roma, 23 febbraio - 13 marzo 1965)

19. — IL SIMBOLISMO DI DZAMONJA

La Galleria Odyssia quest'anno non ha avuto praticamente attività espositiva. Tuttavia quasi in chiusura di stagione ha proposto una personale del giovane scultore Dusan Dzamonja, già ben noto in Italia dopo la mostra della Biennale veneziana del '60, il *Morgan's Paint* a Rimini nel '61, e la Biennale sanmarinese nel '63. Appunto la personale romana riproponeva anche qualche pezzo già visto, tuttavia in buona parte era inedita per l'Italia.

Dzamonja negli ultimi anni ha avuto un notevole successo internazionale, e ad una prima sommaria e superficiale indagine potrebbe apparire come uno di quei prodotti della raffinata e vacua cultura di avanguardia internazionale, senza radicamento preciso, campata un po' in aria, ed in fondo in preda a formule da raffinare nell'esercizio qualitativo, svincolate da concrete necessità semantiche.

Ma al di là di queste prime apparenze la scultura di Dzamonja suggerisce poi invece il senso d'una ricerca convinta e sostanziata, che si ricollega ad aspetti sia dell'artigianato per l'esaltazione dell'elemento manuale — il tessuto metallico di queste sculture è realizzato giustapponendo chiodi di diverse lunghezze, saldati assieme —, sia di una tradizione in certo modo magica tanto delle iconi che, soprattutto anzi, delle stele funerarie medioevali locali. Di qui dunque quella volontà di presenza totemica e magica, arcana ed esplicita ad un tempo, che presenta costantemente, e pure in diverse soluzioni — perché di volta

in volta variata ed inventiva — la scultura di Dzamonja: presenza totemica che può latamente richiamarci il senso dell'oggettualità arcana e primordiale delle sculture lignee di Brancusi, come altrimenti quel misterioso addentrarsi in spazi d'ordine psicologico d'un Pevsner.

Sono questi fattori « orientali », mi sembra, che motivano in modo determinante la scultura di Dzamonja, il suo così singolare prospettarsi in una sorta di duplicità materica, fra legno e metallo, che non ha senso polimaterico, bensì contrappone in certo modo due mondi, due entità distinte, la natura nel legno, che tuttavia in quelle squadrature mima la forza costruttiva dell'uomo; e la fabrilità umana nelle minuziose trame dei chiodi accostati, e che in certo modo invece finiscono quasi per mimare un tessuto naturale.

Anche la presenza di elementi di vetro aggiunge un fattore magico: è quasi una puntualizzazione nel senso di quell'arricchimento nella coronante aggiunta di materia preziosa che fu dell'estetica medioevale particolarmente bizantina e che si protrasse fino nell'arte popolare dell'Europa orientale.

(da: *Dzamonja all'Odyssia*, « Palatino », n. 4-6, Roma, aprile-giugno 1964)

20. — I CASSONI DI KALINOWSKI

I *caissons* di Kalinowski (noti anche in Italia attraverso le due ultime edizioni delle *Alternative Attuali* di Aquila) offrono subito una proiezione immaginativa arcana, medioevale. Aprono subito in direzione d'una Europa oscura, di raffinatezza crudele, barbarica, celata ed ermetica, essenziale, estremamente drammatica.

Ma subito dopo ci si avvede anche di una tutt'altra direzione di apertura: verso suggestioni invece attualissime, in chiave di fenomenologia psicanalitica. Ed allora quella crudeltà barbarica, supremamente raffinata, è anche il volto d'un certo sadismo, d'una inquietante minaccia di violenza.

Certo i *caissons* di Kalinowski non sono oggetti di dialogo piano, qualunque; sono oggetti provocatori, oggetti intensamente magici; non si ha con essi commercio impunemente. Sono una delle maggiori prove della vitalità persistente di motivazioni magiche pur nel contesto dell'orizzonte attuale, parrebbe, dominato incondizionatamente dai *mass media*. Questi oggetti invece i *mass media* li ignorano come autorità, e quindi li sfidano come capacità di significato.

I *caissons* di Kalinowski sono presenze condensate di virtualità significative: indubbiamente arcani ed ermetici, si definiscono tuttavia come *diapason* possibile d'una intima tensione psichica che lega nel profondo l'uomo contemporaneo. Non sono emblemi cutanei, quotidiani, sono simboli profondi, persistenze

magico-ancestrali, direi quasi oggettualità archetipe, nel senso proprio degli archetipi junghiani.

Sono *totem* dunque; *totem* arcani, non certo storici, perché se ad una storia e ad una etnografia appartengono è proprio a quelle che più da presso ci riguardano, nelle quali noi stessi consistiamo. La loro presenza pararituale si sostanzia della loro funzione di essere presenze di corrispondenza psichica attualissima, e al tempo stesso sprofondata nel tempo verticale degli archetipi junghiani. Il loro ruolo oggettuale è proprio quello d'essere qui, accanto a noi, fisicamente incontestabili (come contestabile è invece un'immagine figurata, nel suo *alibi* spazio-temporale), e magicamente, psichicamente aggressivi e provocatori, pur nel loro silenzio arcano, non appunto però impunemente commerciale.

(da: *Lignano Biennale I: Rassegna Int. di Arte Contemporanea*, Lignano, 25 agosto - 6 ottobre 1968, Centro Di edizioni, Firenze)

21. — RICHARD SMITH E L'IMMAGINE EVOCATIVA

La vicenda di Richard Smith, neanche quarantenne, è già ricca di momenti diversi, e si esibisce nelle opere del padiglione inglese con un grado di esperienza del mezzo figurale già stratificata e sottilmente interiorizzata.

Proprio per una di quelle balordaggini di disorganizzazione strutturale espositiva della Biennale veneziana la retrospettiva di Smith è decurtata delle opere anteriori al '66, proprio perché Smith fu già brevemente presente in quell'anno a Venezia con i due Cohen, Robyn Denny, ed Anthony Caro. Si taglia così corto sulle origini e la presenza *pop* di Smith, presenza che fu originale e molto personalmente caratterizzata (e non ho che da rimandare, se non altro, al mio volumetto, nell'Élite Fabbri, proprio del '66). E fu presenza molto tempestiva. Smith infatti (nato nel 1931) fu subito attento alle ricerche che nell'ambito dell'*Independent Group* dell'Institute of Contemporary Art londinese andavano conducendo a metà degli anni Cinquanta Hamilton, Paolozzi e McHale. Ed egli stesso ha scritto del resto su temi di « popular culture » dal '56 nella rivista del Royal College of Art londinese, « Ark », e nel '57 ha tenuto con Roger Coleman una conferenza all' I.C.A. stesso intitolata *Man About Mid-century*, sulle implicazioni sociologiche dei mutamenti della moda.

