

mente alla Pop Art, con i quadri composti di lettere e di segnali, è poi la ricerca di Kounellis, che attraverso un'estensiva assunzione della poetica dell'oggetto (fino ai materiali, e ai soggetti animati) sfocia anch'essa nei notevoli risultati dell'arte povera.

Basterebbero queste connessioni a segnalare l'estrema importanza della Pop Art italiana, come momento non già bloccato nelle ripetizioni di paradigmi americani, ma aperto con genialità di intuizioni verso esiti ulteriori e del tutto nuovi, assolutamente centrali nella storia delle neo-avanguardie degli anni Sessanta e Settanta.

Ma parliamo della Pop Art americana. Perché è stata così importante? Per due ordini di ragioni, di segno, se vogliamo, sia positivo sia negativo. Il processo storico dell'avanguardia fino all'Informale ha avuto un andamento irregolare ma coerente che corrisponde alla continua evoluzione di un linguaggio pensato non come "integrazione" e commento del parallelo sviluppo politico-sociale, ma come luogo aristocratico di una secessione contestativa. Protesta o proiezione in un futuro utopico, negazione dei valori tradizionali nella ricerca di nuovi valori, mentre la società, nell'apparente prosecuzione dei valori tradizionali, elaborava il non-valore.

La Pop Art interrompe bruscamente il corso separato dell'avanguardia, aderisce sostanzialmente al non-valore della società di massa, elabora valori puramente estetici sottoponendo a un processo di qualificazione creativa i nuovi "media".

La Pop Art mette in scena un recupero quasi orgiastico e totale di immagini e di oggetti; il valore estetico o estetizzante che propone è quello della loro indiscriminata ed emotiva fruizione come congerie e accumulo orizzontale.

Le novità linguistiche che derivano da questa operazione sono esplosive: da un lato, mettendo in gioco una totalità di dati, livellano vitalisticamente attualità e memoria, sdrammatizzano il rapporto, non più antagonista, con la quotidianità e con il passato. Aprono quindi la strada anche a momenti di larga rivitalizzazione dell'esperienza, o di riflessione persino storica, o ontologica, quali presiedono alle successive proposte dell'arte povera e del-



"Rosa", 1967, di Michelangelo Pistoletto.

l'arte concettuale: le quali (ed è proprio qui che si innesta l'assunzione e la trasformazione italiana della Pop Art) muovono di nuovo alla ricerca di un "valore" non puramente estetico, rilanciando le aspirazioni dell'avanguardia, sia pure da una posizione non più utopistica o contestativa, ma di dialogo aperto con il mondo e con la storia.

Dall'altro lato, i meccanismi produttivi e l'intima logica "mercantile" della Pop Art (l'arte come merce, destinata ai canali della moda e del consumo, una volta superato il distacco dalla società di massa) avviano quella lenta ma corrosiva trasformazione della funzione dell'arte che ne ha minato appunto l'intrinseco valore, con le plateali conseguenze che si registrano oggi. Da un'arte pensata per la "durata", a un'arte pensata per il consumo, come fenomeno modisti-

co, di cui non è più necessario ipotizzare la resistenza al tempo, al di là del momento d'incidenza e di attualità della moda stessa.

Il "collezionista" tende a scomparire, rimpiazzato dal fruitore mondano che acquista quadri per arredare la propria casa con un prodotto d'attualità, disposto a rimpiazzarlo, come l'automobile, subito dopo.

C'è in effetti un diverso modo di fare arte oggi: arte, ancora, che si impegna nella durata, e arte consapevole (o inconsciamente paga) del proprio corso effimero. E vi sono, come si vede, anche due modi di fare storia: attraverso la ricerca, puntando ad una "verità", e attraverso l'adeguamento a schemi facili, belli e pronti (che è non-storia, in realtà: corrispondente al non-valore del consumo). □

FU VERO WARHOL?

di Alessandra Mammi

Celebrato come una rock star, famoso come Picasso, protagonista della mondanità mondiale: ma era un genio o un bluff? A cinque mesi dalla morte continuano le polemiche su uno dei protagonisti della Pop Art

«**U**na "copia" di questa lattina», dice l'ultima campagna pubblicitaria della Campbell's soup, «è stata venduta da Sotheby's per 34 mila sterline. Voi potete comprare l'"originale" per soli 26 pennies». Ironia della sorte. La Campbell's trasforma in merce Warhol, così come Warhol aveva trasformato in arte la Campbell's. Sono passati venticinque anni da quelle

prime, mitiche, lattine dipinte che hanno lanciato nel mondo la Pop Art, Andy Warhol è morto da pochi mesi ma l'ambiguità del suo messaggio (come dimostra il claim della Campbell's) fa ancora discutere. E le domande che Warhol ha da sempre suscitato non hanno ancora trovato una definitiva risposta.

