

Gli oggetti e le idee che concorrono all'odierna nozione di arte contemporanea sono cambiati negli ultimi cinquant'anni più che in tutti i secoli precedenti. Sappiamo che significano qualcosa, ma è sempre più difficile dire che cosa. Di volta in volta, l'opera d'arte può aderire nel modo più ossequioso all'economia di mercato oppure innescare una viscerale critica ai suoi meccanismi. È una merce omologata al flusso del capitale globale e al tempo stesso un formidabile strumento di resistenza. Nel bene e nel male, essa ci appare come un linguaggio di questo mondo.

Ma è ancora possibile comprendere oggi lo sviluppo dell'arte contemporanea entro le tradizionali categorie della storia dell'arte? Percorrendo lo spazio compreso fra l'inventario e il diario (opere, mostre, fonti e modelli da un lato; intenzioni, ragionamenti e aspettative degli artisti e del pubblico dall'altro), questo libro prova a seguire le vicende dell'arte del secondo Novecento lungo due traiettorie. La prima analizza l'esaurirsi della tradizionale narrazione in termini evolutivi e di avvicendamenti stilistici caratteristica del modernismo. La seconda ricostruisce lo spettacolare pluralismo estetico affermatosi dagli anni Sessanta in avanti. Assistiamo così a fenomeni che nascono, coesistono, si sovrappongono e svaniscono, depotenziando ogni tentativo di egemonia culturale. Si fanno avanti ricerche formali, pratiche sociali, asserimenti «concettuali», nuovi materiali, nuove tecniche, nuovi pubblici. Ne emerge un'inedita geografia, questa volta mondiale, dell'arte contemporanea.

Sommario:

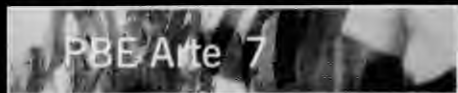
Introduzione. I. *Congedo dal modernismo.* II. *Il lungo periodo.* III. *Arte e cultura popolare.* IV. *Formalismo e realtà integrale.* V. *Idea e azione.* VI. *Istituzioni e spazio pubblico.* VII. *L'era del pluralismo.* — *Schede.* — *Bibliografia.* — *Indice dei nomi.*

Alessandro Del Puppo insegna Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Udine. Ha tra l'altro pubblicato: «*Lacerba*» 1913-1915. *Arte e critica d'arte* (2000), *Duchamp e il dadaismo* (2008) e *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento* (2012).

In copertina: Giulio Paolini, *Académie* 3, 1965. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino. (© Foto Paolo Vandrascchi).

Progetto grafico di Fabrizio Farina.

€ 34,00



Del Puppo L'arte contemporanea

Einaudi



L'arte contemporanea

Il secondo Novecento

Alessandro Del Puppo



Piccola Storia dell'Arte Einaudi

L'arte contemporanea

Il secondo Novecento

Alessandro Del Puppo

Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe

Piccola Storia dell'Arte

© 2013 Giulio Einaudi editore s.p.a. - Torino

La casa editrice, esprime le proteste per acquisire tutti i diritti relativi
al copyright fotografico della presente opera, pena la denuncia
di quanti avessero comunque a questo capitolo in proposito.

www.einaudi.it

001019/000000_0114101

Questi sono alcuni presupposti dai quali è bene iniziare.

Le qualità, i materiali e la consistenza dei manufatti definiti-
li come «opera d'arte» sono cambiati nel corso degli ultimi cin-
quant'anni più che in tutti i secoli precedenti. A pari grado, la geo-
grafia artistica si è estesa fino a comprendere tutte le terre emerse,
e non soltanto una trascurabile porzione di «Occidente». Questo
fenomeno ha indotto un mutamento radicale di quelle che un tem-
po si definivano «poetiche» e che oggi coincidono nella somma
dei diversi possibili modi di vedere, oltre che di produrre, l'arte.

Nell'esperienza della modernità si era assistito alla terapeutica
separazione tra le ricerche degli artisti, le aspettative della società
e gli orizzonti di attesa del pubblico. Entro questo spazio presero
vita le vicende delle avanguardie, che ebbero il compito dapprima
di criticare questi nessi, per poi negoziare le condizioni per il loro
ripristino. L'operazione si è svolta talmente bene che oggi l'arte
occidentale, nelle sue ramificazioni, è sostenuta e promossa co-
me modello di libertà espressiva nel mondo capitalista e non più
come suo temibile strumento critico. Il *patronage* istituzionale si è
inoltre trasformato in un oligopolio capitalistico, che ha raggiun-
to il suo apice nel mercato dagli anni Ottanta a oggi, con il conso-
lidamento di poche gallerie e istituzioni leader entro un «sistema
dell'arte» presidiato dagli interessi del neoliberismo.

A partire dall'ultimo decennio del Novecento si è diffusa una
forma di pluralismo culturale. Forse è vero, come si trova scrit-
to ovunque, che in quel momento sono crollate le ideologie. Una
però, almeno, sembra essere rimasta ben salda in piedi. Alla pari
d'ogni merce a produzione e circolazione globale, l'arte si è con-
formata alla logica del capitalismo finanziario internazionale. Non
più legislatore né interprete, l'artista ha perso il senso della diffe-
renza antropologica attribuitagli dal modernismo e su cui aveva
fondato la propria autenticità come critico. Tutto questo non si-

gnifica, naturalmente, che non esistano ancor oggi un'arte e una storia dell'arte riconoscibili in forme più consapevolmente critiche oppure, semplicemente, più tradizionali. Esistono buoni artisti in grado di disegnare e dipingere con perizia e modellare o scolpire con abilità. Ci sono ancora coloro che commissionano un'Annunciazione o il proprio ritratto o desiderano acquistare un paesaggio. Queste operazioni appaiono però avulse dal discorso critico e dal decoro economico dell'arte contemporanea. Esse sembrano essere giustificabili soltanto entro un'altra cornice, offerta dalla sociologia o dall'antropologia – quando non dalla psicologia. Il paradosso è che anche questa è (ancora) arte ed è, e resta, a noi contemporanea. Non esiste più, però, una narrazione unica in grado di abbracciare queste differenze e queste pluralità.

Una «storia dell'arte», come racconto coerente ai principi e ai metodi canonizzati nel suo prodursi (il modello vasariano del Cinquecento; le dispute accademiche del Seicento, l'estetica europea del Settecento e, finalmente, la nascita della moderna storia dell'arte, grazie alla fotografia), oggi semplicemente non è possibile. Abbiamo conosciuto e ci siamo familiarizzati con una storia dell'arte fondata sulle possibilità dell'evoluzione cronologica degli stili e dei movimenti artistici, ognuno dei quali correlato ai suoi antecedenti. Ciascuna di queste tappe costituiva (o sembrava costituire) la risoluzione di problemi posti in precedenza, e l'articolazione di altri, cui sarebbe stato poi compito delle generazioni successive porre capo; e così via, in un modello in cui la filogenesi si rispecchiava nell'ontogenesi, e così la biografia dell'artista di norma rifletteva la natura progressiva ed evolutiva del momento storico in cui essa stessa s'inscriveva.

Dinanzi ai prodotti artistici emersi dagli anni Sessanta in avanti, questa narrazione si è dimostrata drammaticamente incapace di fornire efficaci criteri di comprensione. La crisi degli ordinamenti gerarchici e della tradizionale tassonomia ha coinvolto anche gli spazi deputati alla presentazione delle opere. Privati di un discorso di comprensione e di legittimazione storica, i musei hanno iniziato ad abbandonare i tradizionali criteri d'ordine cronologico e stilistico. La lineare narrazione d'impronta evolutiva è stata soppiantata da allestimenti sperimentali, perlopiù di carattere tematico. Le collezioni d'arte non appaiono più radicate in uno specifico contesto storico-culturale né sembrano in grado di rappresentare simbolicamente il patrimonio correlato a un territorio o a una nazione.

Gli ordinamenti moderni prediligono un cortocircuito spettacolare tra presente e passato e la ricerca d'un effetto stranante, in

grado di offrire, di là dalla concatenazione logica della narrazione storica, nuovi e diversi significati ai singoli manufatti o, perlomeno, condizioni diverse di comprensione. Si dà così per assodato che non vi sia un significato nell'opera d'arte, quanto piuttosto molte, ancorché flebili, chiavi di lettura fornite dal libero gioco degli accostamenti e da un gioioso dispiegamento «postmodernista». Mentre tuttavia della cura con cui i filosofi e gli psicologi leggono, e non di rado confutano, il pensiero di Foucault o Derrida, ritengo necessario esprimere qualche cautela. Ho il massimo rispetto per le raffinate distinzioni lessicali di Lacan, o per le poderose «archeologie» di Foucault, per lasciarle nelle mani degli storici dell'arte, solitamente adusi a ben più rudimentali documenti, come contratti, testamenti, note di restauro, inventari di galleria. E, d'altra parte, non sembrano essere interamente esaurite le possibilità dei metodi tradizionali. Un collage di Richard Hamilton non si capisce soltanto ricorrendo alle *Mythologies* di Roland Barthes, ma ricordandosi che l'autore poteva vedere il ritratto dei coniugi Arnolfini appesi a un muro della National Gallery di Londra. E quando Rebecca Horn fece percorrere la campagna dell'Assia da una giovane donna con un unicorno compì un'azione che rinviava, prima ancora che alle teorie della «differenza» care all'arte femminista, a una tradizione iconografica che risale al Medioevo.

Il giudizio che si può trarre dal panorama artistico degli ultimi decenni può essere controverso, ma è proprio questo ciò che rende interessante, e anche divertente, una disciplina. Il problema dell'arte, oggi, è che essa può ricordare molte cose, ma non assomiglia a nulla in particolare. Sappiamo che significa qualcosa, ma non siamo sicuri che cosa sia. L'arte, per definizione, non ci offre sufficienti informazioni per decidere.

Mai come in questi anni la storia dell'arte ha raccolto e messo a disposizione prospettive multiple, chiavi di lettura diversificate e metodi di lavoro alternativi. Questi nuovi metodi si sono affiancati a quelli della storia dell'arte tradizionale, come la filologia visiva, la critica delle fonti, l'iconologia, l'analisi delle committenze, senza tuttavia annullarli. Mai la narrazione ha dunque potuto essere così ricca – e dunque così disputabile. Tuttavia, la ricchezza degli approcci possibili rende ancor più necessaria l'adozione e la precisazione del *proprio* punto di vista.

In questo libro parto da un assunto di base. Si può dire che il tema di buona parte dell'arte europea e americana dalla metà degli anni Sessanta sia stato, per almeno tre decenni, lo studio dei

confini tra l'arte e la realtà. Anche l'arte che ricade al di fuori di questa ricerca, perseguendo tradizioni formaliste ed estetiche tradizionali, si deve comprendere all'interno dello scenario in tal modo costituito, che rende di fatto possibile questo pluralismo e questa libertà espressiva.

Per operare una sintesi, intendo descrivere l'arte dopo il 1960 nella figura di due parabole. La prima è quella dell'estetica modernista, resa canonica da Clement Greenberg come prosecuzione e conclusione organica di quell'arco storico che da Edouard Manet giunge fino alla New York School e che noi intercetteremo nella sua traiettoria conclusiva. La seconda parabola è invece quella, ascendente, della condizione «poststorica» dell'arte. Si tratta di una condizione che ha portato gli artisti dinanzi all'attuale trabocchevole ampiezza di possibilità e all'eclettismo di forme e materiali. Ho deciso di limitare i casi di studio spingendomi, con una certa cautela devo ammettere, fino alla generazione nata negli anni Sessanta, che è anche quella a cui appartengo, e che ha iniziato a dire qualcosa nell'ultimo decennio del secolo scorso.

Quale sarà poi il successivo decorso non è naturalmente compito dello storico stabilirlo. Quello che invece si può provare a svolgere è un ragionamento sugli ultimi quattro o cinque decenni del Novecento intorno a questo tema: la progressiva rastremazione del concetto stesso di «storia» dell'arte e l'estensione mondiale della sua geografia.

È senz'altro vero che in più parti del mondo, dal Messico alla Scandinavia, dalla Russia al Sudafrica, l'arte contemporanea sta servendo oggi come agente per il neoliberalismo. Tra grandi esposizioni e fiere d'arte, siamo oggi a circa centosessanta «eventi internazionali» l'anno. Un elenco non è possibile, perché si sovrappone alle geografie dell'economia globalizzata. Lasciando da parte le biennali storiche (Venezia e San Paolo), il capitale artistico internazionale viaggia ora da Vilnius a Dakar, da Istanbul a Gwangju. Altre istituzioni stanno sorgendo, o sono sorte, da paesi desiderosi di accreditarsi, come la Palestina o la Bosnia Erzegovina. Mai come oggi l'arte è intesa come uno strumento di legittimazione e di scambio simbolico per le strategie di politica estera, epifenomeno delle relazioni internazionali e degli scambi finanziari: e anche, ben più concretamente – è doloroso ammetterlo, quanto doveroso – come uno dei più grandi bacini di riciclaggio di denaro. Accentarsi di denunciarlo, ostentando gli esponenti più chiassosi (e quindi anche più celebri) di questo processo significa restare

alla superficie del problema. È certo vero che molti artisti interpretano la globalizzazione nel senso proprio delle multinazionali. Attrarre, cioè, il pubblico più vasto possibile attraverso prodotti prevedibili e sensazionali, confermando le tesi di Barber circa l'infantilizzazione dei consumatori e l'analisi di Türcke sulla morbosità sensibile alle più epiteliali forme d'eccitazione¹. Ma è anche vero che molti attori del «mondo dell'arte» interpretano invece le politiche globali come un'opportunità per presentare le storie e i fatti di culture meno conosciute, come alcuni casi che abbiamo provato a discutere.

Oggi il linguaggio dell'arte è il linguaggio del mondo. E il primo problema è il quesito su quanto resta dell'autenticità individuale. Un tempo il compito dell'artista era quello di giungere alla responsabilità del proprio lavoro, definendosi in un contesto culturale, sperando (o illudendosi) di controllare o trasformare il mondo. Oggi sempre più l'artista deve fronteggiare due sfide. Deve accettare il multiculturalismo che ha infranto l'eurocentrismo, offrendo nuovi mondi al mondo. E deve al tempo stesso evitare di divenire un manipolatore cinico di segni sincretici, sostenuto da un aricolato «sistema» trasversale. Se i segni culturali sono locali, la loro circolazione avviene grazie al capitale globale. E in questo senso, io credo, che appare ancora opportuno un richiamo al tema della «cartografia cognitiva» invocata da Fredric Jameson, uno studioso che non ha mai fatto mistero del suo approccio marxista: «una cultura pedagogica e politica che tenti di dotare il soggetto individuale di una nuova, accresciuta consapevolezza della sua posizione nel sistema globale»².

Quando era ormai possibile un bilancio del secolo che andava a chiudersi, Jean Baudrillard non ebbe difficoltà a redigere un bilancio sconsolante. Ribellandosi all'idea di essere ritenuto il teorico di un'arte che si ricicla indefinitamente, appropriandosi della banalità e dello scarto, volle denunciare un simile perverso godimento estetico tracciando un'epigrafe implacabile:

L'arte contemporanea approfitta di questa incertezza, dell'impossibilità di un giudizio di valore fondato e specula sul senso di colpa di coloro che non ci capiscono nulla, o che hanno compreso che non c'era nulla da capire. Come può un tale meccanismo continuare a funzionare nonostante la disillusione critica e la frenesia commerciale? E se ci riesce, quanto tempo potrà durare questo illusionismo, questo occultamento, cent'anni, duecento anni?³.

Può darsi che ogni generazione, compresa quella dell'autore appena citato, giunga a un punto in cui non capisce l'arte del pro-

prio tempo, e non potendola capire preferisce dichiararla svanita nel nulla. Questo problema non costituisce tuttavia la fine della storia dell'arte, ma anzi pone con ancora maggiore urgenza un suo compito specifico. Nessuna persona con un po' di buon senso può credere che dalle tante mostre ed «eventi» che costellano il mondo dell'arte contemporanea possano uscire soluzioni «globali». E nemmeno delle buone articolazioni di problemi, che pure sarebbe già qualcosa. Per usare una metafora che sta alla base della nostra stessa idea di modernità, questi eventi spettacolari sembrano costituire gli Stati generali di una rivoluzione che, dobbiamo presumere, scoppierà altrove.

Intanto, il pluralismo, la mercificazione e la parificazione alle tecniche e alle strategie del postcapitalismo globale ha consegnato l'arte a un ampio insieme di discorsi interpretativi, come la sociologia degli scambi comunicativi e l'economia delle merci culturali. Le domande più urgenti (che cosa è un'opera d'arte; qual è il suo valore e la sua funzione) sono state prese in carico da metodologie più complesse e articolate. Si è capito che una storia dell'arte occidentale come «belle arti» non sia affatto l'unica chiave per comprendere le immagini. Da almeno vent'anni, autori tra loro molto diversi come Hans Belting, Arthur Danto o W. J. T. Mitchell hanno saputo dimostrare le possibilità di una scienza delle immagini in grado di aggiornare la disciplina promossa da Erwin Panofsky. In modo analogo, le pagine di Jonathan Crary o Martin Jay e lo sviluppo dei più coscienti *visual studies* hanno dimostrato come è cambiato, oltre all'oggetto, il soggetto dell'osservazione e il processo dell'appercezione visiva.