Fra il 1960 e il '61 la sua pittura è attenta infatti a soluzioni pubblicitarie, sia cartellonistiche che di *packaging*, risolte con larga libertà di analogie pittoriche. E nel '62 Smith si fissa sul

tema della « scatola », del contenitore variopinto, e lo esalta a dimensione emblematica, in tele molto ampie articolate al di là dei tradizionali limiti del riquadro.

Nel '63 queste proiezioni immaginative di contenitori tendono a risolversi in strutture astratte, sia pure corsivamente annotate nell'aggettivazione cromatica.

Di qui fra '64 e '65 Smith semplifica radicalmente la struttura dei suoi dipinti, che divengono sempre più protrusioni oggettuali, sia pure inarcando sempre la tela su speciali telai sagomati, ma ricoprendola di colori acrilici compatti nelle campiture rigorosamente astratte nel loro accento segnaletico (tela e colore restano comunque i suoi migliori *media*). L'esperienza *pop* si risolveva così per Smith in « strutture primarie ». Nascono così le grandi strutture del '66 stesso e '67 e '68 (queste ultime esposte all'inizio dell'anno seguente all'Ariete, a Milano): ampie strutture astratte, scalari, oppure del tutto simmetriche, in una grande tentazione araldica e segnaletica, coinvolta in dimensione spaziale, e spinta (al contrario di quanto propone da alcuni anni per esempio il tedesco Gaul, che usa i segnali riimmaginandoli) ad un limite di sottile quasi enigmatica ambiguità (ed è anche un tratto, di *humor*, starei per dire, che distingue quelle prove — con le quali s'inizia la retrospettiva nella Biennale veneziana — dal macrosegnismo decisamente decorativo di uno Stella).

Nel '69 tuttavia questa chiarezza, quest'estrema semplificazione (liberatasi anche da quelle inflessioni simboliche che distinguono prove per certi aspetti similari di un Bonalumi; e d'altra parte non destinata al rigore di loicismo strutturalistico di un Castellani) entra in crisi. Quell'esperienza ha posto Smith accanto ad un Anthony Caro, come faro appunto di strutturalismo primario inglese. Ma Smith stesso se ne stanca, e muove ad una ricerca più ricca ed articolata, che gli permetta anche di recuperare esperienze precedenti (fin una certa iniziale vena di espressionismo astratto dello scorcio degli anni Cinquanta). Nel catalogo della Biennale ci dice:

È la densità del colore che è importante per me adesso, e in realtà mi è sempre piaciuta. Per un certo periodo potrei dire di essermi fatto sedurre dalle forme che nascevano tendendo la tela: queste forme dominavano tutto il resto. Gettarvi su un velo colorato era sufficiente. Ora però non voglio che l'oggetto conservi l'apparenza della tela, della canapa. Voglio che sembri seta, terra, asciugamano. L'abilità del colore è di mutare, modificare l'aspetto della stoffa: è questa la qualità su cui mi piace ora soffermarmi.

Le campiture delle strutture precedenti perdono la loro compattezza: quella soda uniformità di tensione cromatica che nelle costruzioni immediatamente precedenti Smith raggiungeva con reiterate stesure di colore, ora s'incrina per lasciarvi esibire venature, striature, che hanno una dimensione immaginativa fra onirica e naturalistica. Mi sembra che quest'esperienza culmini in un gruppo di opere « paesistiche » di grande formato, come *Amazone* e *Riverfall* del '69, e *Fool's Blue*, del '70, presenti nella Biennale. Dico « paesistiche » perché la *rêverie* naturalistica vi è dichiarata (anche nei titoli), e quella condizione intermedia fra evocazione onirica e percezione naturale vi si esprime pienamente, dichiarandosi tipicamente erede di quella conversione in sintomatologia psichica del rapporto paesistico che è tipica della pittura inglese dal romanticismo turneriano, a un Holman Hunt, a un Everett Millais, a Sutherland, a Bacon stesso (nei suoi rarissimi paesaggi). In questi termini le esperienze più recenti di Smith — anche se probabilmente non saranno definitive, per la sua responsabile inquietudine sperimentativa (e del resto si sa che quella conversione sottilmente s'intreccia nella cultura inglese con volontà di formalità loica, come è tipicamente evidente nella vicenda creativa di un Pasmore) — queste esperienze di Smith dunque si pongono come ipotesi originalissime e del tutto tipiche della nuova arte inglese, oltre l'esperienza *pop* e quella dello strutturalismo « primario ».

(da: *La XXXV Biennale di Venezia: Altre partecipazioni*, « Arte Illustrata », a. III, n. 30-33, Milano, giugno-settembre 1970)

22. — LE MITOLOGIE QUOTIDIANE DI KLASEN

Il processo formativo di Klasen è, ad evidenza, associativo: tende cioè a produrre un'immagine in certo senso composita, della quale sia dunque avvertibile una pluralità di componenti.

La percezione del dinamismo di compresenze tipico dell'orizzonte quotidiano fu esplorato da Romagnoni all'inizio degli anni Sessanta. La ricerca di Klasen si pone aldilà di quelle esperienze: ha superato il momento drammatico delle compresenze per simultaneità e compenetrazioni, il momento boccioniano, che contraddistingue il traguardo ultimo della pittura di Romagnoni.

Klasen ha potuto reperire in quella confluenza di compresenze — come altrimenti un Rosenquist — circostanziati brani d'immagini, alcuni di riferimento umano, altri di riferimento oggettuale (e c'è anzi una continua frizione fra immagine umana e immagine oggettuale, specialmente meccanica).

Alle spalle di Klasen non era l'intuizione del dramma urbano di Boccioni, era la volontà di drammatica frizione di immagini a deputazione emblematica del Dada berlinese.

