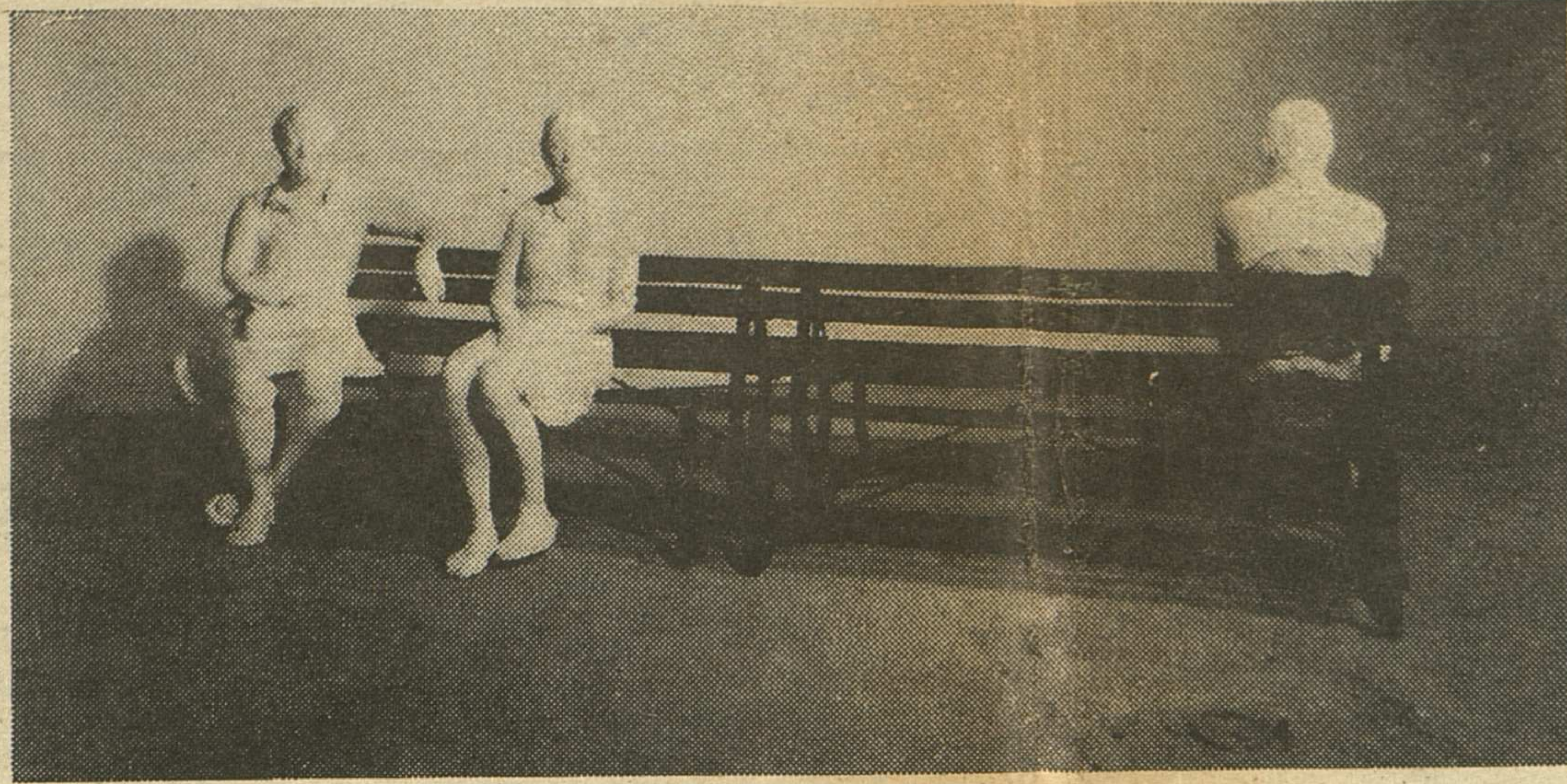


Una mostra a Venezia mette a confronto i risultati storici del movimento e gli epigoni di oggi