La ricerca di un'essenza dell'opera d'arte è slittata dall'estetica all'ontologia. Per evitare di angustiarsi nella pura cronaca o in una sterile filologia, la storia dell'arte deve ora misurarsi con l'interpretazione delle immagini offerta dall'antropologia, dalle neuroscienze e dalla *visual theory*. La cara vecchia *Kunstgeschichte* diverrà di sicuro quella *Bildwissenschaft* su cui stanno discutendo i migliori storici dell'arte.

Questo non significa però che il discorso storico sia esaurito. C'è storia fino a quando c'è l'uomo, e con lui una tecnica, una manualità, una consistenza fisica di oggetto. Per noi si tratta, allora, di accettare la complessa sfida lanciata da tutti questi discorsi. Studiarne con pazienza gli argomenti. E ricondurli, con tutta l'onestà possibile, alla scrittura della storia.

Queste cose credo di averle capite grazie all'attività didattica e grazie a una serie d'amicizie, che hanno procurato il piacere della discussione e del confronto. Ringrazio pertanto Fabio Belloni, Alessandro Bertinetto, Walter Bortolossi, Eleonora Charans, Fabrizio Crivello, Ivan Dal Cin, Flavio Fergonzi, Maurizio Lorber, Giovanni Rubino, Denis Viva e gli amici del Seminario di Filosofia dell'Università di Udine. Mia moglie Caterina ha seguito ogni fase di questo lavoro ed è stata, ancora una volta, un'accorta lettrice. Ho avuto l'opportunità d'incontrare per la prima volta molte delle opere qui discusse quando, da ragazzo, mi divertivo a sfogliare i gloriosi volumi de *L'arte moderna* Fabbri tolti dalla biblioteca di mio padre. È dunque naturale che questo libro sia dedicato a lui.

¹ B. R. BARBER, *Consumed: How Markets Corrupt Children, Infantilize Adults, and Swallow Citizens Whole*, Norton, New York 2008 (*Consumati. Da cittadini a clienti*, Einaudi, Torino 2010); C. TÜRKCKE, *Ereigte Gesellschaft: Philosophie der Sensation*, C. H. Beck, München 2010 (*La società eccitata. Filosofia della sensazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012).

² F. JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 (*Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, p. 69).

³ J. BAUDRILLARD, *Il complotto del nulla*, in «Il Giornale dell'Arte», 1997, n. 151, p. 26.

Capitolo primo

Congedo dal modernismo

1956 cruciale.

L'11 agosto 1956 Jackson Pollock, ubriaco al volante della sua Oldsmobile, si schiantò a poca distanza dalla sua abitazione a Springs, Long Island. La morte di colui che sin dal 1949 la rivista «Life» aveva definito, ma con una domanda dal sapore retorico, «il più importante pittore vivente degli Stati Uniti» è uno spartiacque soltanto simbolico. Pollock non aveva dipinto nemmeno un quadro, quell'anno, e aveva trascorso gli ultimi cinque in uno stato di penosa incertezza. Nel tentativo di resistere alla mercificazione della sua arte aveva abbandonato lo stile pittorico del *drip-ping*, che gli aveva dato notorietà internazionale e i primi guadagni dopo un'esistenza da bohémien. Ma la sua intransigenza era fallita dinanzi al disincanto dei tempi moderni. La quarta mostra personale, nel 1950, si era chiusa senza vendite. Pollock aveva esposto i grandi quadri dipinti quella stessa estate dinanzi all'obiettivo di Hans Namuth, che ne aveva ricavato un memorabile reportage. Prima del disallestimento nelle sale della Betty Parsons Gallery fu allestito un set di posa. Un altro fotografo, Cecil Beaton, realizzò un servizio di moda subito pubblicato su «Vogue». Le modelle posarono dinanzi a quadri come *Number 32* o *Autumn Rhythm*, ridotti a fondali scenografici. Le didascalie reclamavano le qualità sartoriali degli abiti («The New Soft Look»). Chiunque, a quel punto, poteva capire che un programma di emancipazione attraverso l'arte era destinato a fallire. Come è stato osservato, con questa disillusione si chiudeva la parabola del modernismo e del suo velleitario progetto di redenzione¹.

Tuttavia, l'opera di Pollock era stata riconosciuta tempestivamente nei suoi tratti innovativi. I risultati cui era pervenuto nel 1947, e che egli aveva formalizzato nella pratica dell'*action painting* seguita per il quinquennio successivo, erano il più chiaro

segnale di crisi della pittura di cavalletto e un segno, altrettanto chiaro, di risoluzione. Lottando contro i residui del cubismo e del surrealismo, Pollock era giunto a negare le loro principali convenzioni illusionistiche. Aveva eliminato il contrasto tra luce e ombra come valore di delimitazione fra gli oggetti e lo spazio. Annullando l'effetto scultoreo del chiaroscuro grazie alle sue matasse di pigmento aggroviato, giunse a dissolvere la forma, anziché suggerirla per mezzo della linea. Adottando un grande formato – il più grande possibile, spesso coincidente con la massima estensione del rotolo di tela sul pavimento dello studio – Pollock aveva esplorato l'infrazione dei rapporti compositivi e di bilanciamento delle forme, giungendo a una potente unificazione entro un campo visivo intenso, compatto ma al tempo stesso, grazie alla stesura *all'over* da un margine all'altro della tela, decentralizzato e non gerarchico.

Dinanzi agli ammirevoli risultati della sua pittura, si assestarono due linee critiche, riconducibili ai nomi di Clement Greenberg e Harold Rosenberg. Greenberg riconobbe in Pollock, e più in generale nella pittura astratta della Scuola di New York, il punto d'arrivo del processo storico del modernismo. In una ricostruzione tanto intelligente quanto strumentale, Greenberg rilesse il decorso della pittura, da Manet in poi, come una concatenazione di stili e linguaggi orientati a palesare quanto in essa vi fosse di uni-

Figura 1.

Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, olio su tela, 1950.

co e irriducibile rispetto alle convenzioni di altri linguaggi, come la scultura, il teatro o la poesia. Nell'ideologia del modernismo, ogni forma d'arte doveva limitare la propria area di competenza alla natura dei diversi mezzi espressivi².

Questo processo di purificazione formale eliminava dal linguaggio pittorico tutto ciò che non era riducibile alla sua essenza, cioè alla componente specifica del suo medium: la superficie della tela, le proprietà del pigmento, la delimitazione della sagoma. Dall'impressionismo a Cézanne fino al cubismo e all'arte astratta, la pittura aveva consapevolmente eliminato ogni finzione di profondità, distruggendo lo spazio pittorico realistico. La dichiarazione della letterale bidimensionalità del supporto garantiva al quadro un'autonomia di significato svincolata da qualunque referenza. Incorporata in un'esperienza puramente ottica, la pittura acquistava così una sovrana autoreferenzialità come garanzia del proprio standard qualitativo. «Il contenuto – scriveva Greenberg – deve dissolversi così totalmente nella forma che l'opera d'arte o di letteratura non può che ridursi, nella sua totalità o in una sua parte, altro che a se stessa»³.

L'attenzione che i pittori della New York School prestarono alla materialità del colore, con l'ostentazione vigorosa del tratto espressivo individuale, era l'indicazione più chiara di questo raggiungimento. Nella pittura di Pollock si potevano così rintracciare i segni di un formidabile processo di autocritica, mediante il quale la pittura era sopraggiunta a palesare la propria irriducibile essenza. In tal modo, la vicenda storica dall'impressionismo all'arte astratta appariva come un decorso lineare. Eliminato l'illusionismo come fine ultimo della rappresentazione pittorica, si poteva conferire sempre più importanza alla materialità della pennellata.

Gli arabeschi di Pollock erano così convalidati dalla dissoluzione cromatica dell'ultimo Monet. La pittura impressionista acquistava una validità retroattiva, assai lontana dalle intenzioni dei protagonisti, ma molto utile per il coronamento dei pittori astratti newyorkesi come apice di un ineluttabile processo di purificazione. «L'arte moderna – ammise Greenberg nel celebre saggio *Modernist Painting* – si pone in continuità con il passato senza interruzioni né rotture: quali che siano i suoi esiti, non cesserà mai di essere comprensibile in rapporto con il passato». In termini ancora più espliciti, in un memorabile resoconto Greenberg proclamò:

Non credo di esagerare dicendo che la maniera di Pollock tra il 1946 e il 1950 riprendeva effettivamente il cubismo analitico al punto in cui l'avevano lasciato Picasso e Braque, quando, nei loro collage del 1912 e del 1913, avevano fatto marcia indietro di fronte all'ulteriore astrazione verso cui il cubismo analitico pareva avviato⁴.

La parabola della pittura moderna, dalla metà dell'Ottocento in poi, non poteva evidentemente più rientrare nelle clausole di una storia d'impronta vasariana. Greenberg fu però in grado di proseguire la narrazione, sempre nei termini di uno sviluppo evolutivo. Soltanto, la sua narrazione non progrediva più in ragione del perfezionamento della mimesi, quanto nei termini di rappresentazioni sempre più adeguate alla natura specifica del linguaggio artistico. Il discorso della storia dell'arte si spostava su un piano nuovo, dove era più importante ciò che un'opera era, piuttosto che ciò che essa significava. Era un invito a guardare la pittura dal punto di vista dell'artista, come puro atto del dipingere, arrestandosi dinanzi alla superficie dello strato pittorico, senza più scavalcarlo per raggiungere un'immagine illusoria dietro esso. «I dipinti e le statue si esauriscono nella sensazione visiva che producono. Non c'è nulla da identificare, da collegare o su cui riflettere, ma è tutto da sentire. Le qualità puramente plastiche o astratte dell'opera d'arte sono le uniche che contano»⁵.

Greenberg si sforzò di collocare la pittura di Pollock, Clifford Still o Sam Francis nella storia, considerandone per questo i valori puramente ottici. Harold Rosenberg preferì invece proiettare quest'arte nella cronaca del suo tempo, ravvisandovi pulsioni esistenziali anziché valori formali. Parlando dei giovani pittori americani, sin dal 1947 egli aveva posto in risalto il carattere di rivolta privata contro la tradizione materialista, accentuandone il risvolto esistenziale. Le forme pittoriche gli apparivano come equivalenti d'archetipi inconsci, in grado di riaffiorare dalle profondità psichiche grazie a un lavoro incessante, isolato, «un'esperienza di solitudine unica». In un saggio divenuto famoso, e che diede il nome all'intero movimento, Rosenberg rovesciò i termini formalisti di Greenberg. La tela era un'arena in cui agire; ciò che ne scaturiva non era un quadro, ma un evento. L'opera era data dall'incontro del materiale con il supporto: un rapporto gestuale in cui ciò che importava era la «rivelazione contenuta nell'atto». L'effetto finale appariva come una tensione autentica, accompagnata dal rischio e dalla volontà: «Un quadro in quanto atto è inseparabile dalla biografia dell'artista»⁶.

È abbastanza facile capire per quali ragioni un pittore come Pollock, americano del Wyoming e mai istruito in Europa – ma adeguatamente guidato dai suoi promotori che, da Peggy Guggenheim ad Alfred Barr, si erano formati nel vecchio continente – poté incarnare, suo malgrado, tutte le virtù di autenticità, immediatezza, vigore e visceralità.

Uno storico d'osservanza marxista come Meyer Schapiro ricobbe nell'avanguardia americana i segni di un passaggio cruciale. La nozione d'ignoto e d'inconscio, di derivazione surrealista, si colorava di un senso di soggettività che poteva rispecchiarsi nell'etica della democrazia americana. In mezzo ai prodotti industriali frutto della parcellizzazione del lavoro, i quadri e le sculture astratte apparivano come gli ultimi prodotti personali e artigianali della civiltà. La manualità e l'invenzione tecnica esaltavano una libera dimensione creativa. Il segno, la pennellata, il tratto, lo sgocciolio di colore, la materialità stessa della tela non erano soltanto vettori di un'esperienza puramente ottica, bensì le tracce residue, in un mondo di segni reificati, dell'intervento personale dell'artista⁷.

Politiche della figurazione.

Posizioni simili si potevano leggere anche in Europa, nelle pagine dei critici progressisti più avvertiti. Il panorama politico però orientò drammaticamente le loro posizioni. Da questo punto di vista, le teorie dei critici d'arte americani non sono di alcun aiuto; e anzi, tendono a imporre, per la forza del loro discorso storiografico, un canone modernista che può spiegare molto, ma non tutto. E questo è il caso delle tante zone d'ombra che una storiografia comparata dovrebbe provare almeno a rimettere in luce.

Per quasi un decennio nel dopoguerra si era assistito, specialmente in Italia, a una lunga, estenuante e sostanzialmente infruttuosa polemica che vide i pittori realisti contrapporsi a quelli astratti. I primi, come il francese André Fougeron o Renato Guttuso, difendevano un'ideale di pittura figurativa, dall'esplicito intento politico, non priva di toni didascalici e paternalistici, sostanzialmente allineata alle direttive pedagogiche del realismo socialista. Questo orientamento non esauriva certo le possibilità di una pittura figurativa per così dire moderata: l'inglese Graham Sutherland o il tedesco Emil Schumacker ne offrivano cospicui esempi. Da un certo

punto di vista, per tutti costoro la figurazione dipendeva dall'interpretazione data alla pittura di Picasso: l'autore di *Guernica* o il giocoliere del film di Clouzot? Davvero si capirebbe poco, del panorama artistico del secondo dopoguerra, senza tenere a mente la lotta che ogni artista, nella New York di Willem De Kooning come nella Parigi di Pierre Soulages, dovette sostenere contro la presenza del pittore spagnolo.

Il secondo gruppo teneva unito un fronte numericamente ben più vasto ma frastagliato di autori «formalisti»: i «neocubisti» della *Jeune tradition française*, i pittori tedeschi, olandesi e svizzeri che difendevano l'eredità del Bauhaus e della grande tradizione astratto-geometrica degli anni Trenta, fino a posizioni di compromesso come gli «Otto pittori» di Lionello Venturi, propagatori di un rarefatto e piacevole, per quanto inoffensivo, «gusto internazionale». Non erano mancate fughe in avanti, come la rabbiosa rivendicazione d'un gruppo italiano per un'improbabile sintesi «formalista e marxista» e celebri polemiche, per la più nota delle quali si scomodò il segretario del secondo partito comunista d'Ocidente, Palmiro Togliatti. Gli istituti espositivi, come la vecchia Biennale di Venezia e la nuova Documenta di Kassel, avviata nel 1955, garantivano l'equilibrio dosando metodicamente le partecipazioni e tagliando le ali estreme.

Nel 1956 la diffusione del rapporto Chruščëv e la sanguinosa repressione dei moti di Praga condussero a una profonda disillusione del ceto intellettuale. Ogni residua possibilità di realismo «socialista» svanì in fretta, contraendosi a figurazione esistenziale, affermazione individuale o a nuove forme di racconto, sensibili alle trasformazioni psicologiche nell'esperienza degli oggetti e degli ambienti. Emerse una nuova definizione di realismo, inteso come una radicale operazione di conoscenza critica della realtà, consapevole del condizionamento individuale nell'osservazione delle cose e, come aveva insegnato il formidabile esempio di Alberto Giacometti, di una dimensione irraggiungibile del vero. E in questo panorama che si situò, con tutte le sue spinte centrifughe, la vicenda dell'informale europeo. Si tratta certamente d'una definizione ambigua, complicata da varianti lessicali nazionali (come il *tachisme* o l'*abstraction lyrique* francesi) e che la tradizionale ripartizione in segno, gesto e materia certo non aiuta a comprendere meglio. Tuttavia, un vaglio della pittura europea non può trascurare questo momento. Molti autori hanno identificato nelle vicende dell'informale la vera cesura nella storia artistica europea del No-

vecento: una crisi che, calata nel cuore della storia continentale, ne ha autenticamente interpretato le tensioni. Sotto questo aspetto, ritenere che il vero shock della cultura figurativa sia stata la Biennale del 1964, con lo «sbarco» della pop art è una semplificazione, neppure troppo rispettosa.

Oltre l'informale.

Come la coeva arte americana, l'informale europeo era sorto dalla negazione della forma naturalistica e di una precisa definizione dell'immagine, con un'aperta sfiducia nell'utopia sociale del costruttivismo e un pessimismo verso la tecnocrazia dell'astrazione geometrica.

Se la Scuola di New York era nata con il tentativo di giungere a una sintesi tra cubismo e surrealismo, qui si cercò invece un'alternativa tra gli opposti della ragione e dell'impulso inconscio; e se Greenberg si era sforzato di tendere una linea di continuità tra presente e passato, negli autori europei si preferì rompere lo schema formale della tradizione inaugurata con l'impressionismo. Piuttosto, si ripristinò la tradizione dell'espressionismo, inteso come segno d'una condizione conflittuale con la realtà. L'armonia dell'opera d'arte contemporanea risiedeva nella coscienza esplicita di ciò che restava lacerato e inconciliato: il *pathos* espressivo che accetta la sfida della dissonanza e rigetta l'idea di bellezza senza tempo.