In certo modo Klasen di questo è figlio: ma ove Heartfield, Hausmann, Baader... si servivano del fotomontaggio, Klasen si serve della pittura. Ha acquisito nella pittura la dimensione nuova delle « nuove nozioni visive » che il fotomontaggio dadaista accoglieva invece testualmente, alle fonti.

Anche in questo caso la ricerca di Klasen si pone ad un grado ulteriore. Una volta assunta in esaltazione macroscopica, una volta decantata in immagine pittorica, l'immagine quotidia-

na, la nuova immediatissima nozione visiva, può offrirsi come oggetto d'analisi, di ipotesi d'associazione, verso possibili inattesi significati: verso una sorpresa del mistero quotidiano.

È questa in fondo la via di Klasen, il senso del suo continuo processo associativo: che ha una durezza e spietatezza (nel prevalente rigorismo bianco e nero), ignote allo spiegamento di intensissima, sensitiva partecipazione lirica, di un Rosenquist.

Questi non è analitico; mitizza senza mezzi termini, e si getta perdutamente nella dimensione lirica della sua immagine quotidiana. Klasen invece appunto è loicamente analitico; pone la sua immagine sul banco del laboratorio, la scruta, ne sonda possibili associazioni. Queste non sono spontanee, sono invece ipotesi che devono essere provocate. La sua avventura è questa provocazione.

(da: *Lignano Biennale I: Rassegna Int. di Arte Contemporanea*, Lignano, 25 agosto - 6 ottobre 1968, Centro Di edizioni, Firenze)

23. — IL REALISMO DI KIENHOLZ

In estate alla Kunsthalle di Düsseldorf, ora al C.N.A.C. di Parigi, la retrospettiva di Edward Kienholz è una delle più avvincenti fra le numerose mostre proposte in Europa nel '70: una presenza fatta per rovinare i sonni di chi ha mitizzato la partecipazione nordamericana al dibattito attuale soltanto attraverso il neoclassicismo della più conclamata scuola newyorkese fra *pop* e neogeometrica e primaria. E di quale conformismo noioso si caratterizzi quel neoclassicismo (che è appunto l'unica forma accreditata dai corrispondenti italiani, in eterna acritica vocazione di disponibilità formalistica) uno *specimen* piuttosto puntuale lo spettatore europeo ha potuto averlo questa estate stessa alla Fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence.

Perché Kienholz rinnova lungo gli anni Sessanta quella violenza di dichiarazione realistica che aveva reso affascinante la vicenda di Rauschenberg nella seconda metà degli anni Cinquanta, con i suoi impietosi *assemblages* che coinvolgevano a livello di deiezione esistenziale autobiografia e miti collettivi, memoria e storia (come avevo cercato poco dopo di annotare in alcune pagine che si potranno ritrovare in *Ricerche dopo l'Informale*). Se Rauschenberg era uno dei dominatori della situazione nuova — di *New Dada* — che William C. Seitz prospettava su un *background* storico nel '61 nella famosa mostra *The Art of Assemblage*, Kienholz vi era una presenza potentemente significativa, più tragica in quella coppia di moncherini, *John* e *Jane Doe*.

In Kienholz c'era un radicalismo veristico, un'insofferenza formalistica e direi culturale più forte che in Rauschenberg. Kienholz veniva del resto da una situazione operativa più libera, da Los Angeles.

La retrospettiva europea vuole ricostruire la vicenda creativa di Kienholz negli anni Sessanta, muovendo da un *environment* del '61 *Roxy's*. A quel livello, da poco più di due anni Kienholz aveva cominciato ad operare in modo tridimensionale, con riferimenti diretti a situazioni di violenza (*The Little Eagle Rock Incident*, del '58). *Roxy's* è il salotto di un bordello, fissato nel tempo, al 1943 (calendari, ritratto di Mac Arthur), composto di oggetti reali, poltrone, tavolini, lampade, ecc., e di moncherini e immagini mostruose che lo abitano, in un'emblematica di sfacelo umano quasi beckettiana. L'amore e il piacere vi sono escatologicamente capovolti nei loro contrari: il mostro, la violenza e morte. Rispetto alla gamma d'evocazioni autobiografiche e corali appunto, di memoria e di miti storici, di Rauschenberg (per esempio di una grande opera di *assemblage* come *Charlene* del '54, esposto nella Biennale veneziana), in una costruzione come questa di Kienholz, o subito dopo in *The Birthday*, o in *While Visions of Sugar Plums Danced in Their Heads*, o in *The Back Seat Dodge '38*, tutti del '64, c'è una capziosità di verismo sociologico, quasi una cattiveria, diverse dal disperato ma solitario lirismo dell'artista newyorkese.

Anche se una recente intervista in « Art Vivant » (appunto in occasione della mostra parigina) potrebbe far credere in una intenzione diversa, almeno a livello di consapevolezza ideologica, Kienholz in realtà è ingaggiato in una violenta dichiarazione escatologica a livello corale, ed esattamente di una società con i suoi miti precisi (una certa borghesia provinciale nordamericana, che Kienholz sviscera con violenza inarrestabile, ma che sociologicamente potrebbe addirittura essere analoga a quella che sollecita le eleganze « neo-nabi » di un McGarrell), pagati in una dedizione annosa e ossessiva: tipici *The Wait* del '64-'65, e lo stupendo *The Beanery* del '65. Perciò riesce denunciataria,

contestativa l'operazione che Kienholz compie, e sia di fronte a precise tematiche (come l'imperialismo U.S.A. nel famoso *The Portable War Memorial*, del '68), sia in una più ampia prospettiva escatologica, come denuncia della deiezione umana (tipico *The State Ospital*, del '66).

D'altra parte l'efficacia icastica di Kienholz è anche nella sua eccezionale libertà di ordire l'immagine con mezzi figurali diversi (come quella stupenda simbolizzazione dell'urgenza esplosiva della nascita, realizzata con *neon* colorato e plastica, in un corpo a trasudante tutto *trompe l'œil*, in *The Birthday*, del '64): e si serve sia dello sfasciume, che dell'oggetto intatto, sia del grottesco che del folcloristicamente tipizzante (con soluzioni che in sé sono affini a quelle di un Westermann).

E così Kienholz si è potuto servire nel '63-'67 anche di soluzioni autenticamente «concettuali», in un gruppo di placche bronzee, accompagnate da un contratto che permetterà al compratore di vedere realizzato il progetto descritto in allegato, quando vorrà.