Sotto: James Rosenquist: Gears (1977)
Sopra e a destra: Due opere di George Segal
Sopra, a sinistra: La Bmw di Lichtenstein

Requiem per la pop-art

di GIULIANO BRIGANTI

VENEZIA — Dopo sedici anni la pop-art ritorna a Venezia in una mostra organizzata dall'istituto di cultura di Palazzo Grassi, che ha per sottotitolo «Evoluzione di una generazione». Una mostra rigorosamente limitata ai protagonisti della pop «storica», Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol e Tom Wesselman; che affianca ad opere degli anni Sessanta le opere di oggi. Mancano Rauschenberg e Jasper Johns, considerati al di là dei confini della pop-art, ma che erano presenti alla Biennale di sedici anni fa.

Lo ricordo come fosse ieri, quel giorno d'estate del 1964 quando nelle stanze del consolato americano che davano sul Canal Grande vidi per la prima volta le opere degli artisti pop. Il colpo fu violento, non c'è che dire, ma anche la carica d'entusiasmo che ne ricavai. Allora non mi occupavo gran che d'arte contemporanea e non sapevo nulla della mostra del 1962 nella galleria di Sidney Janis alla 57. Strada, dove i sette artisti pop, che allora non si chiamavano pop, si presentarono insieme ad altri sotto l'etichetta di «New realists»: non sapevo di Hamilton e di Blake e della straordinaria pop inglese, non sapevo nemmeno quanto, di quel nuovo realismo, era filtrato in

Italia, dove già nel Sessanta Manzoni aveva pubblicato su *Azimuth* un famoso (oggi «assemblage») di Rauschenberg, per non dire che, negli anni Cinquanta - Rauschenberg era già stato presentato a Roma da Gasparo del Corso, che era sempre il primo, allora, in Italia ad aggiornarsi e ad aggiornare. Dell'arte americana avevo l'idea che può farsi chi si è fermato a Kline, a Gorky, a Pollock.

Insomma, non sapevo niente di niente, o quasi; e quindi quelle opere pop erano per me una assoluta novità. Ne rimasi enormemente colpito. Era come respirare un'aria vivificante dopo tanta biennalesca introversione informale. Era come sentire il rumore vero della vita dopo l'angoscia del silenzio

e dell'assenza; era come poter constatare, toccar con mano, l'assoluta integrazione dell'energia creativa dopo il dramma del rifiuto. Qualcosa di aggressivo, di violento, di diretto, di volgare naturalmente e perfino di cinico, ma anche, nonostante i propositi di assumere a soggetto-oggetto la sottocultura, qualcosa di una estrema sottigliezza intellettuale, di una nativa e immediata raffinatezza.

Una scopa

contro il muro

La mattina dopo andai al Lido, vidi una scopa appoggiata alla parete verniciata di verde di un capanno e dissi: ecco la natura che imita l'arte; accidenti, questa volta ha fatto presto. Non era proprio la natura, ma il concetto valeva lo stesso. Sembrava in tutto e per tutto un Jim Dine. Dopo quella scopa, tutto quello che vedevo girando per Venezia, lo vedevo con un'ottica condizionata, e continuavo a inquadrate oggetti e gruppi d'oggetti e tutto mi sembrava Rauschenberg, Oldenburg, Jim Dine, Wesselman. Ogni barattolo di vernice col pennello dentro, dimenticato in un angolo, ogni vetrinetta di oggetti usati mi faceva sussultare. Sentivo dentro di me la via aperta alla creatività. In poche ore ero stato sintonizzato sull'onda pop. Ricordo che la sera, alla Fenice, dove davano *Summerspace*, incontrai Argan: non mi sembrava molto convinto (di sintonizzazioni nemmeno parlarne). Gli comunicai, timidamente, il mio entusiasmo e lui mi disse: Rauschenberg sì, ma Oldenburg no. Mi disse proprio così, e aveva ragione. Ma a me piacevano tutti.