L'informale e la pittura astratta europea intesero superare il linguaggio ormai esaurito della pittura, o spingerlo all'esaurimento, condividendo in questo atto l'osservatore². La prevalenza di una lettura di carattere esistenziale, e quindi genericamente di contenuto simbolico, distinse in generale la critica europea dallo stretto materialismo formalista degli americani. Il caso di Alberto Burri è sintomatico. Fu tra i primi pittori italiani del dopoguerra ad acquisire notorietà internazionale. Un esegeta della prima ora come Emilio Villa volle leggere le cuciture dei suoi *Sacchi* come tracce di una ferita «esistenziale». Un critico statunitense ma dal gusto europeo come James Johnson Sweeney concordò con questa lettura, osservando che «Burri mutua gli stracci in una metafora di carne umana, sanguinante, rianima i materiali morti con i quali lavora, li fa vivere, sanguinare; poi cuce le ferite»³. Un pittore americano della nuova generazione come Robert Rauschenberg,

in occasione di un suo soggiorno a Roma, aveva invece potuto apprezzare in Burri proprio i valori formali delle sontuose partizioni compositive, anziché la loro traslazione in simbologie riferibili alla condizione sociale del dopoguerra.

La pratica artistica, la scrittura critica e le varie forme di *patronage* istituzionale e privato diedero forma a una scena discontinua, sincopata, che si deve esplorare nella polifonia delle sue molteplici voci, nella ricerca di un punto di stabilità tra materialismo e psicologia. Per riprendere la vecchia distinzione di Bernard Berenson, i valori decorativi di forma, colore e contenuto non riuscivano ad abrogare completamente il ruolo e la funzione dei valori illustrativi, per quanto tradotti nel più sofferto gergo dell'autenticità esistenziale. Si può anzi inquadrare una parte importante della pittura italiana ed europea degli anni Cinquanta in questa ricerca d'equilibrio tra forma e contenuto: senza stupirsi, naturalmente, di quanto spesso ancora riaffioravano, perlomeno nel dibattito italiano, gli antichi vincoli dell'estetica crociana.

Porto anche qui due casi esemplari ricavabili dalle vicende italiane. Le parole con cui Burri aveva presentato il gruppo «Origine», insieme al pittore Giuseppe Capogrossi e allo scultore Ettore

Figura 2.

Alberto Burri, *Grande bianco*, olio su tela, 1952.



Colla, avrebbero potuto essere sottoscritte dal più formalista dei critici: la rinuncia a una forma scopertamente tridimensionale, la riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice, la ricerca di nuclei grafici, linee e immagini pure in funzione d'una visione «rigorosa, coerente, ricca di energia». Ma accanto a questi propositi si aggiungeva una clausola esplicitamente antidecorativa:

[...] schiva da qualsiasi compiacente allusione ad una forma di espressione che non sia quella di un raccoglimento umile ma concreto, proprio in quanto decisamente fondato sul significato spirituale del «momento di partenza» e del suo umano riproporsi in seno alla coscienza dell'artista¹⁰.

È un'etica di un'umana laboriosità che costituisce una parte importante dell'arte italiana di quel decennio, e che si può seguire, nelle sue propaggini, fino alla poetica dell'arte povera.

Ma forse il documento più significativo della coesistenza di opposti piani interpretativi si può leggere in un testo di Argan del 1960 su Lucio Fontana. Rivendicando la libertà assoluta del controtransverso autore delle *Attese* e delle *Nature* Argan scrisse:

[...] perdendo la propria struttura e misura spaziale [la forma] non è più differenziabile dall'immagine, di cui assume l'estensione infinita, la polivalenza, la mutabilità, l'inconsistenza, la temporalità [...] Ma l'indeterminazione non è fuori dell'esistenza, al contrario: è, come fatto d'esistenza, dev'essere percepibile o rilevabile in termini visivi.

E, con parole ancor più esplicite, così proseguiva: «luce e colore, in quanto materia, non sono essenza ma esistenza, e tuttavia la ricerca dell'essenza non può compiersi che attraverso i fatti dell'esistenza»¹¹. Questo giudizio riprendeva, alla lettera, l'avvertimento pronunciato da Sartre ne *L'esistenzialismo è un umanesimo* (1946): l'esistenza dell'uomo precede l'essenza dell'opera. Non esiste un concetto preesistente all'itinerario creativo che esso possa raggiungere e convalidare; esiste, invece, una condizione erratica, di gettatezza (*Geworfenheit*, secondo Heidegger) nel mondo delle cose e dei rapporti umani.

Questa condizione valeva anche per un'altra nozione cruciale. Il «segno» (fosse esso un motivo grafico o il tracciato dell'azione pittorica) fu inteso come affermazione autonoma dell'individuo come realtà operante; coscienza del gesto come espressione esistenziale, anziché come riflesso della realtà. Di preferenza, in molti autori europei che abbiamo menzionato, il «segno» sostituì le nitide campiture dell'astrazione geometrica e la forma-colore dedotta dal dato naturalistico o dalla sensazione. Qui, nelle vicende

del vecchio continente, si giocò per intero l'eredità di Paul Klee. Pur essendo scomparso nel 1940, era ben difficile eludere l'insegnamento del pittore svizzero. La sua *Teoria della forma e della figurazione* era uscita nel lontano 1924, ma non esiste forse un testo migliore per capire la congiuntura europea degli anni Cinquanta. Klee aveva dimostrato come poter elaborare la forma senza cadere nel naturalismo. L'arte era la sostanza d'una coscienza critica che indagava il fenomeno, allontanandosi dalla natura per trovare una propria dimensione. Incoraggiando la sintesi tra la visione esterna e la contemplazione interiore, Klee aveva dimostrato di poter creare opere diverse dall'immagine ottica dell'oggetto ma che non lo contraddicevano sul piano della totalità. Da questo punto di vista, la linea appariva come un elemento in sé significante e coordinatore. Di qui la sua importanza come discriminatore tra la pittura segnica europea e l'*action painting* americana governata, invece, dal principio dell'automatismo letto alla Greenberg: un surrealismo senza psicologia.

L'astrazione «classica» si presentava come il divenire della forma nello spazio, secondo una logica di razionalità e una tendenza progettuale che costituiva un'apertura al possibile. Le espressioni artistiche gravitanti intorno al mondo dell'informale ambivano invece a tracciare il divenire della forma nel tempo, come condizione esistenziale e non essenziale. Le differenti materie modificavano la forma, ma restavano sottratte a ogni esatta elaborazione funzionale e a qualunque reperimento d'un fondamento. Mantenuta come puro atto di presenza, l'immagine annullava l'antitesi tra opera astratta e opera figurativa. L'unica soluzione, nelle parole del pittore Jean-Michel Atlan, restava «il potere cosmico della metamorfosi»: una creazione irriducibile a formule e linguaggi preordinati¹². La difesa di una ricerca artistica che, come prometteva sin dal 1949 il gruppo Cobra, era sospinta dal desiderio di liberazione sociale, alimentava lo scatenante potere d'immagini deliberatamente incomprensibili. La pratica del *détournement* promossa da Asger Jorn prevedeva la rilavorazione «anarchica» di banali dipinti di recupero. Il gesto eroico dell'*action painting* era così travolto da un'azione iconoclasta, allo scopo di svalutare la tradizione europea, per poterla rinviare e riavviare.

Richiamandosi alle condizioni sorge dell'arte primitiva ed ex-tracolta, un autore come Jean Dubuffet poté rivendicare l'incomunicabilità «autistica» di un'arte brutale, unico spazio d'invenzione individuale («si deve sentire l'uomo, le debolezze e le mancanze

dell'uomo, in tutti i particolari del quadro»). Dubuffet invitava a rispettare gli impulsi e le spontaneità ancestrali della mano che traccia i segni, fuggendo dai modi meccanici e impersonali e da ogni possibile illusione di socialità. L'immagine doveva sgorgare dai materiali, ciascuno dei quali era dotato di un proprio linguaggio da assecondare: «l'olio che vuole colare, il pennello insufficientemente intinto di colore che lascia soltanto una traccia imprecisa, il segno che cade a lato del luogo preciso in cui l'artista avrebbe voluto tracciarlo, il tratto che trema o che, invece di essere verticale, si piega nel senso della scrittura»⁹. Queste intenzioni non sembrerebbero lontane da quelle dell'espressionismo astratto americano. Tuttavia, l'esibito valore tattile e materico di pittori come Dubuffet o Fautrier era del tutto indesiderato agli occhi di critici come Greenberg, che difendeva la purezza di un'esperienza puramente ottica, fondata sull'astrazione «piatta» e antillusionistica, contro il «bassorilievo clandestino» degli informali. Inoltre, questa posizione confermava la persistenza d'una componente «umanistica» nella pittura europea, più legata alle radici sociali e letterarie delle avanguardie storiche del primitivismo e del surrealismo. Rispetto agli Stati Uniti, questi fenomeni avevano mantenuto pressoché per intero in Europa il proprio potenziale politico.

L'arte americana era fondata sull'inseparabilità dalla biografia, quella europea sull'inseparabilità dalla politica; là un sistema estetico autonomo, depotenziato d'ogni carica di sovversione sociale; qui il fragoroso conflitto con la storia e la cronaca. Lo capì molto bene Barnett Newman già nel 1948, individuando la pista per un possibile «sublime» americano: «Io credo che qui in America alcuni di noi, liberi dal peso della cultura europea, stiano trovando la risposta rinnegando totalmente quell'arte che abbia un qualsiasi rapporto con il problema della bellezza e di dove trovarla»¹⁰.

Come si vede, il diagramma delle posizioni è piuttosto complesso e irriducibile a unità. Le culture dell'espressionismo astratto e dell'informale europeo mantennero tuttavia un tratto comune. Se l'arte era un flusso che intercettava le condizioni di volta in volta mutevoli della materia (con valenza più o meno simbolica o concreta, come si è visto, a seconda degli schieramenti), vi era una prima conseguenza di rilievo: la mancanza di opere chiave che potessero indicare le tappe dello sviluppo creativo. Non esiste, per questo periodo, un'opera analoga alle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, alla *Joie de vivre* di Matisse oppure al *Quadrato nero* di Malevič. Al netto delle presunzioni sulla qualità – quelle stesse presunzioni che

facevano decidere a Greenberg se un quadro fosse venuto bene o meno – è piuttosto difficile poter indicare un dipinto decisivo di Pollock o di Rothko, di Vedova o di Tàpies. Ogni opera era il tassello che andava a comporre un mosaico più ampio, senza il beneficio di un disegno preventivo. Più che di singole opere, l'arte era destinata a diventare una storia di ricapitolazioni, offerte da esposizioni sempre più mirate, meglio progettate, e pronte a scalzare il primato dell'oggetto con il loro stesso discorso critico (tab. 1).

La fine dell'espressionismo astratto.

Tanto in Europa quanto in America, alla fine degli anni Cinquanta gli stili dell'espressionismo e dell'informale apparivano sempre più come metafisici, autobiografici, simbolici. Non aderivano a una realtà in prodigioso mutamento, isolandosi in un patetismo solipsistico, in un dialogo chiuso tra l'autore e la sua opera. La mancanza d'una struttura pittorica definita non appariva più come segno di autenticità, verità e freschezza, ma come un espediente formale: una cifra espressiva ribadita senza consapevolezza, che istituiva una ripetitiva «tradizione del nuovo»¹¹. Il mito dell'autografia come emblema di spontaneità si svalutò a un gesto che, troppo facilmente, diveniva logotipo riconoscibile: una sigla espressiva tipica dell'artista (i tracciati grafici di Kline e Hartung, le grandi chiazze di Still, i «forchettoni» di Capogrossi) ampiamente replicabile in serie sempre più sospette di complicità mercantile. Per i pittori più avvertiti, percorrere questa strada significava produrre soltanto un abbellimento dei temi principali sin lì seguiti. La reazione prese inizialmente tre vie.

La prima fu un'esasperazione del formalismo pittorico verso un'astrazione sempre più radicale. Il fenomeno ebbe molte sfaccettature. Negli Stati Uniti passò attraverso il riscatto di due figure rimaste estranee alla pittura d'azione. Barnett Newman dimostrò l'efficacia dell'immersione in un campo visivo di puri valori cromatici, sempre più intensi ed estesi, fino all'assorbimento dello spettatore in una dimensione sublime. Il pittore Ad Reinhardt portò invece alle estreme e logiche conseguenze il riduzionismo di Greenberg. Se l'essenza della pittura era il colore sopra una superficie delimitata, ecco le «ultimate paintings»: tele quadrate, riempite omogeneamente di colore nero, impersonali, senza azione né composizione. Dimostrato l'esito del modernismo come pura tau-

tologia, non restava altro che ammetterne l'afasia e assecondare freddamente la ripetizione e la processualità manuale come unica forma di stile.

La seconda forma di reazione scaturì, al contrario, dall'intensificazione della gestualità e delle qualità materiali della pittura di Pollock, sino a farne un precursore delle pratiche performative e degli usi, sempre più estesi, di materiali naturali in configurazioni assecondate dal caso o dalle forze spontanee della natura. Un caso famoso fu quello operato dal gruppo giapponese Gutai, che interpretò il *dripping* di Pollock esasperandone i tratti performativi, fondendoli con le forme rituali della cultura giapponese. Muovendo da una lettura materica, e non formale, dei quadri di Pollock, il gruppo Gutai giunse a riconoscere l'autenticità dei materiali naturali (l'acqua, la luce, la terra) come veicolo d'espressione spirituale. L'azione mediatrice del corpo contribuì a riconciliare i tratti «concreti» (questo il senso del termine Gutai) con quelli spirituali. Fu poi un artista non insensibile alla cultura orientale come il francese Yves Klein a riprendere, con le note *Anthropométries* del 1960, il gesto performativo dell'*action painting*, inscenandolo però in chiave parodistica.

Tuttavia, il miglior contributo restò quello di Allan Kaprow, il quale contribuì a modificare la percezione puramente ottica del *dripping* evidenziandone la natura polimorfa¹⁶. Quello che era davvero ammirevole nei dipinti di Pollock era il sedimento dei materiali, pittorici ed extrapittorici, sopra la superficie orizzontale. Se la tela era davvero un «arena in cui agire», come aveva raccomandato Rosenberg, meglio ancora si sarebbe fatto passando dalla logica dell'oggetto-quadro a parete a quella dell'evento nello spazio reale, in grado di sollecitare percezioni plurisensoriali ed elaborare un'insuita quantità di materiali. Kaprow riconobbe che ormai gli artisti non si definivano più pittori o scultori, ma semplicemente così, «artisti», e basta. Facendo proprie le eredità delle avanguardie storiche questa generazione d'artisti mescolava pittura, musica, poesia, teatro, cinema, trovando nella forma anfibia e discontinua dello *happening* lo spazio per un'effettiva commistione di linguaggi. Era una forma di «intermedia» o di «mixed media» che, come avvertì Susan Sontag in un celebre saggio del 1962, non poteva rientrare in nessuna definizione di genere. Insieme al ruolo dell'artista cambiava quello dello spettatore. Non più lusingato dalla piacevolezza visiva, non di rado egli era deliberatamente frustrato nelle aspettative e posto dinanzi alla sfida dell'imprevedibilità, se non al masochismo¹⁷.

È tuttavia impensabile questa congiuntura senza tenere a mente gli importanti recuperi storiografici svolti alla fine degli anni Cinquanta: il cabaret dada e futurista, il teatro del Bauhaus, l'intera opera di Duchamp. Erano tutti fenomeni chiaramente alternativi, rispetto alla linea Picasso-Matisse su cui si giocava la credibilità del modernismo greenberghiano, e che i più giovani artisti potevano utilmente saldare alle esperienze del teatro off Broadway, alla didattica libertaria del Black Mountain College, e alla figura totale di John Cage, che insegnò a tutti come rendere indistinti gli spazi che separavano l'arte dalla vita.

Con questo si giunge alla terza via, che è una sorta di sintesi tra le prime due. Essa infatti ambì a recuperare l'esperienza della realtà prosaica senza negare la pratica della pittura. In occasione di una mostra dedicata nel 1957 alla seconda generazione della New York School si poterono vedere le opere di due giovani artisti: *White Flag* di Jasper Johns e *Monogram* di Robert Rauschenberg.

La generazione di Pollock e De Kooning aveva raggiunto un'ineguagliabile tensione espressiva e il senso di una drammatica autenticità del vissuto, ma a scapito dell'esplicita significazione della realtà. Quei pittori erano così giunti a una totale identificazione tra se stessi e il quadro: un tracciato psichico e viscerale che non lasciava tuttavia spazio a una percepibile immagine della realtà esterna, nelle sue possibili declinazioni. Riconoscendo dignità artistica a immagini comuni, Johns e Rauschenberg diedero invece un segnale diverso. Vollerò riscattare le possibilità di pittura del reale, attraverso la selezione d'oggetti di forte impatto iconico, una loro intensa elaborazione pittorica e, non di rado, una sontuosa e monumentale restituzione visiva. L'esperienza del nuovo, mediata dagli oggetti banali, appariva non meno traumatica della retorica esistenzialista dell'*action painting*, e molto più eloquente circa le condizioni reali del loro tempo.