Kienholz non è dunque il rappresentante in ritardo del *New Dada*: è piuttosto un personaggio abbastanza solitario che muove dal traguardo oggettualistico del *New Dada* nordamericano, per un discorso ulteriore, e la sua distensione ad *environment* oggettuale può avere punti di contatto con l'orizzonte *pop* (istruttivo un confronto con Segal; e già ho ricordato Westermann), ma esibendovi un segno completamente contrario, di protesta e denuncia, anziché di sostanziale consenso, rispetto alla società di capitalismo avanzato nordamericana. Egli ha colto con straordinaria energia un patrimonio di irrefrenabili urgenze realistiche, irrazionali, incubi ed inquietudini profonde, per offrirci il volto di una ben altra America. La sua forza icastica lo pone fra i contributi creativi più cospicui offertici dalla cultura nordamericana nell'ultimo decennio.

Anche se certo il suo orizzonte è nero: anche se al delizioso *assemblagismo* fiabesco, magico e sorprendente di Cornell, o

all'elegia autobiografico-corale di Rauschenberg, è subentrata una violenza di tragico richiamo realistico, un'emblematica di morte assillante, eppure infine avvincente.

(da: « Nac », n. 3, Milano, dicembre 1970)

24. — DIALOGO SU DUNSTONE (CON NICHOLAS WARD-JACKSON)

E. C. — La mia primissima impressione è che questa scultura, in certo modo, recuperi la tradizione surrealista aldilà dell'esperienza, però chiaramente presupponendola, del *Pop Art*: cioè di una scultura che, non ricorrendo più a materie tradizionali, bensì a materie nuovissime e industriali, si articoli liberamente nello spazio empirico, e usi immagini attinte direttamente alla realtà quotidiana. Il recupero può andare anche assai lontano, al Surrealismo inglese fra le due guerre, e addirittura alla tradizione preromantica e romantica inglese.

N. W. - J. — Sono d'accordo, ma vorrei riportare più specificamente l'esperienza di questa scultura di Dunstone nello svolgersi di una tradizione recente della scultura inglese. Tutti conoscono la scultura « pura » di Anthony Caro e di Philip King, e i suoi problemi di rapporti spaziali. Ora, nel Royal College a Londra si è formata all'inizio degli anni Sessanta, intorno al '62, una generazione più giovane, tutto un gruppo, una scuola, che ha reagito contro tale purezza. Roland Piché ne è il rappresentante forse più conosciuto; ed è stato forse il primo che ha cominciato ad usare resina sintetica e fibra di vetro. E questi sono i mezzi dei quali si serve Dunstone la cui opera si colloca appunto in quella reazione contro una scultura « pura ». Naturalmente fra la scultura di Piché e quella di Dunstone ci sono differenze fortissime: per esempio il colore usato dal primo è violento, clamoroso e forte, mentre quello di Dunstone è delicato,

raffinato e insinuante, inoltre le forme di Dunstone sono più concentrate e raccolte. Piché comunque contro la scultura purista di Caro e di King si è rifatto a forme surrealiste, magrittiane, giacomettiane. Le idee plastiche di Dunstone si sono sviluppate su questa base.

E. C. — Vorrei allora ricordare che la scultura inglese del dopoguerra, della generazione, per intenderci, « dopo-Moore », e che è stata una scultura tipicamente informale (da Armitage a Paolozzi, da Chadwick a Turnbull, a Meadows), così come si è affermata in Inghilterra all'inizio degli anni Cinquanta, e subito dopo in Europa (ricordo l'importante presentazione alla Biennale veneziana del '52), quella scultura dico, così come allora si presentava, aveva un forte accento d'eredità surrealista. In questo senso l'operazione di recupero condotta da Dunstone potrebbe essere anche un modo di riallacciarsi a quella tradizione.

N. W.-J. — Però la tendenza di questa generazione inglese alla quale ti riferisci era piuttosto limitata ad un'interpretazione più onirica di fenomeni naturali e immagini meccaniche, e ha respinto il repertorio principale dei simboli ossessionanti della tradizione surrealista. Dunstone reagisce dunque contro il purismo plastico che in certo modo Caro e King hanno esaurito: non si interessa perciò nell'analisi dello spazio, nell'espansione d'un oggetto tridimensionale, bensì è piuttosto, si potrebbe dire, un illustratore che vuole realizzare plasticamente gli oggetti che ha illustrato. Lo si vede bene nei disegni, che non sono quelli di uno scultore moderno, bensì piuttosto quelli del tutto tipici di un illustratore moderno. E infatti realizza le sue sculture da particolari di quei suoi disegni; ne estrae dei particolari. Ciò è importante perché nelle sculture di Dunstone ci sono perciò delle « vedute obbligate »: Dunstone vuole come « piazzare » lo spettatore, suggerendo, per esempio, come in questa scultura, tre vedute-chiave, che spiegano tutto, e che lo scultore intende siano considerate (e in questo modo accade un po' come nell'*Apollo e Dafne* del Bernini, per intenderci). Questo è un punto molto importante, perché Dunstone reagisce contro la scultura

« pura » di Caro e di King, proprio in quanto vuole dire qualcosa in modo « figurativo ». E volendo dire alcune cose definite, deve limitare le possibilità dell'oggetto. Ha fatto una scelta nel vocabolario internazionale del Surrealismo. Ha scelto Bosch, ha scelto Magritte, ha scelto Giacometti, ha cercato di svolgere tutti i simboli che gli occorrevano. È interessante vedere nelle sculture che ha realizzato due anni fa o un anno fa, che ha cominciato ad usare questi simboli, ma in un modo « oggettivo »: ha creato con questi simboli una scultura astratta. Ora sta usando gli stessi simboli, ma in un modo più figurativo, e nella sua prossima scultura questa tendenza sarà ancora più evidente: è una sola figura seduta su una sedia presso un tavolo, ed è la più narrativa di tutte le sculture finora realizzate. In questa scultura alla quale sta lavorando Dunstone si avvicina sempre più a Bacon esattamente con le stesse emozioni di claustrofobia, terrore isolato, ecc. Nella scultura che ora consideriamo si è dunque in una sorta di situazione transitoria, in certo modo.