Che cosa ha davvero rappresentato

>>>

Andy Warhol? L'immagine perfetta di una filosofia del consumo o una grande manifestazione di cinismo? Oppure ancora è stato come altri dicono, l'intelligenza più limpida dell'America del dopoguerra, lo specchio fedele di quella realtà che lui stesso ha sempre cercato di isolare, fotografare, filmare, riprodurre mille volte ossessivamente. «La Pop Art è amare le cose», dichiarò nel 1963 in un'intervista ad "Art's News", «e amare le cose vuol dire ripeterle, fare continuamente la stessa cosa come una macchina».

Ma molti gli rimproverano proprio di non aver fatto sempre la «stessa cosa». E secondo loro negli ultimi dieci anni Warhol aveva realizzato un vero e proprio tradimento di se stesso. Non dipingeva più i simboli dell'America, le sedie elettriche, le cupe immagini di Jacqueline Kennedy in abito vedovile e neanche le Campbell's o le scatole di Brillo che avevano finito per identificarsi con lui. Non filmava più, a macchina fissa, otto ore di pellicola sull'Empire State Building. Preferiva ritrarre Krizia o Armani, comparire nei serial di successo ("Love Boat") dei grandi network, disegnare marchi per imprenditori affermati come un qualsiasi creativo di grido: è suo, tanto per fare un esempio italiano, il "rocchetto" della Filpucci filati.

«L'ho visto pochi giorni prima della sua morte», conferma Gillo Dorfles, «a Milano, per il vernissage dell' "Ultima cena"». Un suo lavoro su Leonardo che non era più neanche un Warhol, non era niente. Lui sembrava un burattino: immobile, stereotipato, muto. Firmava come un robot dei brutti manifesti. Mentre lo guardavo pensavo che quel "robot" era stato il più grande artista pop, l'uomo che aveva dato dignità di pensiero al gesto più ripetitivo e meccanico, l'intellettuale che aveva influenzato tutta la cultura visiva. Ora sembrava il feticcio di se stesso. Di certo, mi dicevo, Warhol non rimarrà nella storia dell'arte per le ultime cose che ha fatto».

A condividere il disagio di Dorfles, quella sera a Milano, c'era anche il pittore Emilio Tadini, altrettanto imbarazzato di fronte «a quella figura storta, magra che esprimeva una disperazione appena dissimulata. Aveva in faccia la stessa disperazione fredda e quasi metafisica dei suoi ritratti di Marilyn o dei suoi "Car crash", la serie degli incidenti automobilistici. Ma alle pareti c'era un'o-

pera incomprensibile con un patetico tentativo di recuperare la pittura di gesto. Una strana conversione per il massimo teorico dell'impersonalità dell'immagine».

Pochi giorni dopo Andy Warhol viene ricoverato per un intervento alla prostata. Muore durante la notte del 21 febbraio 1987, sembra, per un banale incidente. Il mondo lo piange, l'America si dispera. Il "Village voice", portavoce degli intellettuali newyorkesi, pubblica subito un supplemento speciale con le testimonianze dei suoi più vicini collaboratori: quella dell'artista e critico Barbara Kruger s'intitola "Adoration". Le più prestigiose riviste d'arte americane (da "Art forum" ad "Art in Ameri-

dai problemi estetici o ideologici. Come Gutenberg ha creato un carattere. Attenzione: non un linguaggio, ma un carattere tipografico. Il linguaggio c'era già, lui l'ha scritto. Non mi sono commosso alla sua morte perché il suo lavoro appartiene a tutti e presto nessuno dirà più: "questo è un Warhol". Si dirà "questa è Marilyn", oppure "questa è una Campbell's". Warhol è già un mass medium».

Timido, schivo, riservato, quasi privo di corpo, chi l'ha conosciuto ammette di non aver mai avuto un vero contatto con lui. Warhol odiava l'intimità: «non voglio trovarmi coinvolto nelle vite degli altri», diceva: «Non mi piace "toccare le cose", per



"Fal da te", 1962, di Andy Warhol.

ca») gli dedicano numeri monografici e Leo Castelli, forse il più potente gallerista del mondo, compra su alcuni giornali uno spazio pubblicitario e scrive: «Wish you were still with us, Andy. Miss you very much». (Vorremmo che tu fossi ancora con noi, Andy. Ci manchi molto»).

«Non so se sia stato il più grande artista americano», confessa oggi Castelli, «forse no. Prima di lui e con lui ci sono stati Pollock, Rauschenberg, Lichtenstein. Ma so che Andy non si può giudicare come si giudicano gli altri artisti».

«Warhol non ha mai avuto bisogno dello psicologismo, dell'ispirazione», dichiara Mario Schifano: «Aveva una mentalità diversa dal resto dell'ambiente artistico, veramente distaccata

questo il mio lavoro è così distaccato da me stesso».