Nel lavoro di Johns la presentazione impassibile e distaccata di un oggetto comune, fatto coincidere con i limiti della tela, si contrapponeva all'urgenza espressiva della New York School. Johns recuperò la tradizione del realismo vernacolare americano attraverso il modello del ready made duchampiano, cogliendone così gli aspetti costruttivi. Si trattava di un modo di fare dell'arte (e della pittura, o della scultura), anziché *non* farla, tenendo in tal modo aperto il quesito tra realtà e rappresentazione¹⁸. Quello che interessava all'autore delle *Bandiere* o dei *Bersagli* era il grado in cui ciò che sappiamo di un oggetto influisce su ciò che vediamo.

Per dipingere una bandiera o un bersaglio non serve un modello: è sufficiente l'idea che si ha già nella mente. Ma cosa vuol dire, esattamente, avere l'idea di un oggetto e farla diventare immagine dipinta? Aver saputo porre questa domanda basterebbe per garantire a Johns un posto nell'arte del Novecento. Johns capì che il ready made era la migliore garanzia per il mantenimento di forme convenzionali, in grado di arginare l'arbitrio dei linguaggi soggettivi. Accorto lettore di Wittgenstein, Johns comprese l'importanza di quelle che il filosofo aveva definito come forme di linguaggio «pubbliche» e convenzionali, che a loro volta possono costruire condizioni e sentimenti privati, usi individuali: e cosa di più «pubblico» e condiviso di una bandiera, usata come un'armatura contro gli eccessi della libera composizione, superficie impenetrabile anche dal più intenso trattamento «espressionista»? Ciò che Johns offriva all'osservazione erano schemi elementari (cerchi concentrici, linee orizzontali), in colori puri o in monocromo, che corrispondevano a oggetti reali e, al tempo stesso, mantenevano quell'imponente semplicità di forme e colori che presupponeva l'esperienza e la comprensione di maestri come Rothko o Newman¹⁹.

Al disincanto di Johns corrispose il cinismo di Rauschenberg. La pretesa spontaneità del gesto pittorico divenne oggetto di esplicita parodia in *Factum I* e *Factum II*, due *combine paintings* che mescolavano oggetti a collage con vigorose pennellate nello stile dell'espressionismo astratto e con le tipiche gocciolature alla Pollock: effetti apparentemente spontanei e casuali, ma in realtà artatamente duplicati con esattezza in entrambi i quadri. Anche Rauschenberg capì quanto la logica del ready made poteva aiutare a modificare le condizioni della pittura, ma lo capì in modo diverso da Johns. Duchamp sceglieva un oggetto, anziché inquadrare un'immagine, e la sua modalità di presentazione, anziché di composizione. Ma una volta stabilita questa strategia, la si poteva riportare dentro lo spazio pittorico, sfruttando la realtà dell'oggetto «trovato» nel suo doppio valore di segno reale e di elemento pittorico. Da questo punto di vista, il precedente più significativo era senz'altro quello dei quadri polimerici realizzati da Kurt Schwitters sin dagli anni Venti. L'intera realtà poteva rivelarsi come una sconfinata pittura. La superficie dipinta perdeva la sua similitudine di finestra aperta sul mondo divenendo, nelle parole del critico Leo Steinberg, un «pianale» su cui organizzare informazioni e oggetti riconoscibili. La verticalità del piano pittorico rinascimentale si collegava al ve-

dere; l'orizzontalità del «pianale» a quella del fare. Questo, e non altro, era il significato di operazioni come distribuire la vernice su un letto e appenderlo in verticale oppure, al contrario, decidere di ribaltare il pannello dipinto di *Monogram* facendolo diventare un supporto orizzontale²⁰. Molto lucidamente, Roy Lichtenstein giudicò quest'opera «la fine dell'Espressionismo astratto» e si capisce bene perché: poche cose potevano sconfiggere così chiassosamente la purezza greenberghiana come un dipinto disteso a terra per fare da supporto a una capra impagliata.

E poche cose potevano a quel punto dare un'indicazione dell'avvenire come le mostre londinesi dell'Institute of Contemporary Art. Seguendo quella che Reyner Banham definì «un'estetica della spendibilità», la fusione tra arte, cultura di massa e design trovò una prima formulazione in *This is Tomorrow*, la grande esposizione che nel cruciale 1956 raggruppò pittori, scultori e architetti, rimettendo a contatto le energie dell'arte con una società che smaltiva i traumi della guerra europea attraverso l'edificazione di nuovi miti consumistici²¹. Se Greenberg difendeva l'autosufficienza del medium, il critico inglese Lawrence Alloway proclamò le potenzialità del pluralismo espressivo. Dodici sale tematiche, che andavano dalla più rigorosa e ortodossa arte astratta a vistosi allestimenti fitti d'immagini tratte dalla stampa popolare miravano a spalancare la torre d'avorio, incoraggiando un'inedita forma di partecipazione. Non era ancora disponibile l'etichetta pop art, ma i suoi presupposti a quel punto erano gettati, da entrambe le sponde dell'Atlantico. Le tre vie grazie a cui la cultura figurativa uscì dagli anni Cinquanta condussero a diversi nuovi territori: rispettivamente, quelli del minimalismo e dell'arte concettuale; della performance, dell'*antiform* e degli *earthworks*; della pop art e delle nuove forme di figurazione.

¹⁹ T. J. CLARK, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven-London 2001 (*Addio a un'idea. Modernismo e arti visive*, Einaudi, Torino 2005, p. 286).

²⁰ C. GREENBERG, *Towards a Newer Laocoon*, in «Partisan Review», VII (1940), n. 4, pp. 296-310.

²¹ *Id.*, *Avant-Garde and Kitsch*, ivi, VI (1939), n. 5, p. 36.

²² *Id.*, *Modernist Painting*, in «Art & Literature», 1965, n. 4, p. 200; *Id.*, *La pittura «di tipo americano»* (1958), in *Id.*, *Arte e cultura. Saggi critici*, Allemandi, Torino 1991, p. 205.

²³ *Id.*, *Towards a Newer Laocoon etc.*, p. 308.

²⁴ H. ROSENBERG, *The American Action Painters*, in «Art News», LI (1952), n. 8, p. 22.

⁷ M. SCHAPIRO, *Pittura astratta recente* (1957), in *id.*, *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1986, p. 230.

⁸ G. C. ARGAN, *Materia, tecnica e storia dell'Informale*, in «La Biennale di Venezia», 1959, n. 35, pp. 3-7.

⁹ J. J. SWEENEY, *Alberto Burri*, L'Obelisco, Roma 1955.

¹⁰ G. CAPOGROSSI, M. BALLOCCO, E. COLLA e A. BURRI, *Origine* (Roma 1951), in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III/2, *Tra neorealismo ed anni novanta, 1945-1990*, Einaudi, Torino 1992, p. 102.

¹¹ G. C. ARGAN, *Lucio Fontana*, in U. APOLLONIO, G. C. ARGAN e M. MASCIOTTO (a cura di), *Cinque scultori d'oggi: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Minerva Aristica, Bologna 1960, p. 230.

¹² J.-M. ATLÁN, *Abstraction et aventure dans l'art contemporain*, in «Cobra», 1950, n. 6, p. 16.

¹³ J. DUBUFFET, *Notes pour les fins-lettrés*, in *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Gallimard, Paris 1946, p. 56.

¹⁴ B. NEWMAN, *The Sublime is Now*, in «The Tiger's Eye», I (1948), n. 6, p. 53.

¹⁵ H. ROSENBERG, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959.

¹⁶ A. KAPROW, *The Legacy of Jackson Pollock*, in «Art News», LVII (1958), n. 6, pp. 24-26.

¹⁷ S. SONTAG, *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (1962), in *id.*, *Against Interpretation, and Other Essays*, Delta, New York 1966, pp. 263-74; D. HIGGINS, *Intermedia*, in «Something Else Newsletter», I (1966), n. 1, pp. 1-6.

¹⁸ J. Johns, in D. MILLER, *Sixteen Americans*, The Museum of Modern Art, New York 1959, p. 22.

¹⁹ R. ROSENBLUM, *Jasper Johns*, in «Art International», IV (1960), n. 7, p. 75.

²⁰ L. STEINBERG, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York 1972, pp. 89-90.

²¹ R. BANHAM, *Vehicles of Desire*, in «Art», 1° settembre 1955, p. 3, ora in *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*, University of California Press, Berkeley 1996, p. 5.

Capitolo secondo

Il lungo periodo

Antichi e nuovi maestri.

Della sontuosa vecchiaia di Tiziano sappiamo tutto. Conosciamo molto meno – o presumiamo meno interessante – il ruolo degli antichi maestri nel secondo Novecento (tab. 2). Convinta d'inseguire la propria evoluzione, l'ideologia del modernismo ha privilegiato i gloriosi momenti aurorali anziché i lunghi crepuscoli. Non è certo una colpa; ma se si vuole davvero capire qualcosa in più sul passaggio da Pollock a Johns, poniamo, è bene tenere a mente anche gli ultimi anni di Picasso o Duchamp.

Picasso non fu soltanto colui che, insieme a Georges Braque, formalizzò il linguaggio del cubismo, avviando la più importante rivoluzione pittorica del xx secolo. E non fu nemmeno solo l'autore di *Guernica*, l'opera con cui seppa fondere, su scala monumentale, la radicalità del nuovo stile con la moralità del messaggio politico di libertà contro la barbarie. È stato anche il pittore che ha affrontato la più intensa ed estesa analisi della tradizione pittorica. Ammettendo che la pittura era più forte di lui stesso («mi fa fare ciò che vuole») Picasso rovesciò i termini del rapporto tra artefice e opera, al punto di accettare d'essere totalmente assorbito dalla pittura stessa, e dalla sua storia. Negli anni Cinquanta, Picasso era ancora l'artista più conosciuto e ammirato. La sua opera continuava a essere un punto di riferimento ineludibile, e un termine di confronto spesso doloroso, per tutti i giovani artisti. Figure apicali come Pollock e De Kooning di fatto poterono diventare i pittori che conosciamo grazie al drammatico e sofferto corpo a corpo con i modelli offerti dallo spagnolo. Ancora nel 1980, la grande retrospettiva su Picasso riuscì a intercettare il crescente ritorno alla pittura figurativa d'una nuova generazione.

In modo non dissimile, per tutti coloro che fra anni Cinquanta e Sessanta ambivano a percorrere l'astrazione geometrica nelle

sue declinazioni più attuali, continuò a risuonare intatta la lezione di Piet Mondrian. La mostra retrospettiva alla Biennale di Venezia nel 1956 offrì a molti artisti una concreta possibilità d'uscita dalle pastoie dell'informale, grazie all'economia dello stile e al rigore compositivo. Anche gli insegnamenti di Henri Matisse, che era scomparso nel 1954, sopravvissero intatti. La pratica del *papier déchiré*, la fortuna del mirabile libro illustrato *Jazz* (1947) e una memorabile retrospettiva nel 1951 continuarono ad alimentare la crescita pittorica dei più giovani artisti, da Hockney a Diebenkorn.

[12, 26] Altri recuperi appaiono ancora più sorprendenti, nella loro disinvoltura: alla fine degli anni Settanta Kandinskij e Malevič suscitano l'interesse di pittori che, accantonandone i vetusti temi spiritualistici, poterono trarre dalle loro opere interi vocabolari di forme decorative.

[2] Se il lavoro di Picasso era interamente orientato a porre l'arte a confronto con l'arte stessa, e la pittura allo specchio della storia della pittura, l'opera di Duchamp aveva invece segnato l'annullamento della pittura come «arte retinica» cercando, tramite il ready made e un nuovo rapporto con l'osservatore, un più ampio nesso tra l'arte e la vita. Il ruolo di Duchamp fu senz'altro centrale per lo sviluppo dell'arte nella seconda metà del Novecento, e su questo aspetto ci soffermeremo in conclusione di questo capitolo. E però il caso di notare come sia stata decisiva, in taluni casi, anche la presenza di autori il cui nome risuona meno fragoroso. Per fare solo un esempio, la retrospettiva di Pierre Bonnard a New York nel 1948 e la mostra storica sui Nabis a Parigi nel 1955 contribuiscono, agli occhi d'una generazione di pittori istruita alle tinte piuttosto punitive dell'espressionismo astratto (si pensi a Franz Kline o allo stesso Pollock), a una vera riscoperta del colore e delle tessiture decorative, che non fu senza conseguenze per la pittura di Sam Francis, Jules Olitski o Morris Louis. E dunque vero, in termini più generali, che l'esperienza dell'arte del secondo Novecento ha confermato, come mai in altro momento storico, l'assunto di T. S. Eliot secondo cui ogni importante opera d'arte obbliga a una rivalutazione di tutte le opere precedenti¹.

[3] Certo, vi furono poi legami meno confessabili. L'insofferenza per un personaggio come Salvador Dalí – versione estrema dell'artista come cinico giocoliere, asservito al sistema delle merci – appare oggi pienamente giustificabile. Nondimeno, si deve ammettere che ci sono state poche cose, nell'ambito di talune pratiche artistiche degli anni Sessanta, che non siano state anticipate dallo spagno-

lo. Dalí insegnò a mantenere un rapporto sfrontato con i media, usandoli e facendosi usare. Perseguì la celebrazione promozionale dell'artista come personaggio popolare, coltivando le amicizie di Hollywood e del *jet set*. Compresse sino in fondo l'importanza di cogliere con disinvoltura i segni più vistosi della cultura consumistica rendendoli partecipi al gioco, a pari grado mercantile, della produzione artistica. Stabili, infine, la parificazione tra arte commerciale e arte di *élite* e, anzi, l'annullamento di una nell'altra. Che la sua opera abbia costituito il punto di partenza per il lavoro di Andy Warhol, per fare soltanto il nome più noto, è abbastanza chiaro. E che con il suo lavoro abbia contribuito, prima ancora che alla storia dell'arte, alla ridefinizione sociologica e ideologica dell'artista contemporaneo è altrettanto assodato. È tuttavia singolare che le narrazioni sull'arte del secondo Novecento abbiano voluto accantonare questo suo ruolo. Si è preferito rimuovere i compromessi più deplorabili, e i cedimenti più spettacolari, anche per non dover ammettere di riconoscere quegli stessi esiti in ben altri artisti, che nel frattempo avevano saputo meglio e più a lungo difendere un'immagine di sussiegosa integrità.

Questo discorso vale anche per i pittori della generazione successiva. La centralità del «giusto momento» nel modernismo – cioè l'intervento decisivo con il quale un artista scopre come risolvere un problema posto in precedenza – va mitigata con il consapevole anacronismo del lungo periodo. Gli esempi sono innumerevoli, e tutti istruttivi.

Nonostante le precarie condizioni fisiche, i dipinti di De Kooning ancora nei primi anni Ottanta mantenevano intensità di colore, freschezza di segno e sensualità di forme alla pari di tanta pittura neofigurativa tornata di moda in quel periodo. In maniera non dissimile, pittori come Francis Bacon o Lucian Freud garantirono la tenuta e le possibilità della figurazione ben al di là della loro angusta collocazione nei manuali e del mimetismo dei loro emuli.

[23, 46] La fama di Jasper Johns alla fine degli anni Cinquanta non equivalse a una reale comprensione del suo lavoro, che si apprezza invece nella continuità di ricerca che giunge sino ai giorni nostri. L'entusiasmo accoglienza dei primi *object-paintings* riservò a Johns il ruolo meschino di «precursore» del pop. Quando tutti stavano avviandosi a una pittura semplice di oggetti familiari, Johns non s'accontentò d'un facile successo o dello smercio seriole. Cambiò stile e repertorio, avviando un processo di revisione della sua stessa pittura.

[18] Nemmeno un eccellente pittore come Lichtenstein può essere banalizzato nella categoria della pop art. Mentre veniva osteggiato come il peggior artista degli Stati Uniti e svilto a «pittore di fumetti», fu uno storico dell'arte tradizionale come Robert Rosenblum a riconoscerne per primo il radicamento culturale, il padroneggiamento della tecnica, la sottigliezza dell'analisi. Aver inoltre capito che l'opera d'arte contemporanea veniva creata in una situazione di riproduzioni multiple, disponibili al pubblico di massa, e che quindi ogni immagine deriva da un'immagine già stampata, era un'intuizione che anticipò di almeno venticinque anni le pratiche «appropriazioniste» di Richard Prince o Sherrie Levine, divenuti nel frattempo i beniamini della critica «poststrutturalista».