E. C. — A proposito dell'esigenza narrativa così evidente nella scultura di Dunstone vorrei ricordare, per insistere su questa radice surrealista, che pone la scultura che stiamo esaminando non tanto in una situazione di neo-surrealismo, quanto riconosce nel Surrealismo il trampolino del passo ulteriore della scultura di Dunstone rispetto alla situazione data (cioè della scultura « pura », come hai detto, di Caro e di King, per intenderci), vorrei ricordare dicevo che proprio la scultura storica surrealista (Giacometti o Ernst) è stata, a mio parere, una scultura tipicamente narrativa. Tutta la scultura narrativa, dico proprio anche quella che ha avuto fortuna negli ultimi anni, è nata sul fondamento di quelle esperienze storiche, ove si è cominciato a dislocare gli elementi della scultura nello spazio, rompendo la scultura come blocco. Tuttavia questa scultura surrealista storica non mi sembra che fosse interessata a punti di vista obbligati, e forse tendeva piuttosto a una dislocazione a sorpresa degli elementi dello spazio. Dunstone non vuole occuparsi di un problema della dimensione dello spazio, né della

dislocazione di un oggetto nello spazio, bensì vuole interessarsi precisamente, mi sembra, di un problema della collocazione di un'immagine nello spazio. Cioè la scultura, quasi come in un teatro, deve proporre delle immagini che dobbiamo incontrare: attraverso i « punti di vista obbligati », chiavi di lettura, Dunstone realizza una sorta di sua finzione scenica, allestita per incontrare le immagini che ci vuole proporre. Queste sue immagini non si muovono più dunque in una dimensione ideale, mentale, che era la dimensione nella quale si muovevano le immagini nella scultura surrealista storica, bensì nel nostro spazio, nella nostra stessa dimensione: hanno la loro efficacia proprio in questo improvviso sentirseli come strani compagni di strada, a portata di mano. Ma è proprio in questo punto, a mio parere, che si vede l'esperienza del passaggio attraverso il *Pop Art*. Cioè fra la scultura attuale di Dunstone e il Surrealismo storico c'è, come passaggio a mio parere insostituibile, il *Pop Art*. Tuttavia proprio in questa dimensione empirica, di oggettualità quotidiana, creano una sorta appunto di teatro, e quindi in certo senso ripropongono una dimensione di capacità dell'immagine, cioè di non qualunquismo, di non casualità dell'immagine (che è quella alla quale aspira invece l' « arte povera » — così che l'oggetto vuole essere anonimo nel nostro spazio come quella scopa, per intenderci): entra cioè qui in gioco una volontà di allestimento scenico, che è quello che ci attrae appunto alle vedute-chiave di questa scultura.

N. W.-J. — Vorrei continuare le tue osservazioni, aggiungendo che, se effettivamente esiste questa sorta di allestimento scenico, il suo significato mi sembra essere poi quello indicato da Robert Kennedy (articolista di « Art International »), quando ha visto questa scultura, e cioè di una estrema disperazione. Dunque in questa scena giocano queste emozioni di brutalità e di disperazione, che operano sotto la pelle di questi colori sobri, sottili e seri, e direi anzi asettici. Questo è uno dei segreti della potenza di questa scultura, il cui soggetto mi sembra una tensione fra questi colori e linee eleganti e la violenza contenuta

nei simboli. E in questo senso la nuova scultura che Dunstone sta elaborando sarà più pura e più violenta nello stesso tempo: questa combinazione è fondamentale per lui.

E. C. — Ma potremmo tentare una caratterizzazione anche più precisa, magari partendo addirittura dal titolo: *Non c'è respiro in quest'aria.*

N. W.-J. — Questo titolo riassume perfettamente, a mio parere, quell'atmosfera asettica della quale parlavo, questa atmosfera molto pura, molto precisa, e tuttavia un po' terrorizzante. C'è sempre un senso di claustrofobia, di prigione, una prigione spirituale. *There's no breath in this air* mi sembra perciò un titolo molto preciso. Non è un titolo scherzoso, alla *pop*. È un titolo estremamente serio.

E. C. — Potremmo a questo punto tentare una caratterizzazione di questo significato attraverso un'analisi del ruolo giocato da ciascun elemento nella nostra scultura: da quelli astratti, ortogonali, grate, ecc., che circoscrivono lo spazio-gabbia, alle sfere, agli inserti di calco umano (o di calco di manichino umano).

N. W.-J. — Ma teniamo presente che, come ho accennato, questa scultura è transitoria, da un periodo di simboli astratti ad uno di maggiore figurazione: di qui anche la compresenza di elementi. Qui gli stessi simboli astratti cominciano ad avere un significato diverso. Questa scultura segna proprio l'immissione di elementi figurativi, mentre Dunstone l'ha cominciata nel senso di un semplice simbolismo astratto, come nelle sue sculture immediatamente precedenti. La novità è tutta una sorpresa finale, in certo modo. Mentre le sue sculture precedenti si servivano di un simbolismo astratto abbastanza ortodosso rispetto alla tradizione surrealista. Ora Dunstone sta proprio creando un vocabolario individuale nella sua scultura.

E. C. — Da quanto vedo da questo album di riproduzioni di sculture degli ultimi due anni, alla fine del '66 Dunstone faceva delle sculture astratte proprio nei modi di King o Caro, con una certa abilità, ma senza caratterizzazione personale.

N. W.-J. — Proprio per questo la sua reazione alla scultura « pura » è stata così decisa e drammatica, perché ha rappresentato per Dunstone anche il superamento di un'esperienza che egli stesso ha compiuto. Nel marzo del '67 in una nuova scultura *Colour cube* Dunstone comincia a interessarsi delle forme stereometriche pure in funzione simbolica, e a usare quel suo tipico colore *pointilliste*.

E. C. — Un colore che ha esattamente un valore di *malaise* psicologico. Ed è dunque una rottura con il colore tipo Caro o King.

N. W.-J. — Nelle altre sculture del '67 la volontà di attribuzione simbolica si è venuta precisando. Ricorso ad elementi di Giacometti, di Bacon, e una progressiva reazione contro lo « spazio libero » delle sue prime sculture.

E. C. — Mi sembra che il passaggio fra una scultura come *Colour cube* e una come quest'altra del '67 avanzato, sia proprio il passaggio fra due tipi di spazio, uno di puri oggetti plastici stereometrici nello spazio, nel nostro spazio empirico, l'altro di costruzione di uno spazio scenico, di uno spazio di immagine entro il nostro spazio empirico (quindi compare la gabbia: che rinchiude la sfera, o imprigiona qualcosa). La gabbia poi non ricorda tanto i *boxes* di vetro di Bacon, quanto le graticole dove vediamo arrostire San Lorenzo. Affiorano simboli violenti, cattivi.