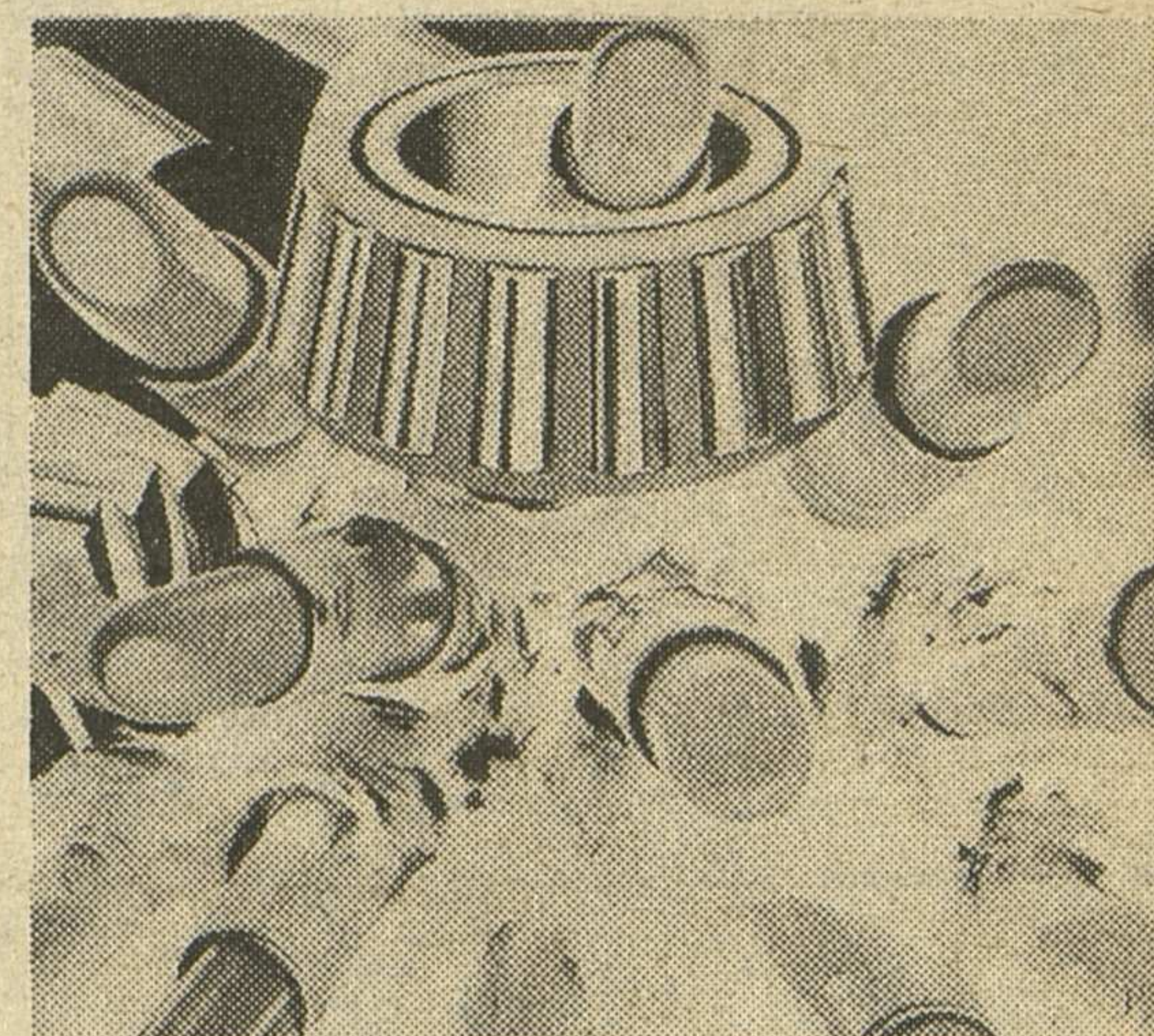
Perché mi piacevano tanto? Allora, come del resto anche oggi, ne coglievo soprattutto il lato «*joie de vivre*», con un'adesione senza schermi che ho potuto ritrovare immutata in

due o tre sale della mostra di Palazzo Grassi, di fronte ad alcune opere degli anni dal '60 al '65. Anche se non vi ho ritrovato le più belle. Mi sembra — e ancora oggi mi sembra — che su alcune di esse, su quelle di Jim Dine in particolare, trascorresse, come un brivido leggerissimo di poesia, il soffio vitale di Matisse.