Nel 1970 Philip Guston, che sino a quel punto aveva avuto un'ottima carriera come pittore astratto, stupì tutti presentando quadri figurativi che, pur essendo condotti con le stesse delicatezze *nuances* tonali dei dipinti precedenti, non nascondevano analogie con una volgare figurazione fumettistica. Nell'arco di pochi anni Robert Morris passò dall'uso di strutture minimaliste alla teorizzazione dell'*antiform* come incoerente accumulo di materiali organici, per poi approdare a una pittura «neobarocca» negli anni Ottanta. Dopo aver dato vita a una delle più rigorose esemplificazioni dell'arte concettuale, Sol Lewitt si è sospinto verso la grande decorazione murale. Certo, spesso il passaggio dalla sostanza ineffabile dell'arte concettuale alla consistenza ben più remunerativa di pittura e scultura ebbe anche ragioni mercantili che sarebbe diseducativo non riconoscere. In questi itinerari tuttavia non vi fu eclettismo né incoerenza, ma piuttosto una concezione non più lineare di continuità e di sviluppo nella ricerca. E questa concezione va colta nella sua reversibilità. Capiremmo infatti molto poco del lavoro di un artista come il giapponese On Kawara, che divenne noto negli anni Settanta con il ciclo dei *Date Paintings* (monocromi neri con l'indicazione della data di esecuzione come unico elemento dipinto), se non tenessimo in mente che la sua ossessione per il tempo della vita è legata all'esperienza traumatica del dopo Hiroshima. E soltanto con la conoscenza del suo pregresso lavoro (l'impressionante serie di disegni degli scampati al *fall out* atomico, intitolati *Thanatophanies*, 1955-56) si riesce a evitare l'errore di considerarlo un semplice, austero e magari anche un po' noioso artista «concettuale».

L'infrazione del dogma modernista presenta molti altri casi. Nel corso degli anni Sessanta Frank Stella prese a citare gli austeri mo-

di stilistici che egli stesso aveva contribuito a stabilire, giungendo a frammentarli e fonderli con i più esuberanti codici della pittura e della scultura tradizionali. Jim Dine è di norma menzionato come un influente autore di semplificate immagini di gusto pop, ma negli anni Settanta e Ottanta realizzò un magnifico *corpus* grafico. Ellsworth Kelly è stato canonizzato come uno dei padri dell'astrazione *hard edge*, ma questo non gli impedì di portare a compimento uno dei più bei cicli di disegni e acquerelli di piante, fiori e foglie, che non teme il confronto con i disegni di Matisse o Klee.

Molti altri slittamenti fra tecniche, stili e soggetti ci pongono dinanzi a una ricchezza e a una pluralità che deve farci diffidare d'ogni semplificazione teorica, e accantonare le tradizionali distinzioni. Dopo aver lasciato il segno nella storia della pittura americana ed europea, Cy Twombly e Georg Baselitz passarono fruttuosamente alla scultura. Richard Artschwager sfidò le distinzioni canoniche realizzando sculture policrome, veri e propri surrogati di arredi, che combinavano elementi di pop art e di minimalismo. Pittori come Larry Rivers o Philip Pearlstein furono al tempo stesso precursori dell'iconografia pop e difensori della continuità storica del modernismo e di tutti i tradizionali problemi della pittura. Malcolm Morley dimostrò come fosse possibile non lasciarsi imbrigliare nelle derive narcisistiche dell'iperrealismo, offrendo un modello decisivo per la tenuta stessa della pratica pittorica, in anni in cui essa pareva deposta a favore delle sperimentazioni concettuali.

Gerhard Richter è passato di continuo dalla figurazione all'astrazione, e viceversa, per provare a capire qualcosa del rapporto tra la pittura e la fotografia. Alla fine degli anni Settanta poteva apparire un fotorealista in ritardo, e c'è voluto qualche tempo per cogliere tutta la portata del suo magnifico lavoro. Dopo essere stato uno dei protagonisti della stagione più radicale della body art e dell'arte comportamentale, l'americano Vito Acconci ha fondato uno studio di architettura che ora si sta occupando di progettazione di spazi sociali e di arte pubblica. Per quasi trent'anni non si è capito se Bruce Nauman fosse uno scultore, un performer, un videomaker. È stata la giovane arte degli anni Novanta a sciogliere il dilemma (è tutte e tre le cose, e questo ne fa un artista interessante), e a riconoscerlo come uno degli autori ancor oggi più influenti.

D'altra parte il problema della fortuna dei singoli artisti modificali, e non di poco, la costruzione di un quadro attendibile. Alberto Burri ebbe un riconoscimento internazionale precoce, mentre il nome di Lucio Fontana cominciò a circolare all'estero con la persona-

[15]

[14]

le a New York nel 1960. Soltanto con la grande sala alla Biennale del 1966 il suo ruolo cruciale fu davvero compreso da una cerchia meno ristretta d'ammiratori. Fino all'inizio degli anni Sessanta Fausto Melotti lavorò soprattutto come decoratore e ceramista per un pubblico di architetti e di progettisti d'interni. Il suo ruolo pionieristico come scultore nella Milano degli anni Trenta era pressoché dimenticato. Venne riscoperto come precursore dell'arte astratta italiana nel momento in cui, durante gli anni Sessanta, una nuova generazione d'artisti (e di galleristi) s'era incaricata di ricostruire una possibile genealogia nazionale per le più recenti ricerche di carattere minimalista e concettuale.

[6] Morris Louis ebbe soltanto tre anni di successo, dal 1960 fino alla prematura morte nel 1962. Grazie alla decisiva mediazione di Greenberg, la sua pittura ebbe però un posto di rilievo nello sviluppo del formalismo astratto degli anni Sessanta e anche per la cosiddetta pittura analitica del decennio successivo. Ma forse il caso più eclatante è quello di Louise Bourgeois. Già attiva nei circoli surrealisti degli anni Trenta, restò sostanzialmente ai margini della scena artistica americana. Opere come *The Destruction of the Father* (1974) rimasero circoscritte a una ristretta cerchia di ammiratori, grazie soprattutto al traino culturale dell'arte femminista. Il rilancio iniziò soltanto con la grande mostra retrospettiva del 1982, che permise poi d'agghiacciare la Bourgeois, anche sul piano generazionale, al recupero di figure storiche del surrealismo femminile come Hannah Höch, Claude Cahun e Maya Deren svolto negli anni Novanta. All'iscrizione della Bourgeois tra le «madri fondatrici» del Novecento contribuì anche il successo nel frattempo arriso ad autrici come Cindy Sherman e Nan Goldin e alla crescente attualità dei temi d'identità e di genere. Un destino non dissimile fu quello di Alice Neel (1900-1984), una pittrice figurativa americana, schiva e sensibile, che lavorò nell'oscurità per almeno tre decenni, emergendo soltanto nel corso degli anni Sessanta, quando i suoi ritratti di donne vennero riscoperti grazie alla nascente cultura del femminismo.

Ai giorni nostri, la questione d'una valutazione nel lungo periodo e quindi volutamente anacronistica costituisce una risposta dinanzi alle deplorabili forme di giovanilismo. Il grande gallerista Leo Castelli fu il primo ad ammettere che la generazione di Rauschenberg – grazie anche alla sua stessa abilità di mercante – era giunta al successo molto più rapidamente di quella che l'aveva preceduta. Ma in questa accelerazione verso il nuovo, in cui l'in-

teresse mercantile determina il paradigma speculativo dell'opera, si è giunti al paradosso. De Kooning tenne la sua prima personale nel 1948, a quarantatré anni, e fu pure un fallimento. Più o meno intorno a quella stessa età, flebili personaggi si sono visti in anni recenti attribuire «retrospettive». Tra le varie forme possibili di riconciliazione tra arte e società, dopo le infrazioni delle avanguardie, questa appare la più sacrificata al criterio della rapida obsolescenza programmata.

Internazionalismo dello stile e ideologie della critica.

Il fenomeno d'indebita compressione temporale è strettamente correlato a quell'estensione geografica che contraddistingue il sistema dell'arte internazionale nell'epoca del neocapitalismo. Questo fenomeno costituì il momento iniziale della globalizzazione del mondo dell'arte contemporanea che si consolidò nell'ultimo decennio del secolo scorso. Le sue strutture fondamentali, tuttavia, erano radicate già negli assetti postbellici degli anni Cinquanta. La differenza, in sostanza, è che almeno all'inizio circolavano i linguaggi, che come tali rimanevano ancora tracciabili. Oggi circolano invece i capitali finanziari, dispersi nella nuvola immateriale del capitalismo internazionale, ed è assai arduo cogliere i segnali visivi di questo circuito.

Lo svanire degli stili nazionali favorì la diffusione di linguaggi omogenei e sostanzialmente indifferenziati. Non fu un caso che proprio Francia e Germania, i paesi che più avevano radicato il modernismo e l'antimodernismo nelle rispettive storie nazionali, divennero i due grandi poli d'irradiazione dei linguaggi transnazionali, grazie alla diffusione parigina dell'arte cinetica (con la mostra *Le mouvement*, 1955) e la didattica del nuovo Bauhaus di Ulm, a opera di Max Bill. Saldandosi alle più attuali ricerche sulla psicologia della *Gestalt*, le due grandi tradizioni del costruttivismo e dell'astrazione geometrica divennero così la prima lingua franca con estensione mondiale. Non pare esagerato dire che l'intera geografia dell'arte cinetica, optical e programmata ricalcò gli itinerari della dissoluzione del Bauhaus e, più in generale, della diaspora dei tanti artisti ebrei che lasciarono l'Europa per gli Stati Uniti e il Sudamerica (tab. 3). Il caso di Piotr Kowalski è emblematico: nato in Polonia nel 1927, riparlò in Brasile; prese la laurea in architettura al Mit di Boston per poi lavorare all'Unesco, [17]

a Parigi. Nel suo lavoro come scultore, esplorò una vasta gamma di risorse tecnologiche, dalla luce ai campi magnetici fino agli oligrammi spingendosi, negli ultimi anni, a esplorare le possibilità offerte da Internet.

Legata alle più vaste forme di circolazione e comunicazione – la diffusione delle riviste illustrate specializzate, il costo sempre più abbordabile dei viaggi aerei – quest'ampia trasmissione di stili e modelli andò a confermare la simbologia visiva delle moderne democrazie occidentali. Nel dopoguerra il modernismo europeo si ritrovò purificato: l'arte astratta divenne il linguaggio più adatto alla rimozione e all'oblio della storia, non di rado omologandosi ai modelli statunitensi. L'istituzione della rassegna quinquennale Documenta, nella città di Kassel, e la diffusione in tutta la Germania occidentale delle sedi espositive note come Kunsthalle rispondevano a questo disegno. Uno dei migliori esempi fu la mostra *Monochrome Malerei*, che nel 1960 raggruppò a Leverkusen pittori europei e americani (da Rothko a Klein a Piero Manzoni) ciascuno dei quali stava lavorando, a proprio modo e con riferimenti tra loro inconciliabili, al tema della riduzione monocroma. Dietro la comune appartenenza di questi dipinti agivano modelli teorici e sequenze storiche assai diversificate, da Mondrian a Malevič. Tuttavia, ogni singola risoluzione era fiaccata da una presunta affinità formale e assorbita da un generico gusto internazionale. Gli stili nazionali erano naturalmente legati alla specificità dei luoghi di nascita e di formazione culturale; come tali, essi venivano scoraggiati, in nome di una neutralità pragmatica e utilitaristica². La decisione di Hans-Georg Kern di assumere in quegli anni come cognome il toponimo Baseltz, il paese della Sassonia dove era nato nel 1938, dice molto del dramma dello sradicamento e dell'insofferenza dinanzi a questa rimozione.

L'abolizione degli idiomi nazionali condusse allo sviluppo di un più fluido sistema di segni, che favorì il processo di libero scambio dei manufatti artistici, senza complicazioni ideologiche. Serge Guilbault ha dimostrato come il successo internazionale della New York School fu anche dovuto alla volontà di favorire il linguaggio della pittura astratta come emblema della libertà di espressione nelle democrazie occidentali. Un pittore notevole come Ad Reinhardt venne estromesso per molti anni dal canone modernista, perché comunista³.

La depoliticizzazione dell'avanguardia, in realtà, è dunque soltanto una forma indiretta, più abile e meno rudimentale, di politicizzazione. Qualcuno si è spinto ad affermare, con una felice sintesi, che la Cia sia stata il miglior critico d'arte degli anni Cinquanta. Senza

voler cedere a teorie cospirative, questa chiave di lettura può essere utile anche per la comprensione del decennio seguente, a patto di sapere di volta in volta commisurare le ragioni della diffusione globale d'uno stile con quelle delle sue varianti locali. Infatti, se la causa dell'estensione sempre più vasta degli stili moderni su scala internazionale è il loro (perlomeno apparente) depotenziamento politico e ideologico, gli effetti non di rado furono quelli di un ritorno dei temi sociali che si credevano così accantonati. Le culture periferiche potevano essere colonizzate, ma di rado restavano passive, come insegnò a tutti Frantz Fanon con la memorabile figura dell'«uomo con la roncola» ne *I dannati della terra*⁴.

La circolazione negli anni Sessanta di pop, minimal e arte concettuale offre una varietà d'assimilazioni e di rielaborazioni locali che sembrano poter confermare uno dei principali assunti dell'antropologia culturale, e anche un fenomeno ben noto agli storici dell'arte più antica: la persistenza di uno stile per usi iconografici molto diversi tra loro, e non di rado contraddittori.

La depoliticizzazione dell'arte americana e, più in generale, l'acettazione da parte del pubblico della New York School infranse i presupposti stessi dell'avanguardia, dal momento che nelle sue condizioni vi era la separazione tra arte e società, fondata sulla persistenza di un ambiente sociale sufficientemente solido e tradizionale da poter essere disturbato da un'arte che aveva abbandonato gli standard del gusto. Ma non dappertutto si ricompose questa frattura; e questi sono i casi più interessanti, e meno prevedibili, da studiare.

In certi paesi che adottarono la «terza via», come ad esempio la Jugoslavia, lo sviluppo dell'arte programmata promosso dal gruppo Nuova Tendenza fu favorito dal governo locale. Si comprese che soltanto attraverso la tecnologia, e non con l'ideologia, la ricerca artistica d'avanguardia si sarebbe potuta inserire nella società moderna. L'arte astratta e programmata non sembrava contraddire i principi di materialismo dialettico né la teoria del «rispecchiamento» dell'estetica marxista. Adottarne gli standard consentì ad alcuni paesi non allineati di difendere il valore collettivo dell'arte sociale. I vincoli del realismo socialista erano così allentati, senza tuttavia cedere alle forme d'individualismo borghese; in più, si poteva beneficiare di un rodato circuito espositivo europeo e atlantico.

Un orientamento simile si diffuse anche in Italia. Argan, che restava il più influente critico d'arte di orientamento marxista, diede un segnale fortissimo quando, presiedendo nel 1963 una mo-

stra intitolata *Oltre l'informale*, convinse la giuria internazionale a conferire i premi agli autori delle «tendenze costruttiviste e gestaltiche»: il Gruppo N di Padova e il Gruppo Zero di Düsseldorf. Questo orientamento venne confermato lo stesso anno da una serie d'articoli comparsi sul quotidiano romano «Il Messaggero» dove Argan, abbandonando il patrocinio dei pittori astratti e informali, dichiarò di identificare nelle tendenze cinetiche e programmate la sola forma di evoluzione progressista dell'arte. Questo linguaggio sembrava in grado di far convergere l'uso dei materiali industriali moderni - nel solco, ancora una volta, della veneranda tradizione del Bauhaus - con le forme di critica sociale. In occasione d'un convegno che si tenne sempre nel 1963 e che sancì, di fatto, la prima vera cesura generazionale postbellica in Italia, Argan chiari di voler «inserire i modi operativi dell'arte nei modi di operazione della società», riportando la progettazione artistica nelle condizioni in cui, a suo modo di vedere, era sorta, prima di subordinarsi «alla direzione economica dell'industria capitalistica». Argan riconobbe la difficoltà a imporre una poetica di gruppo, contro le derive dell'individualismo, e tuttavia, come scrisse:

Il limite in ogni caso è una carenza o una debolezza ideologica, di cui non si può non avere la nozione e la misura quando si paragonano le correnti attuali alle loro fonti storiche dell'altro dopoguerra; per la corrente «gestaltica», al costruttivismo di Moholy-Nagy e a quello sovietico, nato proprio dalla Rivoluzione di Ottobre: per il «realismo d'oggetto», il «new-dada», il «pop-art» al primo momento dadaista [...]. Ora abbiamo un criterio di discriminazione per una valutazione della situazione artistica. In tutta l'arte c'è l'idea della morte, ma vi sono forme in cui si esprime il valore esistenziale, altre in cui si accetta semplicemente la fatalità della morte. Le prime sono quelle che mirano al rinnovamento rivoluzionario della situazione, le altre quelle che si limitano alla constatazione e all'attesa. La rivoluzione è oggi il solo processo evolutivo della storia, dunque le prime operano dentro la storia, le altre fuori. L'ideologia rivoluzionaria è dunque la condizione della storicità, dell'essere stesso dell'arte: né altro criterio di valutazione critica dell'arte moderna possiamo proporre se non quello di ritenere positive tutte quelle correnti dotate di una carica rivoluzionaria, negative le altre.