N. W.-J. — Alcuni di accento alla Magritte. Nella scultura che stiamo considerando tuttavia entrano in gioco motivi nuovi, soprattutto per Dunstone un motivo dinamico. Ma anche effettivamente elementi nuovi, come le gambe, il calco del corpo. Per la prima volta Dunstone ha mostrato una sottile dialettica di visione: le gambe, un braccio, un'altra gamba, in parte calco sul vivo, in parte su un manichino. E se un elemento si dichiara per essere calcato sul vero, anche tutti gli altri lo possono sembrare. Sono questi giochi ambigui che aumentano l'evidenza delle metafore sessuali. Qui però bisogna ricordare che Dunstone circa quattro anni fa — ed è stato il suo inizio di scultore —,

cioè prima dell'esperienza astratta, alla Caro e alla King, che abbiamo considerato poco fa, ha realizzato sculture d'impostazione abbastanza surrealista, con corpi scorticati e spellati. In queste sculture tuttavia l'importanza della figura era complessivamente inferiore a quanto avviene oggi, per lui. C'è comunque una grande differenza fra quell'esperienza iniziale di Dunstone e quella sua attuale. Erano sculture in gesso, ma sempre con figure a grandezza naturale.

E. C. — Ora invece Dunstone usa soltanto resine sintetiche e fibra di vetro, e in modo particolare, che è diverso sia dall'intervento manuale (che riaffiora persino nelle « pizze » di César) sia dal puro intervento industriale (di un Marotta, per esempio).

N. W.-J. — L'aspetto tecnico è importante, specialmente perché vi mostra l'indifferenza sapiente di Dunstone alla natura tecnica dei materiali. La realizzazione della visione è la sua sola preoccupazione. Ancora dunque l'illustratore come scultore. Il risultato di queste diverse qualità è un violento contrasto fra raffinatezza e violenza primordiale, comunque. Anzi come raffinatezza c'è persino una certa viziosità, emozioni sofisticate, temperate con questo nuovo piacere edonistico di una sorta di sciarada visuale. Dunstone rifiuta l'astrazione pura attraverso acrobazie di equilibrismi manieristici. Sono proprio d'accordo con Kennedy che c'è sempre un senso di malinconia, di sottile compiacenza morbosa.

E. C. — L'ambiguità di una estrema raffinatezza e di una scoperta violenza: forse. E le acrobazie manieristiche sono allora il mezzo per raggiungere la nuova tappa problematica della scultura di Dunstone: non tanto una sua scelta definitiva.

(da: *Dunstone*, Studio d'Arte Condotti 85, Roma, 12 giugno 1969)

25. — IL VISIONARIO DI VELICKOVIC

La « scoperta » di Velickovic è avvenuta, se non erro, al *Salon de la Jeune Peinture* parigino all'inizio del '65. Vi presentava due imponenti eccezionali dipinti, che qualche mese dopo ho riproposto ad Aquila in *Alternative Attuali* 2, la prima « presenza » di Velickovic in Italia. E negli anni successivi queste « presenze » sono diventate assai frequenti, anche attraverso personali, così che oggi l'opera di Velickovic è da noi familiare, e con caratteristiche problematiche ben precise, che sono del resto quelle di uno dei maggiori episodi di neoespressionismo figurativo nella pittura europea dell'ultimo decennio (da Whiteley, per intenderci, a Vacchi, a Velickovic appunto).

Quest'espressionismo del giovane iugoslavo ha tuttavia una origine precisa: nell'àmbito belgradese, in una condizione decisamente fantastico-visionaria, include le proposizioni di Dado, Reljic, Velickovic e Drago. Ma di fronte all'*imagerie* di metamorfosi surreale di Dado, all'intimismo espressionista di Reljic, alle tensioni ideologico-linguistiche di Drago, Velickovic ha spinto l'apertura visionaria ad una sorta di epica apocalittica, e perciò fortemente escatologica. C'è sempre infatti una sorta di turbine che scuote e travolge queste immagini di Velickovic, ma non tanto dall'esterno, secondo il processo deformativo del primo espressionismo europeo (sia entro che fuori il *Die Brücke*, da Nolde a Meidner, per intenderci), bensì dall'interno, quasi un parossismo che le scuota, uno *shake* apocalittico interiore, che diviene un'esplosione, uno svuotamento, più teso e sconvolgente

ancora del turbine generale che nulla sembra voler risparmiare.

In occasione dell'importante personale di un anno fa al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Gassiot-Talabot ha subito giustamente sottolineato:

On a sans doute abusé du terme de " paroxysme " pour analyser certaines périodes de l'art plus ou moins liées à l'expressionnisme abstrait et figuratif. C'est pourtant le mot qui vient sous la plume, et dans toute son intensité retrouvée, lorsque l'on aborde l'étrange et pernicieux univers de Velickovic. Certes les trognes distendues, les éclatements, les vomissures de tous ordres ne manquent pas, depuis quelques années, dans le domaine de l'image réinventée, mais rarement nous nous sommes trouvés en face d'un cas d'exaspération plastique aussi " incurable " que celui de Velickovic. La psychologie est infirme et le petit jeu des analogies bien impuissant à expliquer, à situer et à mesurer l'onde de choc d'un tel phénomène. C'est que tout chez Velickovic concourt à donner le sentiment d'un cataclysme saisi au moment où, tout étant encore organisé, il va suffir d'une infime fraction de seconde pour que la déflagration réduise les identités, les ordres et les règnes en une poussière homogène, non différenciée. C'est le moment où la forme va périr pour se dissoudre dans le chaos, c'est le moment de la permutation des états. Une espèce d'affolement parcourt les objets et les êtres; le cri, la convulsion, ce suprême étonnement devant la mort font tournoyer une multitude sans nom dans un espace dont le peintre ouvre en éventail les perspectives, de telle façon que, comme sous l'effet de certaines illusions optiques, on hésite un instant à dire si le mouvement est explosion ou implosion.