Lo sentivo in quegli allegri colori primaverili, strozzati dappertutto, nella grazia gioiosa di certe pennellate intrise di grigio, di rosa e di azzurro che danzano, come una ballerina solista di gran classe, abbandonandosi all'estro di una casualità più apparente che reale, nel fingere di impiasticciare di tinta delle vecchie tavole mal connesse. E poi in quella gioia di adoperare colori vivi, violenti, volgari, come si trovano nei barattoli di vernice, ma che possono cantare a voce spiegata, con infinite modulazioni, duetti, terzetti, quartetti, (vedi *Four soap dishes* del 1962 di Dine) senza mai fare una stecca.

Amore per la pittura? Certo, amore grandissimo per la pittura. Anche questo c'è nella pop, e fu il primo messaggio che raccolsi. E c'è dell'altro, naturalmente. La composizione nel senso classico, per esempio. Non si potrebbe spostare d'un dito nemmeno una bottiglia, né si potrebbe aggiungere né levare alcunché, in quelle raccolte pure e semplici di oggetti che sono le «nature morte» di Wesselman fra il '64 e il '65. Sono vere e proprie icone del «trivial», dotate della veneranda sacralità delle icone. Un vasetto di fiori di plastica, una radiolina, una lampada al neon, due falsi bicchieri di birra tolti dalla vetrina di un bar, un pomodoro e un pomellino di plastica (*still life* del 1964, ora alla mostra) sono spostati e presentati in tal modo da assumere la suprema dignità e il misurato contegno di una «sacra conversazione».

Oppure, non è straordinaria la metafisica immagine dello spazio che si sprigiona dal vuo-



to incommensurabile suggerito dal retino nei particolari ingranditi da fumetti di Lichtenstein, come nel *Paesaggio con la colonna?* o l'intensità straordinaria dei rapporti che, negli anni Sessanta, egli sa trarre da semplici e volgari colori tipografici? oppure le moltiplicazioni per venti, per trenta, per cento di una bottiglia di Coca Cola, un Warhol, e quel suo modo di adoperare il chiaroscuro della serigrafia quasi come Seurat?

Bravi, molto bravi. Mi durò a lungo quell'entusiasmo, che la mostra odierna è riuscita in parte a riaccendere, se qualche anno dopo la Biennale del '64 scrissi un articolo pieno di ammirazione per il gigantesco *F111* di Rosenquist, quando passò per Roma alla Galleria d'Arte moderna, nel corso del suo giro per l'Europa.

Sottocultura

della strada

Perché questi ricordi personali? Non credo abbiano in loro stessi, sia ben chiaro, alcuna importanza. Ne scrivo soltanto perché quel mio entusiasmo di allora rifletteva perfet-

tamente il modo con cui la pop art rivelava al pubblico se stessa e le proprie contraddizioni. Ed è così che, come fu per me allora, è possibile rivivere oggi, in questa mostra veneziana, sia quella maniera prorompente di rivelarsi, che è ormai un fatto storico, incaputo nello spessore di un tempo dell'arte ormai irrecuperabile, anche se tanto vicino, sia le contraddizioni che si sono dopo di allora ampiamente sviluppate, seguendo le diverse indicazioni dei singoli artisti, ma partendo da un'origine comune che tutte le contraddizioni già inizialmente in sé conteneva.