La pagina è importante per almeno tre buone ragioni, tutte strutturali. Implicava una critica al fatalismo attendista della pop art, che agli occhi di Argan appariva come una diagnosi senza possibilità di terapia. Restituiva le più recenti tendenze di arte programmata alle posizioni del costruttivismo sovietico. Stabilita infine, con invidiabile sicurezza, un discrimine di valore nell'arte moderna. Si trattava, né più né meno, della strategia adottata da Greenberg, ma di verso opposto: usando cioè le categorie del marxismo in luogo

di quelle formaliste adottate dal critico americano. La critica alla pop art, che di lì a poco avrebbe raggiunto notorietà internazionale, non poteva essere più chiara e ideologicamente determinata. E allo stesso modo era chiaro il posizionamento di Argan e degli artisti da lui sostenuti (la prima generazione, occorre dirlo, che non aveva combattuto la Resistenza), nel rivendicare un ruolo attivo di partecipazione critica collettiva in seno alla società.

Tuttavia, il proposito di Argan e degli artisti che ne condivisero gli assunti (come Enzo Mari o Bruno Munari), non restò più d'una rosea intenzione. Come ebbe modo di osservare il critico Gillo Dorfles, presto svanì la tensione critica. I più radicali esperimenti di progettazione si esaurirono, accontentandosi di confluire nell'industrial design, nell'architettura, nella grafica e nella comunicazione pubblicitaria. In una parola, questa ricerca sfociò in quelle attività cosiddette di terziario avanzato, all'interno d'un neocapitalismo che usciva da questa fase rafforzato, e non riformato, dalle intenzioni degli artisti. Come ammise icasticamente il pittore Emilio Vedova, costoro avevano scambiato «Olivetti per Carlo Marx». Lo stesso ruolo del critico, come lo aveva inteso Argan, dimostrò i suoi limiti. Il dirigismo dell'intellettuale detentore dell'ortodossia ideologica e desideroso di porsi alla testa delle forze progressiste dell'arte lasciò progressivamente spazio a nuove sensibilità. Fu in questa fase che emerse anche una nuova generazione di critici, come Carla Lonzi, Tommaso Trini, Germano Celant.

In tutto il suo spessore ideologico questa vicenda fu tipica, e pressoché esclusiva, di quel periodo. Se vi insistiamo è perché senza questo sfondo è assai difficile capire qualcosa di quelle vicende. E si corre il rischio di scambiare per una questione di stili contrapposti: in realtà, la filologia (anche quella visiva) semplicemente non poteva esistere senza un'ideologia.

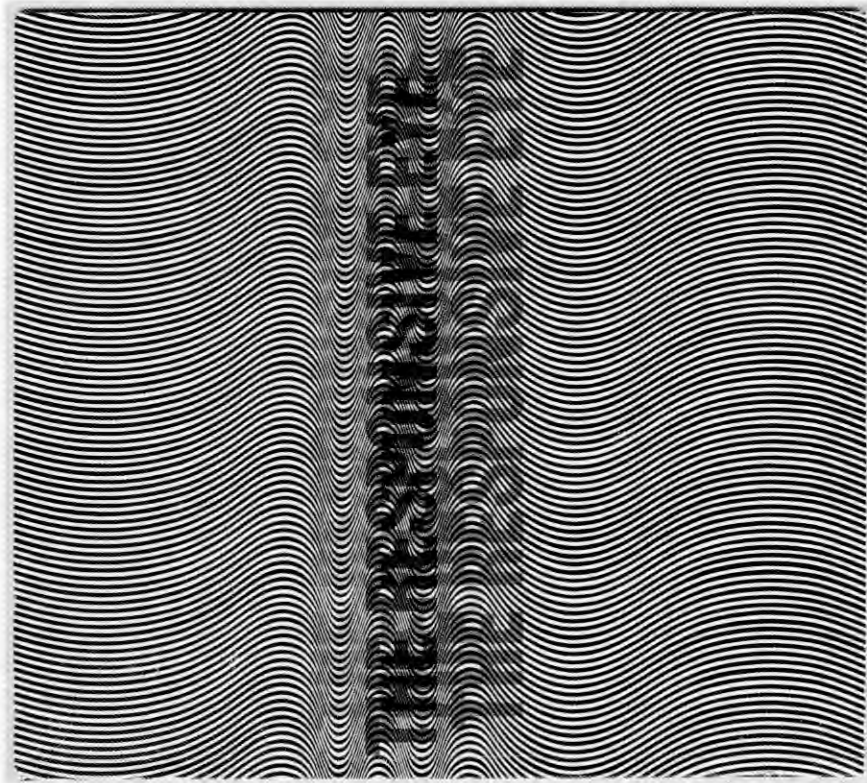
Per ironia della sorte, non pochi autori fra quelli qui menzionati si ritrovarono raggruppati in una mostra, *The Responsive Eye*, che nel 1965 documentò le più recenti ricerche d'arte optical, cinetica e di astrazione geometrica. Accorpare senza troppi discrimini tutte queste esperienze si smarrirono irrimediabilmente i tratti distintivi d'ogni singola vicenda nazionale. Quanto si guadagnò sul piano d'un presunto stile internazionale si perse in termini di specificità. Ma intanto, mentre il premio della Biennale 1966 allo scultore cinetico argentino Julio Le Parc sembrò chiudere simbolicamente quella esperienza, era sorto un nuovo formidabile idio-

ma collettivo.

L'altro grande momento di diffusione internazionale d'una poetica artistica fu infatti quello della pop art, che era sorta pressoché indipendentemente in Inghilterra e negli Stati Uniti, per poi irradiarsi in tempi rapidissimi e differenziarsi nelle diverse situazioni culturali. Considerata sotto il punto di vista di «realismo capitalistico», la pop art fu un'espressione della cultura dei consumi e della società affluente. Come tale, essa non si esaurì nei cinque pittori sotto contratto con la galleria Castelli (Warhol, Lichtenstein, Rosen-

Figura 3.

The Responsive Eye, The Museum of Modern Art, New York 1965, copertina del catalogo con dettaglio di Bridget Riley, *Current*, 1964.



quist, Wesselmann e Oldenburg) o in quelli attivi a Los Angeles, ma comprese un insieme molto variegato di possibilità espressive. Un pittore come l'americano Alex Katz, ad esempio, riuscì a integrare i caratteri della figurazione pop con riferimenti colti alle stampe di Utamaro. Ritrattista di fama, arricchì la banale piattezza delle immagini commerciali con i sofisticati tagli compositivi delle stampe giapponesi, generando uno stile inconfondibile e fruttuoso, ampiamente recuperato dalle esperienze neofigurative di fine Novecento. Autori come Julian Opie o Brian Calvin ne apprezzeranno l'asciutta risoluzione, che agli occhi di una più giovane generazione sembrava precorrere le sintetiche risorse formali dei software grafici.

Dopo essere stato uno dei protagonisti degli *happening* newyorkesi e delle prime installazioni *site-specific*, Red Grooms divenne noto a un più vasto pubblico grazie ai vivacissimi bassorilievi colorati (da lui definiti «sculto-pictorama») che ritraevano le frenetiche scene di vita quotidiana nella metropoli. Il gruppo dei Chicago Imagists propose un irriverente stile espressionista che combinava motivi dell'outsider art con temi surrealisti e della cultura popolare (Ed Paschke, *Mid American*, 1969; Jim Nutt, *Sally Slips Bye-Bye*, 1972, entrambi Art Institute, Chicago). Barkley L. Hendricks applicò lo stile iconico del pop per celebrare la vigorosa *blackness* delle minoranze di colore politicizzate. Più di recente, il portoricano Dziné (Carlos Rolón) ha fatto convergere il linguaggio della cultura suburbana, mescolanza di musica rap e decorazioni etniche, con l'appropriazione di stilemi e iconografie pop⁶.

E esista una specifica irradiazione pop europea. La si può incontrare nella *Figuration narrative* francese, nella cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo a Roma, nel pop britannico scaturito da Hamilton, Peter Blake e Allen Jones, fino ad autori isolati, sostanzialmente irriducibili a categorie stilistiche ben definite, come lo svedese Öyvind Fahlström. La pop art si spinse fino a lambire territori ancora marginali al modernismo, come l'Australia o il Sudamerica. In tutti questi luoghi, i singoli autori integrarono un idioma di base con temi e iconografie locali. La scultrice franco-venezuelana Marisol Escobar contaminò il pop con la plastica precolombiana. Tano Festa e buona parte degli artisti figurativi romani arricchirono il lessico del pop con citazioni da Michelangelo o Botticelli. Eduardo Arroyo e il gruppo spagnolo Equipo Crónica vi innestarono tematiche esplicitamente antifranchiste. Il linguaggio indifferenziato e neutrale del pop statunitense si poteva dunque rovesciare in una ben più radicale critica sociale, o arric-

chire di correlazioni storiche. Vedremo nell'ultimo capitolo come questo fenomeno d'estensione, reso definitivo dalla diffusione su scala mondiale delle pratiche concettuali, abbia preso spazio sino a configurare l'attuale sistema globale dell'arte contemporanea.

Il fattore Duchamp.

In una mostra pretenziosamente intitolata *Les sources du xx^e siècle*, tenuta a Parigi nel 1960, Duchamp venne documentato soltanto con i quadri del periodo cubista. L'orinatoio presentato al rovescio come fosse una scultura è ormai una delle più famose opere del Novecento, ma nel 1917, quando venne esposto per la prima e unica volta, non lo vide quasi nessuno. La prima retrospettiva con i ready made si tenne solo nel 1963, quando l'autore aveva settantacinque anni. Abbiamo d'altra parte già visto come la riscoperta di Duchamp sia stata cruciale per la comprensione del lavoro di Johns e Rauschenberg. Ma anche se leggiamo le cronache artistiche degli ultimi anni è facile incontrare dei nessi tra Duchamp e la produzione artistica contemporanea. Ad esempio, la mostra londinese *Sensation* lanciò nel 1997 la nuova generazione dei cosiddetti Young British Artists (alcuni dei quali, come Damien Hirst, giunti rapidamente a una controversa fortuna) definendoli «i discendenti britannici di Marcel Duchamp e Bruce Nauman». Il rigetto delle tecniche tradizionali, un realismo brutale e disincantato, il cinismo mercantile e un conformismo camuffato da sfida alle aspettative del pubblico condussero a simili sbrigativi giudizi. Quando Maurizio Cattelan realizzò l'esatta replica dell'iscrizione «Hollywood» sulla collina di una discarica prospiciente la città di Palermo, nel 2001, sembrò confermare questa eredità: la dislocazione straniente e l'atto arbitrario di designazione che annulla l'orizzonte di comprensione si poteva leggere in modi non dissimili dai processi di istituzione di un ready made. Questa facilità (o presunzione) nello stabilire le più disparate connessioni costituisce la fortuna «globale» di Duchamp e ha alimentato la natura emblematica di certe sue opere come veri e propri feticci del Novecento. Tuttavia, i feticci si adorano, mentre noi dobbiamo cercare di capire; altrimenti, il rischio è quello di stabilire connessioni antistoriche oppure strumentali. Cito due esempi al riguardo. La nota fotografia di Man Ray che ritrae la testa di Duchamp con una tonsura a forma di stella cometa (1916) non di rado viene

posta come precorritrice della body art: ma in realtà non si tratta affatto di arte «corporale», nello spirito delle ideologie degli anni Settanta, quanto invece di un ritratto criptico, un emblema che suggerisce l'intesa iniziatica di due artisti. Allo stesso modo, l'autoritratto *en travesti* nei panni di Rose Sélavy è stato oggetto di studi recenti, piuttosto discutibili, che hanno inteso leggersi temi foucaultiani di «morte dell'autore», quando non una conferma di temi prediletti dai *gender studies*⁷.

Per pochi autori come per Duchamp si rischia insomma di incappare in quelle che Quentin Skinner definì le «mitologie delle dottrine»: trovare cioè troppo facilmente nel passato le teorie che noi stessi desideriamo per accreditare un punto di vista soggettivo. Se valutiamo l'intero arco delle neoavanguardie nel quarantennio 1960-90, è evidente che ogni generazione ha avuto un suo Duchamp. La natura elusiva del personaggio e la realtà erratica della sua biografia inscissero la sua fortuna nelle diverse geografie: c'è una sua ricezione americana e una, di diverso conio, europea.

Nel 1955 Duchamp rilasciò un'intervista a James Johnson Sweeney dove, per la prima volta, spiegò bene che cos'erano, e come andavano intesi, i suoi oggetti «trovati» – quelli che ormai tutti chiamavano, come lui stesso aveva insegnato, «ready made». Si soffermò sulla sua estetica dell'indifferenza («Il concetto stesso di giudizio dovrebbe scomparire») e chiarì gli aspetti più controversi del suo lavoro, come l'uso delle repliche che, nel confermare la dissociazione tra pensiero dell'autore e realtà materiale dell'opera, abrogavano ogni valore auratico degli originali (quasi tutti a quella data perduti). In tempi d'esasperati psicologismi, Duchamp confermò un'attitudine d'olimpica indifferenza, un'eleganza iconoclasta, un ironico distacco da ogni esibita traccia d'individualità. Dimostrando che i suoi ready made erano oggetti artistici senza essere belli, Duchamp fece capire che la bellezza non aveva più spazio tra gli attributi sostanziali dell'arte. Ma veramente il suo più grande insegnamento stava nell'aver indicato la natura problematica della rappresentazione⁸. Così come Cage aveva usato il silenzio per rivelare l'inascoltato, Duchamp fece capire quanto la negazione fosse in grado di aprire nuove possibilità visive. Più in generale, nell'America del dopo Pollock, Duchamp poteva dimostrare la fecondità di un rapporto tra l'arte e la vita: una forma di «general art» nettamente contrapposta a quella «specific art» cui erano orientati tutti gli sforzi del modernismo di Greenberg.

Oggetto del mondo reale, il ready made riconduceva al mondo reale e integrava con i più disparati processi di ridefinizione semantica l'esperienza puramente ottica della pittura. Da questo punto di vista, il decoro più spettacolare fu quello offerto dalla cultura della performance promossa da Kapiro e dalle rivisitazioni in gusto neodada di movimenti europei come il Nouveau réalisme e Fluxus. Proprio uno dei fondatori di questo movimento, George Maciunas, fece sue le raccomandazioni di Cage e invitò a riconoscere come artistico l'intero mondo della realtà concreta, anziché inseguire consolatorie forme illusionistiche. L'indeterminatezza, l'improvvisazione e la pura oggettività delle forme e dei suoni desunti dai materiali grezzi, definirono le forme di un'«anti-arte» dal sapore nichilistico, antintellettuale e antiborghese. Toni simili non erano rari, nelle formulazioni teoriche e nelle retoriche di autodefinizione delle neoavanguardie a cavallo degli anni Sessanta. Oltre al pericolo dell'emulazione dei tratti più farseschi del dada, queste posizioni rischiavano tuttavia la caduta in una pura, indifferenziata naturalità. Solo la coltre ideologica tratteneva dal collasso nell'indistinto reale, o nel dissolvimento dell'azione artistica nell'azione sociale. Per tutti questi autori era in gioco la persistenza stessa dell'io creativo, i residui della coscienza soggettiva e, con essa, la possibilità di orientare il corso delle cose. Credo sia bene non sottovalutare il passaggio così repentino, traumatico e sostanzialmente non prevedibile che avvenne in quegli anni. Se l'ostentazione dell'individualità non era più accettabile come forma d'autenticità espressiva, come evitare di smarrirsi in ciò che Italo Calvino, in quegli stessi anni, definì il «mare dell'oggettività»?

¹ T. S. ELIOT, *Tradition and Individual Talent* (1919), in W. E. SUTTON e R. J. FOSTER, *Modern Criticism: Theory and Practice*, The Odyssey Press, New York 1963, p. 140.

² J. CLAIR, *La Responsabilité de l'artiste*, Gallimard, Paris 1997, pp. 81-86.

³ S. GUILBAULT, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago 1985.

⁴ F. FANON, *Les Damnés de la terre*, Maspero, Paris 1961 (*I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962).

⁵ G. C. ARGAN, *L'arte non è cosa della realtà, ma la realtà stessa*, in «Marcatre», 1963, n. 1, p. 31.

⁶ K. MERCER, *Pop Art and Vernacular Cultures*, The MIT Press, London - Cambridge (Mass.) 2007.

⁷ D. HOPKINS, *Dada's Boys: Masculinity after Duchamp*, Yale University Press, New Haven 2007.

⁸ Marcel Duchamp. *Conversazione con James Johnson Sweeney* (1955), in «Riga», n. 5, 1993, pp. 37-43.

Capitolo terzo

Arte e cultura popolare

Gli anni pop.

La migliore definizione di «pop art» si trova in una lettera di Richard Hamilton del 1957:

Popolare (progettata per un pubblico di massa); transitoria (soluzione a breve termine); espandibile (e facile da dimenticare); a basso costo; prodotta in massa; giovane (e orientata ai giovani); spiritosa; sexy; ingannevole; affascinante; un grande affare.

In queste tre righe compare più o meno tutto quello che c'è da sapere, se non sull'intera pop art, almeno sulla natura dei suoi pro-dotti e sulle ragioni del loro successo¹. È però necessario distinguere tre piani: i presupposti sociali, la vicenda storica, che si esaurisce intorno alla metà degli anni Sessanta, e la sua eredità, che giunge fino ai nostri giorni.