Alberto Boatto, tra i nostri più lucidi studiosi della Pop Art, lo incontrò a New York nel 1964. Era partito per visitare gli studi di tutti gli artisti del gruppo. «Ma il rapporto con Warhol», racconta, «fu molto speciale. Mi ricevette in una stanza quasi vuota, enorme e in penombra. Al centro della stanza c'era una di quelle sfere a specchietti luccicanti, tanto in voga in quegli anni. E lì di fronte, su un divano civettuolo era seduto lui, accanto a un giradischi. L'arredo era tutto qui. Neanche un quadro alle pareti. Fece finta di spolverare il divano e mi invitò a sedere. Ma appena io cominciai a parlare,

>>>

accese il giradischi a un volume tale che non riuscivo più a sentire neanche la mia voce. Tornato in Italia mi accingevo a descrivere sulla rivista "Marcatré" questa strana liturgia quando, in una pubblicazione francese, lessi lo stesso articolo che avrei dovuto fare io. Warhol, con l'autore di quel pezzo si era comportato nell'identico modo. Persino il disco era lo stesso.»

La ripetizione, la simulazione, non rappresentavano dunque semplicemente una poetica, una forma d'arte. Warhol, fin dall'inizio, cercava di restituire un'immagine spersonalizzata, quasi neutra. Voleva diventare un fantasma, un puro occhio sulla realtà del mondo che non vuole e non

può permettersi emozioni. «Si comportava come una macchina polaroid», commenta Enrico Ghezzi, spericolato critico e programmatista televisivo: «Aveva sacrificato ogni soggettività alle ossessioni del mondo, e in questo era un "santo". Era riuscito a guardare il movimento delle "cose ferme", il tempo. E in questo era un filosofo oppure un genio dell'orrore».

Ma una volta che la macchina era partita Warhol non poteva fermarla. La sua coazione a ripetere finisce per inglobarlo, automatizzarlo, svuotarlo di significato. Secondo alcuni il Warhol degli ultimi tempi era quasi uno strumento della jet society, un ritrattista di corte. «Non ho mai pensato», dirà David Hockney, massimo esponente dell'arte inglese anni Sessanta, poco dopo la sua morte, «che i ritratti di Andy fossero studi psicologici. Riguardavano soprattutto la vita sociale di Warhol». E già molto tempo prima Truman Capote che Warhol aveva voluto conoscere a tutti i costi, tempestandolo di lettere e telefonate, s'interrogava su di lui: «Può darsi che Warhol abbia talento», dichiarò il celebre scrittore: «Un po' ne ha, deve averlo. Ma non saprei dire esattamente in che cosa, eccetto che è un

genio nel fare pubblicità a se stesso».

E in questo Capote aveva ragione. Nessun artista è mai stato tanto famoso. Gli altri hanno avuto degli estimatori, dei mecenati, o magari dei cultori appassionati, ma Warhol aveva schiere di fan come una rockstar. Mai nessun pittore era stato tanto amato e tanto odiato, idealizzato e ridicolizzato. Warhol era diventato il simbolo dell'America come Rita Hayworth e il simbolo di una cultura come Mick Jagger.

Ma cosa è stato veramente Andy Warhol? «L'innocenza», come dice Schifano, o «la classicità», come afferma, nel tentativo di storicizzarlo Achille Bonito Oliva? «Nel secondo Novecento», prosegue il critico, «ha avuto lo stesso ruolo di Raffaello per il Rinascimento romano». «È stato un dandy che si è misurato con la società di massa, non più con la

folla», dice Alberto Boatto. «È un artista sopravvalutato, soprattutto economicamente», commenta Marisa Volpi Orlandini, storica dell'arte e studiosa dell'arte anni Sessanta. «Per gli Stati Uniti era come un monumento», dice Ida Panicelli giovane studiosa dell'arte americana, «l'anima spettacolare dell'America contro l'anima politica dell'Europa».

Oppure, come spiega pacatamente Giulio Paolini, tra i più noti artisti europei

della corrente povera e concettuale, «che Warhol abbia prodotto capolavori discutibili o errori irrimediabili e dalle due cose abbia tratto fama universale, è questione che non appartiene all'universo, ma soltanto a lui. Certo è che riguardo all'influenza che la sua opera abbia avuto o possa avere sugli artisti europei, la risposta è sintetica e immediata: nessuna!».

Ma forse, in tanto domandare, l'unica risposta l'ha data proprio Andy Warhol. «Preferisco restare un mistero», ha detto pochi anni fa a Gillo Dorfles: «Se vuoi sapere tutto di Warhol non hai che da guardare la superficie dei miei quadri, dei miei film, di me stesso. Io sono lì. Dietro non c'è niente».

□



Andy Warhol

FAZZOLETTO,

SLIP,

T-SHIRT,

BOXER,

PIGIAMA,

UN ARCOBALENO

DI COLORI.

E,

IN COTONE

PURISSIMO,

TUTTA LA QUALITÀ

PEROFIL.

perofil
IN CONFIDENZA, PEROFIL.

10,