Quali sono queste contraddizioni? E' difficile descrivere in poche parole, anche riducendolo all'osso, un processo così complesso che coinvolge le componenti maggiori di tutta l'arte contemporanea. Vorrei dire soltanto che non si può portare sulla scena dell'arte la non-arte senza farne, a sua volta, dell'arte; o, almeno, senza tentare di farne. Tutto qui. Anche se lo scopo confessato, come nel caso di Andy Warhol — il più veramente pop di tutti i pop — è solo quello di far quattrini, il cinismo non è stato mai un corrosivo sufficiente a distruggere l'essenza artistica, quando c'è e là dove c'è.

Certo, la pop è nata come un'operazione vitalistica che voleva l'identificazione pura e semplice con la sottocultura della strada, che era mossa dalla volontà di far vivere, su quel piano dove ha sempre operato l'arte, gli oggetti standardizzati o i rifiuti dell'industria, in un processo di prosaizzazione, di ricorso al banale, che aveva certo origine dal dadaismo, ma che intendeva ora circoscrivere la realtà, immergersi in essa, accettarla nella sua più comune espressione quotidiana.

Jim Dine

e Morandi

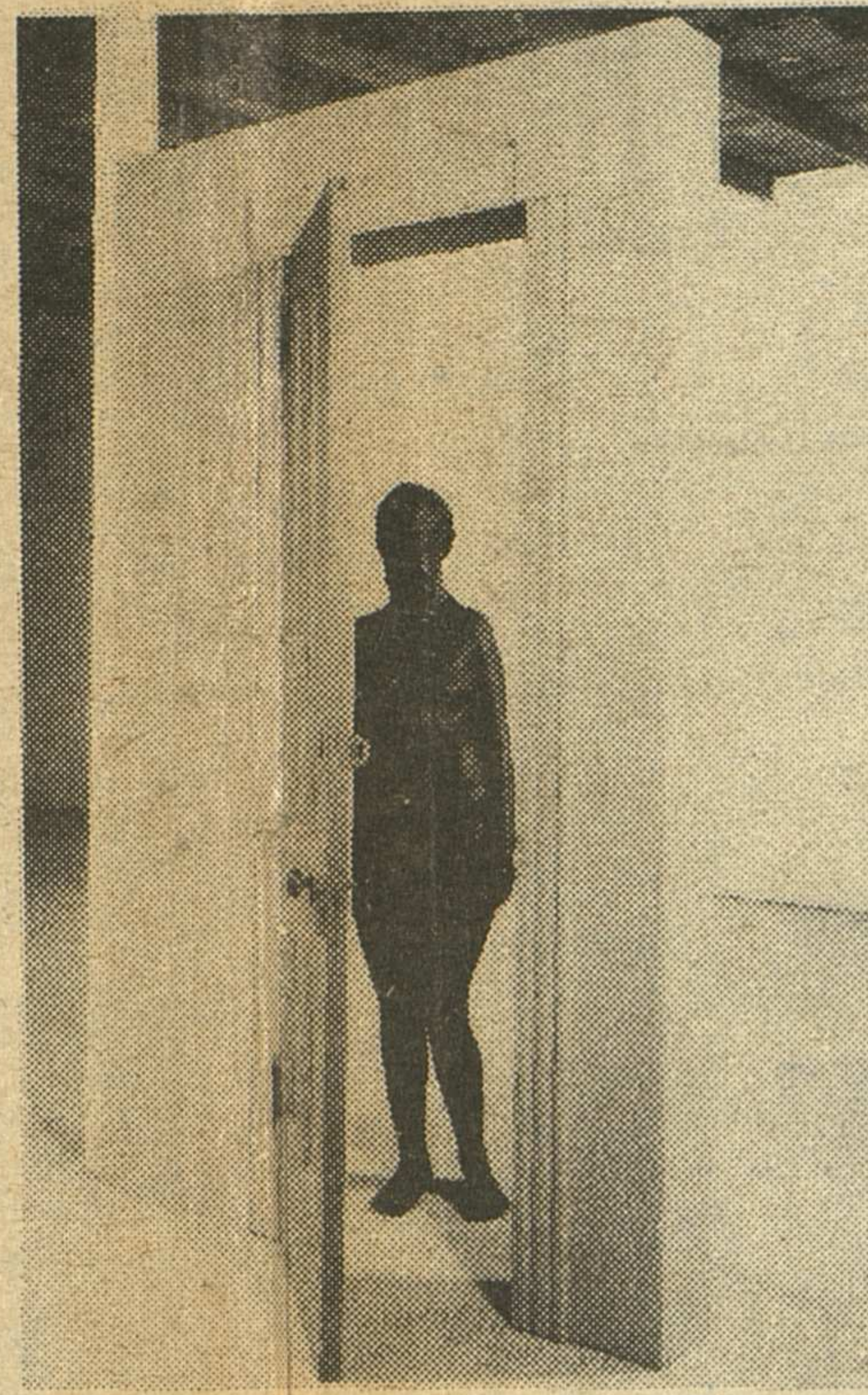
Non dimentichiamolo; i pop si sono sempre ritenuti, prima di tutto, dei realisti. Ma resta il fatto che quella trasposizione diretta, oggettiva della realtà sul piano dell'arte, di colore scuro, ma con amore, e ridotto non come «ready» alla Duchamp, ma piuttosto come il reperto fossile di un'antica civiltà perduta? Nel bene e nel male è il formalismo, quando non è la ripetitività, che guida le mani abilissime di coloro che furono gli artisti più importanti degli anni Sessanta.