C'è una sorta di sommovimento vitalistico « negativo », c'è un parossismo che rende aberranti i processi, li capovolge come forza interna, travolgente, in una vibrazione impazzita, appunto sul ritmo « esplosione-implosione ». Del vitalismo l'erotismo è elemento primario, e perciò nei dipinti di Velickovic c'è una sorta di epica apocalittica dell'erotico. Del resto l'erotismo è qui esattamente come il motore primo, la spinta originaria della vita. Perché l'oggetto dell'epica apocalittica di Velickovic è infine esattamente l'uomo: essa si esercita sull'uomo, entro l'uomo; non è cosmologica, è quasi esclusivamente antropologica, se così si può dire. È qui come segno d'una rabbiosa e contrastata « caduta » dell'uomo: una caduta ineluttabile, deiezione esistenziale, ove tuttavia si sfrena proprio tutta quella carica di « resistenza » vitale che resta all'uomo come ultimativa forza da opporre alla sua estinzione (anche per via tecnologica).

La pittura di Velickovic mi sembra miri, da quando l'ho conosciuta, proprio ad istituire, con potenza icastica e presentativa di grande regìa, della sorta di « trofei » di questa condizione dell'uomo, di questa sua intima, vitalistica, apocalittica, esasperazione. Quella « deiezione » insomma — che per Velickovic non assume connotazioni né sociali, né sociologiche — è una sorta di rovesciamento parossistico dei processi vitali, è qualcosa che apocalitticamente li porta al limite della loro dissoluzione, della loro « esplosione ». Velickovic si muove sui livelli di una tematica escatologica: e con una ricchezza di motivazioni immaginative, ed una qualità di pittura, sorprendenti ed avvinçenti. In Velickovic insomma mi sembra che si produca una sorta di percorso a ritroso (inverso cioè a quello che storicamente si potrebbe delineare come momenti diversi di coscienza esistenziale), dall'attimale esistenziale di Bacon (ove l'escatologia è intuibile attraverso la sociologia), a quella intuizione d'esistenza come apocalissi interiore che fu per esempio di Kokoschka (ove l'escatologia annulla subito la definizione sociologica: come in quei memorabili ritratti del primo decennio). Ma a Velickovic non importa ritrarre ed individuare: a lui basta figurare l'uomo al limite della sua dissoluzione atomica. Forse se il vecchio espressionismo intendeva figurare emblematicamente la perduta integrità « umanistica » dell'uomo, oggi Velickovic sembra volerci avvertire nei suoi « trofei » emblematici di un'impossibile, perduta, naturalità dell'uomo, nel parossismo d'un vitalismo « negativo » che lo sconvolge.

(da: *Velickovic*, Galleria Vinciana, Milano, 30 gennaio - 19 febbraio 1971)

26. — LA SFIDA DEL *KITSCH* EROTICO DI ALBERT

La ricerca di Hermann Albert si colloca in una situazione assai ricca, direi post-*pop art*, della nuova pittura tedesca: e vi spicca, mi sembra, con particolarità molto caratteristiche e personali.

Albert alcuni anni fa proponeva immagini, soprattutto femminili e di certa accentuazione erotologica, a sagome campìte in colori piatti, e dai profili nettamente disegnati. A questo livello è rappresentato in quell'ottimo repertorio della nuova vivacissima situazione artistica tedesca che è il volume di Rolf-Gunter Dienst, *Deutsche Kunst*: *eine neue Generation,* pubblicato due anni fa. Se dovessi indicare un punto di riferimento per situare il senso della ricerca di Albert a quel livello, credo sarebbe lecito citare il modello iconologico di Wesselmann. E del resto ciò corrispondeva ad una congiuntura di assimilazione da parte della nuova generazione tedesca di suggestioni del *Pop Art* nordamericano proposte da *Documenta 4* del 1968 alla collezione Ludwig insediata nel Wallraf-Richartz Museum a Colonia. Lo stesso accento erotico, esibito non tanto come provocazione, quanto come certo luogo comune d'immaginazione di massa, l'estrema semplificazione plastica delle immagini e della loro collocazione ambientale, confermavano la tensione verso quel modello nordamericano.

Non v'era intenzione di giudizio, o almeno non riusciva ad esservi sufficientemente esplicita; come non v'era neppure in fondo coscienza sociologica. Piuttosto si verificava in quelle tele

l'adattamento d'un modo figurale usato già più come pittura, forse, che come suggestione linguistica dedotta dall' « iconosfera » della società dei consumi (come era invece in Wesselmann); tanto che quasi vi si risaliva ad una matrice di pittura che il nordamericano stesso a suo tempo non ignorò: una certa sensuosità e chiarezza matissiane.

Nel lavoro del 1970 e del 1971 Albert — attivo ora a Firenze — è invece riuscito a strutturare il proprio discorso figurale in un modo assai più ricco e complesso, e soprattutto del tutto tipico. Ho detto situazione post-*pop*, proprio perché Albert — come del resto diversi altri tedeschi, né solo tedeschi della sua generazione — ha tesaurizzato l'esperienza *pop*, ma è venuto elaborando un modo di figurazione che sempre più va collocando quella sua precedente esperienza come un momento già piuttosto remoto del proprio operare.

Albert infatti nella sua ricerca degli ultimi due anni è giunto ad una sorta di grottesco figurale, denso di umori e accortezze molteplici. E direi esattamente un grottesco di classe, che intanto indica subito il recupero di un'esperienza specifica dell'arte tedesca contemporanea, e che fu di grande rilievo nel senso di figurazione moderna sociologicamente avvertita: e cioè della *Neue Sachlichkeit*.

In questo recupero Albert non è solo in Germania, oggi. Parecchi esponenti di questa nuova generazione alla quale appartiene intendono il fascino della *Neue Sachlichkeit*: alcuni spingendo sull'accento di espressionismo sociale, altri sul carattere di oggettività allucinata, emblematica d'uno straniamento e d'una dissociazione sociali. Mentre altri infine si sono riportati verso il clima del Purismo europeo e di una certa pittura astratta tedesca degli anni Venti, stroncata dal nazismo. In fondo la *Neue Sachlichkeit* con il suo esempio di espressionismo « freddo », di violenza fredda, gioca nella nuova generazione tedesca un po' il ruolo che l'espressionismo « caldo » alla *Die Brücke* aveva giocato negli anni Quaranta nella formazione dell'Informale nordeuropeo (ma anche tedesco).