I presupposti sociali che inquadrano la nascita e lo sviluppo della pop art coincisero con l'apogeo del neocapitalismo. Secondo la classica analisi di Ernest Mandel, il decennio concluso nel 1964 aveva segnato un'accelerazione generale del rinnovamento tecnologico, unito a un incremento del volume delle esportazioni mondiali: triplicate rispetto al 1938 e raddoppiate rispetto al 1950. Fra le conseguenze, vi furono una riduzione della durata del capitale fisso e un accrescimento della produttività che si scontrava con i limiti della domanda reale del mercato². Da qui lo sviluppo delle tecniche moderne di marketing (i «persuasori occulti» resi celebri dallo studio di Vance Packard) e una programmazione della produzione sulla base d'una domanda in tal modo amplificata. Sviluppo dell'automazione, pieno impiego, alto potenziale di crescita e presenza di consumatori non produttivi (come i «giovani», nuova categoria sociale individuata dal mercato) portarono a quella che David Riesman definì come «psicologia dell'abbondanza»³. L'uomo americano contemporaneo e, più in generale, il consumatore

«occidentale», costituiva così un caso esemplare di eterodirezione come modo dominante per assicurare la conformità. Il successo individuale era una forma di adeguamento a un comportamento socializzato e convalidato dall'approvazione dei propri simili. Il mondo oggettivo era svalutato dalle forze dell'apparenza. Se le immagini di Andy Warhol sono ancor oggi così intensamente significative, è anche per il loro inconsapevole e trasparente simbolismo di questa nuova sociologia.

In termini generali, l'estetica della pop art ha rappresentato una forma d'adesione incondizionata alla realtà tecnologica e alla società dei consumi. La cultura dell'informale e dell'espressionismo astratto considerava il quadro come un mondo interno da esplorare. Questa nuova generazione d'artisti, tra Europa e Stati Uniti, considerò invece l'intero mondo – o perlomeno, quella porzione di mondo occidentale neocapitalista – come un quadro dal quale strappare frammenti dotati di significato universale.

Il repertorio visivo tratto dalla civiltà urbana e suburbana, con la sua rassicurante iconografia delle merci di consumo quotidiane, rappresentava un conformismo privo di radici storiche ed esteso a tutto il mondo progredito. La sola immagine del passato era quella, residuale, programmata dall'industria. Estraeendo, amplificando e riposizionando le convenzioni dell'arte commerciale, questi autori rivelarono la psicologia del loro tempo: un'affermazione del piacere di vedere che rendeva istantanea la nostalgia.

Una delle chiavi di lettura dell'iconografia pop è infatti il continuo scambio tra novità e obsolescenza. Nei dipinti di James Rosenquist, Robert Indiana e nelle sculture di Claes Oldenburg sono evidenti gli emblemi della contemporaneità e, allo stesso tempo, le allusioni a forme e modelli di un passato appena trascorso, e già reso obsoleto dal rapido *turnover* delle merci. In uno dei dipinti più noti del pop statunitense, *President Elect* di Rosenquist (1961), il volto di John Kennedy era tratto dai manifesti elettorali; il dettaglio dell'automobile si riferiva, invece, a un vecchio modello di Chevrolet 1949. Molti altri aspetti appaiono ambigui, e incoraggiano una lettura meno convenzionale. Nella giovinezza di Kennedy si può scorgere l'inesperienza; l'*American dream* si scontra con la guerra fredda; l'immagine celebrativa dell'uomo di governo corrisponde anche alla manipolazione della comunicazione politica, e la politica con il consenso e la réclame, qui presente nella doppia simbologia del trittico di grande formato che riecheggia il cartellone pubblicitario, e del dettaglio centrale della torta al

cioccolato. Nonostante questo dipinto sia uscito dallo studio del pittore soltanto nel 1973, poche immagini appaiono così eloquenti sul piano simbolico.

Il linguaggio del pop seppe farsi interprete di alcuni importanti fenomeni, sino a quel punto sostanzialmente elusi dall'individualismo ermetico dell'espressionismo astratto: la presenza dei mezzi di comunicazione di massa; i programmi televisivi regolari (avviati in Usa sin dal 1947); il cinema con schermo panoramico, che dal 1954 offrì il primo vero modello per la retorica compositiva di grande formato, alternativo al quadro di storia; infine, l'inflazione visiva dei grandi cartelloni pubblicitari con i loro falsi colori caramello.

Più in generale, con l'idea del «villaggio globale» canonizzata da Marshall McLuhan si aprì una fase di confronto con la nuova condizione indotta dai media. L'entusiasmo e la partecipazione non celavano un agnosticismo ambiguo, sospeso tra il distacco ironico e una consapevole accettazione dello *status quo*, che sfociava in un disimpegno cinico. Come scrisse un critico di sinistra, quella pop era un'arte del conformismo più abietto; un'estensione di Madison Avenue (la strada di Manhattan regno dei pubblicitari), priva di mordente sociale e tuttavia presentata come avanguardia⁴. Ma allora, era sovversione o integrazione?

Figura 4.

James Rosenquist, *President Elect*, pittura a olio su pannello isorel, 1960-61.



Sin dal 1939 Clement Greenberg aveva introdotto in *Avanguardia e kitsch* una netta distinzione qualitativa tra un'arte alta, che si esprimeva in forme autonome e irrelate da ogni connotazione sociale, e le disparate forme di contaminazione populista e di superficiale emulazione. Mescolando le risorse visive dell'arte d'avanguardia con il repertorio delle immagini popolari, la pop art appariva invece desiderosa di abolire le distinzioni fra arte «alta», «bassa», popolare e kitsch. E d'altra parte, il kitsch poteva comprendere tanto il bricolage quanto l'autobiografia. L'attenzione alla prosaicità del quotidiano era una caratteristica del realismo vernacolare americano⁵. L'assemblaggio eteroclitico d'oggetti e la congiunzione d'immagine e parola intercettavano invece la rinnovata fortuna del dada europeo, oggetto di rivalutazione nel 1961 grazie alla grandiosa mostra newyorkese *The Art of Assemblage* e all'antologia *Dada Poet and Painters* curata da Robert Motherwell. La vera novità era data dal rapporto tra ciò che veniva dipinto e come era dipinto. L'oggetto o l'immagine quotidiana erano raffigurati simulando il lessico visivo della produzione di massa: un disegno semplificato, i colori piatti e brillanti, la totale mancanza di resa psicologica e di sensibilità. Questi elementi non contraddicevano, anzi potevano coincidere con i presupposti del modernismo⁶.

In questo sta la sostanziale ironia del pop, che non tradì mai la propria origine colta. Il recupero dell'arte popolare avvenne sempre rintracciandovi le possibilità di una coscienza rielaborazione pittorica. La selezione e la modificazione dell'immagine rispondevano a rigorosi criteri compositivi, che richiedevano inventiva ed esperienza, confermando la capacità della pop art d'introdurre un problema formale a partire da immagini che non ponevano, in sé, uno specifico problema di forma. Come le modelle di Cecil Beaton dinanzi ai quadri di Pollock, la raffinata pubblicità dell'epoca desiderava nobilitarsi con le risorse del linguaggio artistico. Gli artisti pop guardarono invece più volentieri alle réclame dozzinali e anacronistiche, mirate a una rozza persuasione anziché all'efficacia estetica. Si rovesciava così il tradizionale rapporto di filiazione. Il moderno linguaggio pubblicitario era infatti sorto negli anni Venti e Trenta grazie alle complesse risorse visive del costruttivismo e del Bauhaus. La pop art attingeva invece alla banalità grafica d'una pubblicità ormai datata, ravvisando però in essa alcuni tratti essenziali del modernismo.

Sul piano iconografico fece scalpore l'insistenza ossessiva, ai limiti del feticismo, per il cibo come materiale deperibile inserito

in un ciclo di produzione e di consumo industriali. In occasione di una mostra divenuta famosa, dal titolo *The New Realists* (1961), si poterono incontrare i vassoi di sandwich e le torte gigantesche dipinte da Wayne Thiebaud, gli hotdog e i toast giganteschi di Oldenburg, le scatole di zuppa di Warhol, il frigorifero domestico di Lichtenstein, e infine l'ingiunzione di Robert Indiana: «Eat»⁷. Naturalmente, la sollecitazione al consumo alimentare e la suggestione tattile, oltre che visiva, dei cibi succosi e colorati favorivano non di rado esplicite metafore erotiche⁸.

Nella serie dei *Great American Nudes* Tom Wesselmann mise in risalto i tratti d'una sessualità esibita e lasciata, resa disponibile allo sguardo maschile attraverso scene di intimità violata, dove il corpo femminile era ridotto ai suoi attributi sessuali – labbra, capezzoli, peluria pubica – e circondato dai prevedibili oggetti che richiamano la seduzione e il peccato. Ancor più esplicitamente, il californiano Mel Ramos raffigurò gli incarnati delle più discinte pin up all'interno di schemi grafici che riecheggiavano apertamente le gravi immagini pubblicitarie di bevande gassate o di pneumatici. Come osservò Jean Baudillard ne *Le Système des objets* (pubblicato nel 1968) molti strumenti tecnologici moderni ostentavano caratteristiche di maneggevolezza e di gestualità che traboccavano di significati criptoessuali: «La ritmica sessuale – scriveva – è il modello di ogni movimento ritmico, e tutta la prassi tecnologica è sovradeterminata da essa»⁹.

Uno dei punti di forza della pop art fu dunque quello di presentare immagini viscerali (scazzottature dei fumetti, scenate al telefono, figure denudate, incidenti, battaglie aeree) attraverso un contegno distaccato, indiretto, quando non laconicamente risentito. L'artista pop guardava freddamente e con apparente distacco il mondo che lo circondava, succube di quel processo che Marshall McLuhan condensò, nel libro *Understanding Media*, nelle categorie di automutilazione (il trasferimento o l'estensione fuori dal proprio corpo di funzioni sensoriali) e di narcosi (un senso d'intorpidimento e di apatia derivato dalla presa in carico di queste funzioni da parte delle macchine)¹⁰.

Una visione sentimentale del passato, fossero i malinconici anni Trenta di Edward Hopper o i gloriosi anni Quaranta di Norman Rockwell, fu una forma di compensazione visiva per simili shock. L'era dell'angoscia e dell'ipnosi di massa provava a rintracciare nel passato i segni di un'autenticità ormai perduta. Ma era anche un modo per confermare, e non certo per infrangere, la tradizione

della cultura realista che a New York come in provincia non era mai morta. Basterebbe pensare al decorso di un artista come Andrew Wyeth, il campione dei pittori regionalisti, che ha inscritto sin nei suoi estremi biografici (1917-2009) la storia e la continuità di un intero secolo di pittura figurativa.

Tutti gli artisti pop ebbero poi la cura di adottare delle strategie per differenziarsi dalle immagini commerciali nel momento stesso in cui le emulavano⁴⁸. Nuovi pigmenti come la pittura acrilica o tecniche recenti come la serigrafia o l'aerosol coesistevano con l'uso di materiali non pittorici, come il collage o gli oggetti «trovati». Accorgimenti specifici come la stampa fuori registro e la saturazione cromatica in Warhol, l'ostentazione del retino di stampa in Lichtenstein, la qualità ideografica e astratta in Robert Indiana, la deformazione e l'elefantiasi in Oldenburg erano altrettante retoriche di distinzione dalla natura triviale delle immagini di consumo. Per tutti costoro, valeva l'insegnamento di Jasper Johns, ossia la ricerca del punto d'equilibrio tra il segno indessicale dell'*'action painting'* (cioè la dichiarazione evidente e palpabile del lavoro manuale) e il segno iconico di somiglianza con gli oggetti reali.

La tradizionale composizione pittorica venne infatti sostituita da una sempre più decisa iconicità dell'immagine: un processo di selezione e ingrandimento di oggetti unici, come si vede in Lichtenstein, Warhol, Oldenburg. La tradizionale struttura narrativa fu sovvertita grazie al recupero del fotomontaggio, dell'uso di piani trasparenti e fluttuanti, della sovrapposizione di forme, figure e colori: una tecnica usata da Wesselmann e Rosenquist e seguita da molti pittori europei. Dietro l'apparenza banale, nella pittura pop è evidente un'esigenza di oggettività, di concretezza e di nitore visivo: una ricerca di unificazione formale, intensità e chiarezza che, al di là delle distinzioni di contenuto, la resero molto affine alle tendenze promosse da pittori modernisti astratti come Ellsworth Kelly o Barnett Newman e, come vedremo, tutt'altro che incompatibile con il minimalismo.

Nel 1962 era chiaro il fenomeno, ma non il modo per definirlo, negli Stati Uniti (tab. 4). «Pop art» è una definizione peggiorativa (come in origine lo furono impressionismo o cubismo) che testimonia il forte impatto che il movimento ebbe, stimolando reazioni estreme di totale rigetto o d'entusiastica accettazione, dopo un periodo in cui le affermazioni dell'arte astratta della New York School non erano andate molto oltre una ristretta cerchia di ammiratori o di detrattori. Ciò che alimentava ancor più queste polemiche era il

fatto che tali opere vennero presentate in assenza di programmi, dottrine, intenzioni. La laconicità di Warhol è divenuta leggendaria: alla domanda «E tutta qui la pop art?» rispose: «Sì, è amare le cose». Esposti senza deliberare, dipinti e sculture confidavano sulla nuda oggettività delle immagini per adescare le richieste e le aspettative di un nuovo pubblico medio e piccolo borghese.

Quando finalmente si presentò la situazione con il nome di Pop art (in una mostra all'Oakland Art Museum, nel settembre 1963, principio di un colossale tour promozionale), si volle sottolineare anche la contiguità con il problema che aveva guidato – e che aveva risolto – la precedente generazione della New York School: quello di avere un'arte americana distinta da quella europea. In realtà, il rapporto esisteva, ma ormai era condotto senza complessi d'inferiorità e con una iattanza che si spingeva fino alla parodia dei modelli autorevoli (Cézanne, Picasso, Pollock) come delle paternalistiche forme di trasmissione⁴⁹.

Nel loro insieme, le scelte iconografiche e le strategie visive della pop art portarono ad alcune conseguenze. La prima fu la perdita del valore «auratico» dell'opera d'arte e la sua dichiarata reificazione. L'apertura, nel 1961, del «negozio» di Lower Manhattan dove Claes Oldenburg, scavalcando l'usuale mediazione delle gallerie d'arte, mise in vendita a vile prezzo le sue repliche in gesso dipinto di oggetti comuni, sembrò poter confermare l'assunto secondo cui l'avanguardia, abbandonata ogni intenzione di critica sociale, poteva soltanto assimilarsi all'industria delle merci. E una condizione cui giunse, nello stesso periodo, anche la cultura figurativa europea. La critica alle pretese mistiche e sublimi dell'arte astratta, che si osservava ad esempio nell'oscillazione tra spiritualità e mercificazione dei monocromi blu di Yves Klein o degli *Achromes* di Piero Manzoni, si legava all'esaurimento della capacità critica e all'appropriazione degli spazi dell'avanguardia da parte dell'industria culturale. È una condizione sulla quale le parole migliori rimangono, ancor oggi, quelle scritte da Adorno nel 1963:

[...] l'autonomia dell'opera d'arte, che non si è certo quasi mai affermata allo stato puro ed è sempre stata attraversata dalla ricerca dell'effetto, è tendenzialmente accantonata dall'industria culturale, con o senza la consapevole volontà di chi ne dispone [...] Da tempo i prodotti dello spirito nello stile dell'industria culturale non sono *anche* merci, ma sono merci da cima a fondo [...] La merce che si vuole piazzare è un acritico accordo generale, si fa pubblicità al mondo così com'è, e ciascun prodotto dell'industria culturale è la *réclame* di se stesso⁵⁰.

Ecco, forse la vera differenza tra la scena americana e quella europea intorno a questi anni non è tanto questo grado di reificazione, quanto il grado della sua consapevolezza. Eredi di una tradizione d'avanguardia critica, gruppi come il *Nouveau réalisme*, *Fluxus* o il situazionismo muovevano dalle radici storiche del dada, con la speranza - resa via via sempre più difficile e illusoria - di poter sfuggire alla weberiana «gabbia d'acciaio» degli ordinamenti impersonali del capitalismo.

In realtà, l'avanguardia stava sopravvivendo alla caduta dei propri ideali d'attivismo e di contesa, mantenendo il prestigio della ribellione. Non venne assorbita dalla cultura di massa, né restò «avanguardia» vera e propria, nel senso di un'esplicita contrapposizione. Il senso d'ostilità venne meno grazie all'ottimismo degli artisti e alla cooptazione della società. Immune dalla radicalità delle avanguardie come dal pregiudizio filisteo, questa produzione artistica s'installò in una zona intermedia, proponendo forme più raffinate per la cultura di massa. La rimozione di quella critica sociale che aveva caratterizzato le avanguardie storiche come il dada e il surrealismo, e la perdita dell'autonomia estetica difesa dal modernismo condusse all'assimilazione nell'industria delle merci, portando a quel fenomeno che è stato definito come «ripetizione vuota»¹⁴.