Si muovevano su un filo di rasoio. Si può dare il caso, infatti, che, qualche volta, quel

tipo di coscienza possa anche nuocere, possa far perdere la spontaneità dell'invenzione, possa attenuare la violenza di un modo di esprimersi che trae tutto dalla violenza, anche la grazia, anche la raffinatezza, anche la poesia. Sotto questo aspetto, è stata una buona idea quella di Attilio Codognato, organizzatore della mostra, di mettere a confronto l'ieri con l'oggi, di affiancare alle opere degli anni felici della pop-art, gli anni fra il '60 e il '65, le opere degli anni Settanta, per delineare «l'evoluzione di una generazione», o piuttosto la sua involuzione.

Perché di involuzione si tratta. La prima conclusione, infatti, che si può trarre da quel confronto, ed è una conclusione anche troppo scontata, è che la pop-art è morta e seppellita, è soltanto storia. La seconda è che gli artisti che diedero vita alla pop hanno seguito, approssimativamente due strade diverse. O si sono ricordati di essere soprattutto «pittori» e, se vogliamo dire così, sono «andati alla scuola della pittura» — il caso di Jim Dine —, oppure sono caduti nel manierismo pop: ed è il caso di Tom Wesselman e dei suoi volgari, ma soltanto volgari, teatri di colorate puttane americane, più colorate se è possibile di quella di Charles Bukowski, ma meno vere, meno vive, meno liriche, se così può dirsi. In una intervista pubblicata nel catalogo (un catalogo edito dall'Electa, veramente prezioso per le interviste agli artisti e un bellissimo saggio di Germano Celant) Jim Dine afferma di amare particolarmente Morandi, non per le bottiglie ma perché gli ha insegnato alcune cose sul colore e il disegno; e dice persino che il suo interesse è sempre stato rivolto alla sensibilità europea, «alla tradizione del grande mestiere europeo, di Giacometti e di Balthus». E dipinge, ora, orecchiando Rothko, Bacon e tutta la «sacra famiglia». E dipinge anche bene, non c'è che dire.

Ma... dove è andato quel soffio di vita, quel leggero felice e continuo inventare, quell'estro del *Drill box*, del 1962, una scatola con dentro un trapano a pistola, dipinto di strati e strati di colore scuro, ma con amore, e ridotto non come «ready» alla Duchamp, ma piuttosto come il reperto fossile di un'antica civiltà perduta? Nel bene e nel male è il formalismo, quando non è la ripetitività, che guida le mani abilissime di coloro che furono gli artisti più importanti degli anni Sessanta.



È IN EDICOLA

CALCIATORE, IL MESTIERE PIÙ ANTICO DEL MONDO

IL MALE n°12

£. 600