Qui tuttavia Albert interviene con decisioni e scelte molto personali. La sua pittura è uscita da una certa genericità ed avanza giudizi. Vi si avverte subito una volontà di caratterizzazione ambientale e di deformazione significante delle immagini. E ne nasce una visione di giudizio sulla società opulenta. Appunto il grottesco è un grottesco di classe, che implica il *Kitsch*. Le immagini che ci offrono queste sue nuove, spesso grandissime, tele sono quasi di iconi neocapitaliste. Albert si serve anche di un costante accorgimento presentativo: le figure femminili grottesche sono sempre offerte in una spazialità chiusa da un piano parallelo alla superficie della tela, in un gioco prospettico molto semplice ed elementare (e certo di lontana eco *pop*). Il suo è una sorta di teatro di vanità sociali; i cui temi maggiori mi sembrano essere una cosmesi della natura, e un'esibizione sessuale. Le immagini hanno acquistato plasticità, quasi oggettualità, aspirano ad offrirsi per reali, ma al tempo stesso si denunciano per artificiali (così tutto il gioco cromatico dei rapporti, l'incarnato roseo, violaceo, ecc.). L'atmosfera che ne risulta è d'una sorta di erotismo sospeso a livello sociologico. Mi sembra quasi che Albert proietti negli schemi della società opulenta certe immaginazioni di macroerotismo del *Bain Turc* ingresiano.

Ma quelle bocche costantemente aperte non sono soltanto esibizioni *Kitsch* di dentature cosmetiche, ecc. (con un accenno di mitologia consumistica), ma anche veri e propri « gridi »: come il richiamo ad una tensione sotterranea, la risposta alla violenza d'una condizione innaturale. L' « urlo » di Munch da eco cosmica è disceso al « grido » di disagio sociologico.

(da: *Hermann Albert*, Galleria Schubert, Milano, 1 febbraio 1972)

INDICE

	PAG.
A proposito di « nuova figurazione »: nozione e storicità (*per un'introduzione*)	7
Parte I - *Sociologia e iconologia del « Pop Art »*	15
Capitolo 1 - Per una definizione del *Pop Art*	17
Capitolo 2 - Aspetti e problemi del *Pop Art* di massa	37
a) Vitalità immaginativa e « Kitsch »	37
b) I fumetti	44
c) Fotoromanzi, copertine, cartelloni	55
d) Lo « styling »	62
e) Cinema, TV, rotocalchi, fotografie	70
Capitolo 3 - La pittura scopre l'orizzonte quotidiano e l'*imagerie* di massa	79
a) Cubisti e Futuristi	80
b) Dada e Surrealismo	84
c) « Nuova Oggettività » e « Produttivismo » sovietico	92
Capitolo 4 - Il « Pop Art » d'*élite* in Europa e in America	101
a) Le prime formulazioni in Inghilterra	102
b) Dal « New Dada » al « Pop Art » negli Stati Uniti	106
c) I « popists » nordamericani	118
d) Il « Pop Art » inglese	139
e) Il « Pop Art » in Italia, in Francia, e altrove in Europa	153
Capitolo 5 - Un nuovo « realismo »?	167

Parte II - *Profili e opere in Europa e in America, fra « nuova figurazione » e Pop Art* PAG. 175

1) L'animismo favoloso di Alechinsky 177
2) César al suo limite organico 181
3) Canogar e Millares verso la figurazione 185
4) Il tema della Crocifissione per Saura 197
5) L'organicità naturale di Hiltmann 209
6) L'emblematicità psichica di Dyens 215
7) Il ricercare di Réquichot 217
8) L'iconologia « povera » di Yves Klein 219
9) The *popists* inglesi: Kitaj, Phillips, Jones 223
10) Il visionarismo di Fahlström 241
11) Dine: la pittura come linguaggio del sentimento 247
12) L' *F 111* di Rosenquist 251
13) Il gioco critico di Saul 259
14) Mc Garrell litografo 261
15) Traccia per l'opera di Jardiel 265
16) L'universo larvale di Orellana 269
17) L'immaginazione erotica di Wunderlich 273
18) Il narrativo corale di Gaïtis 277
19) Il simbolismo di Dzamonja 279
20) I cassoni di Kalinowski 281
21) Richard Smith e l'immagine evocativa 283
22) Le mitologie quotidiane di Klasen 287
23) Il realismo di Kienholz 289
24) Dialogo su Dunstone (con Nicholas Ward-Jackson) 293
25) Il visionario di Velickovic 301
26) La sfiida del *Kitsch* erotico di Albert 305

COMPAGNIA TIPOGRAFICA NAPOLETANA S.P.A.

TRAVERSA EPOMEO, 19 - TEL. 7.28.32.43 - NAPOLI

Parte II - *Profili e opere in Europa e in America, fra « nuova figurazione » e Pop Art* PAG. 175

1) L'animismo favoloso di Alechinsky 177
2) César al suo limite organico 181
3) Canogar e Millares verso la figurazione 185
4) Il tema della Crocifissione per Saura 197
5) L'organicità naturale di Hiltmann 209
6) L'emblematicità psichica di Dyens 215
7) Il ricercare di Réquichot 217
8) L'iconologia « povera » di Yves Klein 219
9) The *popists* inglesi: Kitaj, Phillips, Jones 223
10) Il visionarismo di Fahlström 241
11) Dine: la pittura come linguaggio del sentimento 247
12) L' *F 111* di Rosenquist 251
13) Il gioco critico di Saul 259
14) Mc Garrell litografo 261
15) Traccia per l'opera di Jardiel 265
16) L'universo larvale di Orellana 269
17) L'immaginazione erotica di Wunderlich 273
18) Il narrativo corale di Gaïtis 277
19) Il simbolismo di Dzamonja 279
20) I cassoni di Kalinowski 281
21) Richard Smith e l'immagine evocativa 283
22) Le mitologie quotidiane di Klasen 287
23) Il realismo di Kienholz 289
24) Dialogo su Dunstone (con Nicholas Ward-Jackson) 293
25) Il visionario di Velickovic 301
26) La sfiida del *Kitsch* erotico di Albert 305

COMPAGNIA TIPOGRAFICA NAPOLETANA S.P.A.

TRAVERSA EPOMEO, 19 - TEL. 7.28.32.43 - NAPOLI