Gli anni sin qui trascorsi hanno fatto smarrire il senso di prosaicità, la noncuranza per la qualità dell'immagine, il compiacimento per il caotico accumulo polimaterico. Gli artisti pop scommisero sulle possibilità di tenuta e di successo delle immagini nella loro qualità infima (la serigrafia sbavata, il contorno delineato, l'oggetto deperibile), quando ancora questi stessi elementi erano considerati, da tutti gli osservatori, i sintomi della svalutazione del linguaggio pittorico «alto». Il tempo sin qui trascorso ha dimostrato che la scommessa si è rivelata fruttuosa, ancor più delle stesse aspettative degli artisti. Il processo d'erosione delle grammatiche visive, delle retoriche compositive e dell'interpretazione «poetica» di forme e colori si è dimostrato inarrestabile e irreversibile; e, quanto più spettacolare si andava annunciando il declino, tanto più i suoi cantori poterono essere celebrati, alla stregua di precursori; non, s'intende, precursori di un linguaggio o di uno stile artistico colto, ma precursori del loro definitivo svilimento. Le immagini di consumo implicavano il consumo delle immagini, tutte. Chi ha dimostrato questo, e qualcosa altro ancora, fu Andy Warhol.

Arte commerciale e arte di galleria.

Warhol è stato un artista intelligente che è riuscito a convincere tutti che l'arte può essere facile e stupida, e la sua realizzazione priva di sacrifici. Compì un gesto molto semplice, passando da artista commerciale ad artista di galleria senza modificare sostanzialmente lo stile e le tecniche già adottate. Conosceva e amava le stesse cose del suo pubblico, e imparò a rivolgersi a esso con una ruvida estetica affermativa, che annullava ogni differenza tra un'immagine triviale e un'opera d'arte. Ciò ritardò la sua accettazione come artista rispettabile, e ancor oggi, al pari di un divo del cinema o di una rockstar, riesce difficile distinguere l'icona di se stesso.

Nell'arco di pochi anni, tra il 1962 e il 1964 Warhol realizzò un formidabile corpus d'immagini. Sono tutti ritratti: ritratti di scatole di zuppa Campbell, ritratti di bottiglie di Coca-Cola, ritratti del volto di Marilyn Monroe o di Jackie Kennedy, ritratti di incidenti stradali. La grandezza dell'America - un cibo caldo ed economico, la bevanda zuccherata e dissetante per tutti - si rispecchiava nelle sue miserie e in un impulso di morte. L'entusiasmo e l'ottimismo erano solo la reazione a un trauma. I consumatori più ricchi acquistavano le stesse cose dei più poveri, e tutti erano destinati a svanire, proprio come i margini sgrangiati dei volti nelle serigrafie. Sul senso della ripetizione delle immagini in Warhol si sono riempiti libri, scomodati filosofi e psicoanalisti e accumulate non poche sciocchezze. Eppure, basterebbe chiamare quelle immagini per quello che sono: non ripetizioni o griglie o sequenze, ma moltiplicazioni, proprio come i pani e i pesci.

A partire dal 1965 Warhol condivise la realizzazione dei suoi quadri con una chiososa e pittoresca *troupe* che aveva riunito nel suo atelier, che fu ribattezzato The Factory. I proventi di quella attività commerciale vennero reinvestiti in produzioni cinematografiche sperimentali, oggi francamente inguardabili, in *films* televisivi di dubbio gusto, nel finanziamento d'una rock band divenuta leggendaria (i Velvet Underground) e, più in generale, nell'uso sistematico del nome dell'artista alla stregua d'un marchio commerciale. Al lavoro di Warhol, nel suo insieme, si devono alcuni fatti che hanno ripositionato il prodotto artistico come merce. L'estensione e il pluralismo delle pratiche artistiche non escludevano nulla, nemmeno la pittura, cui Warhol tornò nel corso degli anni Settanta. La parificazione tra valore artistico e valore di

scambio, inoltre, era rivendicata con cinismo: «Essere bravi negli affari è la forma d'arte più elettrizzante. Far soldi è arte, lavorare è arte, fare buoni affari è la migliore forma d'arte»⁵.

Questi aspetti, tuttavia, riguardano soltanto la parte più superficiale del problema, quella su cui si sono ad esempio appoggiate le peggiori forme speculative del mercato, per ricavarne una convalida. A noi interessa invece il posto di Warhol nella storia dell'arte. Egli ha ripreso il quesito posto dal ready made di Duchamp e lo ha spinto alle conseguenze ultime. Se non della bellezza, di che cosa ha bisogno l'arte?⁶ Warhol dimostrò, intanto, di che cosa l'arte non avesse più bisogno: non era più strettamente necessario l'intervento manuale dell'artista. Nell'arco di tempo che passa dalle prime serigrafie del 1962 alle scatole di Brillo, tre anni dopo, si compì il divorzio tra ideazione e realizzazione. Per risul-

Figura 5.

Andy Warhol, *Brillo Box*, serigrafia su compensato, 1964.



tare originale, un'opera non doveva più essere necessariamente creata da un artista in grado di poterne rivendicare la paternità. Da questo punto di vista, James Harvey – un pittore espressionista che lavorava come autore commerciale, e che disegnò il logo del defersivo Brillo ripreso da Warhol – non è più «autore» del *Brillo Box* di quanto lo siano, oggi, gli artigiani e i pittori che realizzano le costose opere smerciate a nome di Damien Hirst, Jeff Koons o Maurizio Cattelan, oppure i fotografi pubblicitari del cui lavoro Richard Prince si è appropriato per la controversa serie dei *Marlboro Man*. E se un problema di questo tipo (originalità, autorialità e diritto d'autore) viene sollevato (come è successo con Prince) la questione è risolta dal giudizio dei tribunali, non più dal giudizio estetico. Tale disgiunzione tra idea e realizzazione, d'altra parte, era stata avviata in quegli stessi anni dall'arte programmata europea e dall'arte minimalista statunitense; le conseguenze, come vedremo, si possono seguire fino alle pratiche dell'arte concettuale.

Arte e realtà.

Warhol presentò le sue *Brillo Boxes* nell'aprile del 1964 alla Stable Gallery di New York, in un fitto allestimento di scatole impilate una sull'altra. La pop art stava riavvicinando l'avanguardia alla società, riproponendo come arte oggetti che tutti conoscevano. Era in atto una «trasfigurazione del banale», ottenuta dall'estetizzazione dei mondi reali e degli stili di vita quotidiani. L'aspetto più interessante delle *Brillo Boxes* era la loro somiglianza pressoché totale con le vere scatole di Brillo. Allo sguardo, nulla distingueva una *Brillo Box* di Warhol da una scatola Brillo del supermercato. Certo, da vicino le scatole di legno serigrafate potevano presentare grumi di colore o sbavature; erano leggermente più grandi degli originali; e il lato su cui erano poggiate non era dipinto. In tutti i casi, non erano certo le differenze visive percepibili a distinguere l'opera d'arte dall'oggetto. L'esempio di Warhol insegnava che non si poteva dire che qualcosa era un'opera d'arte – distinguendola dalla classe degli oggetti comuni – semplicemente osservandola. In linea di principio non era più possibile distinguere le opere d'arte (perché questo, alla fine, le *Brillo Box* comunque erano) dalle cose reali. Ma allora, in base a cosa si distingue un'opera d'arte? Quello che alla fine faceva la

scambio, inoltre, era rivendicata con cinismo: «Essere bravi negli affari è la forma d'arte più elettrizzante. Far soldi è arte, lavorare è arte, fare buoni affari è la migliore forma d'arte»⁵.

Questi aspetti, tuttavia, riguardano soltanto la parte più superficiale del problema, quella su cui si sono ad esempio appoggiate le peggiori forme speculative del mercato, per ricavarne una convalida. A noi interessa invece il posto di Warhol nella storia dell'arte. Egli ha ripreso il quesito posto dal ready made di Duchamp e lo ha spinto alle conseguenze ultime. Se non della bellezza, di che cosa ha bisogno l'arte?⁶ Warhol dimostrò, intanto, di che cosa l'arte non avesse più bisogno: non era più strettamente necessario l'intervento manuale dell'artista. Nell'arco di tempo che passa dalle prime serigrafie del 1962 alle scatole di Brillo, tre anni dopo, si compì il divorzio tra ideazione e realizzazione. Per risul-

Figura 5.

Andy Warhol, *Brillo Box*, serigrafia su compensato, 1964.



tare originale, un'opera non doveva più essere necessariamente creata da un artista in grado di poterne rivendicare la paternità. Da questo punto di vista, James Harvey – un pittore espressionista che lavorava come autore commerciale, e che disegnò il logo del detersivo Brillo ripreso da Warhol – non è più «autore» del *Brillo Box* di quanto lo siano, oggi, gli artigiani e i pittori che realizzano le costose opere smerciate a nome di Damien Hirst, Jeff Koons o Maurizio Cattelan, oppure i fotografi pubblicitari del cui lavoro Richard Prince si è appropriato per la controversa serie dei *Marlboro Man*. E se un problema di questo tipo (originalità, autorialità e diritto d'autore) viene sollevato (come è successo con Prince) la questione è risolta dal giudizio dei tribunali, non più dal giudizio estetico. Tale disgiunzione tra idea e realizzazione, d'altra parte, era stata avviata in quegli stessi anni dall'arte programmata europea e dall'arte minimalista statunitense; le conseguenze, come vedremo, si possono seguire fino alle pratiche dell'arte concettuale.

Arte e realtà.

Warhol presentò le sue *Brillo Boxes* nell'aprile del 1964 alla Stable Gallery di New York, in un fitto allestimento di scatole impilate una sull'altra. La pop art stava riavvicinando l'avanguardia alla società, riproponendo come arte oggetti che tutti conoscevano. Era in atto una «trasfigurazione del banale», ottenuta dall'estetizzazione dei mondi reali e degli stili di vita quotidiani. L'aspetto più interessante delle *Brillo Boxes* era la loro somiglianza pressoché totale con le vere scatole di Brillo. Allo sguardo, nulla distingueva una *Brillo Box* di Warhol da una scatola Brillo del supermercato. Certo, da vicino le scatole di legno serigrafate potevano presentare grumi di colore o sbavature; erano leggermente più grandi degli originali; e il lato su cui erano poggiate non era dipinto. In tutti i casi, non erano certo le differenze visive percepibili a distinguere l'opera d'arte dall'oggetto. L'esempio di Warhol insegnava che non si poteva dire che qualcosa era un'opera d'arte – distinguendola dalla classe degli oggetti comuni – semplicemente osservandola. In linea di principio non era più possibile distinguere le opere d'arte (perché questo, alla fine, le *Brillo Box* comunque erano) dalle cose reali. Ma allora, in base a cosa si distingue un'opera d'arte? Quello che alla fine faceva la

differenza tra una scatola Brillo e un'opera d'arte che consiste in una scatola di Brillo era, secondo il filosofo Arthur Danto, la presenza di una teoria dell'arte¹⁷.

È la teoria che collocava l'oggetto all'interno del «mondo dell'arte», e che lo difendeva dal rischio di ritornare all'«oggetto reale» che è. Senza questa teoria era difficile poterlo intendere come arte. Per riconoscerlo come tale, era dunque necessario avere una buona conoscenza degli accadimenti e delle posizioni teoriche espresse dal mondo dell'arte negli ultimi decenni. Cinquant'anni prima la stessa *Brillo Box* non avrebbe potuto essere pensata o intesa come un'opera d'arte. Non tutto insomma era possibile allo stesso momento; ma il mondo dell'arte nella New York del 1964 poteva convalidare le *Brillo Boxes* di Warhol come opera d'arte. La distinzione tra arte e non arte non era più d'ordine visivo, bensì concettuale: una somma di pratiche discorsive; una filosofia. Secondo Danto, lo sviluppo dell'arte contemporanea avviato con le *Brillo Boxes* – e proseguito con il minimalismo, l'arte concettuale e il pluralismo degli anni Settanta e Ottanta – ebbe una conseguenza cruciale. Coscienti che non vi erano più modelli o esempi visivi (lo stile, l'iconografia) sulla base dei quali discernere un'opera d'arte, gli artisti avevano di fatto consegnato il problema della natura dell'arte – la sua «essenza», avrebbe detto Greenberg – alla filosofia. In tal modo, essi guadagnarono un'insperata libertà, al di fuori delle concatenazioni degli stili, dei rapporti iconografici, della circolazione dei modelli. Al di fuori, insomma, del sistema evolutivo che aveva caratterizzato sia la storia vasariana sia il decoro del modernismo dalla fine dell'Ottocento fino a quel momento. La storia di questa libertà espressiva è la storia della ricchezza, della dispersione e della pluralità che hanno contraddistinto gli ultimi decenni. La naturalezza con cui oggi, entrando in un museo d'arte contemporanea, accettiamo la presenza di qualunque cosa, *anche* pittura e scultura tradizionali, è il frutto di questo percorso.

Dunque, ciò che ebbe termine intorno alla metà degli anni Sessanta non fu la produzione artistica, che anzi è sempre più incrementata. Ciò che andava esaurendosi era una certa narrazione, i cui soli termini sembravano poter giustificare nuove scoperte e motivare nuove infrazioni. Si entrava così in uno spazio «post-storico», privo di un racconto unificante. Non era possibile dunque sostenere che alcuni lavori fossero storicamente inappropriati, poiché non esisteva più una narrazione – tantomeno uno «stile» –

che definiva il corso dell'arte stabilendo tratti distintivi entro una logica progressiva¹⁸. I possibili anacronismi e le potenzialità del lavoro artistico nel lungo periodo, che si sono valutati nel capitolo precedente, sono un aspetto di questo fenomeno. Chiamarlo «post-modernismo» appare un'inefficace semplificazione.

Questo secondo aspetto del lavoro di Warhol, che Danto ebbe il merito di porre in rilievo, ha due conseguenze di grande importanza. Esso infatti qualifica come «contemporanea» l'arte che, da quel momento, nasce all'interno di strutture produttive di senso che le altre epoche non hanno conosciuto. Inoltre, questo fenomeno non definisce tanto un periodo storico, quanto la situazione che si apre nel momento in cui trova esaurimento la narrazione tradizionale della storia dell'arte. Ciò che conta non è più la successione degli stili o la risoluzione di problemi posti in precedenza, ma il modo in cui di volta in volta stili e modelli già disponibili vengono impiegati.

Formazione e immagine dell'artista.

Un terzo tema fondamentale che discende dal lavoro di Warhol è il mutamento di ruolo dell'artista, la sua formazione e la sua immagine. Questo fenomeno riguarda anche l'aspetto esteriore, e non mi sembra futile sottolinearlo. Negli anni Cinquanta l'artista si presentava, a seconda dei casi, come un marginale *hipster* (una sorta di «negro bianco», nella definizione di Norman Mailer) oppure come un tecnico integrato (basta soffermarsi sull'iconografia degli autori di arte cinetica o programmata). Warhol adottò una maschera e vi restò fedele: jeans, giacca di pelle nera, capelli bruciati dall'ossigeno, volto smagrito dalle anfetamine. Non pochi artisti iniziarono così a adottare uno stile riconoscibile. Joseph Beuys s'inventò un'autobiografia come mito delle proprie origini; da aviatore nazista che era stato, rinacque come artista-sacerdote, messianico ed errante: il *gilet* da pescatore, il cappello di feltro, le pesanti scarpe da viandante.

Negli anni Settanta l'artista non nascose l'impegno politico: si fece artista militante, quando non agitatore politico; desiderava confondersi con la popolazione e si ribattezzò volentieri, accade spesso in Italia, «operatore estetico». Oppure, al contrario, smise i panni dell'intellettuale *engagé* e gettò una sfida alla propria alienazione scompaginando i ruoli. L'avanguardia si pote-

va così trasformare in una forma di carnevale festoso; l'artista si scopriva giocoliere, *fool* shakespeariano. Il mimetismo corporeo e la messinscena *camp* non apparivano solo come fragorose forme di narcisismo estremo, ma ostentavano i segni di un consapevole disincanto, che assunse le forme del travestitismo – il fondamentale insegnamento delle star cinematografiche di Warhol – come estrema difesa della propria inappellabile autenticità. Il miglior documento di questa trasformazione antropologica dell'artista è forse la mostra intitolata *Transformer*, che nel 1974 raccolse al museo di Lucerna una compagine di *performers* adusi all'azione *en travesti*: da Urs Lüthi a Luigi Ontani, documentando perfino le celebrità della scena *glam* britannica e newyorkese, da Brian Eno alle New York Dolls.

Negli anni Ottanta l'artista di successo vesti, invece, i panni dello *yuppie*; oggi appare con il sussiego dell'esponente dello *star system*. Stabilire che la costruzione della propria immagine vada di pari passo con l'evanescenza del concetto e del valore tradizionale di opera potrebbe apparire un'approssimazione troppo generica, ma non sembra tuttavia del tutto priva d'utilità. Warhol d'altra parte ha insegnato che l'artista non cessa d'essere tale se cambia tecniche, se le delega o se le abbandona del tutto, dedicandosi al marketing del proprio nome e alla cura manageriale delle proprie attività. Resta un artista, esattamente come un *brand* riconoscibile si può applicare a prodotti diversi (un abito, un profumo, un orologio) nessuno dei quali, a rigore, è il prodotto del lavoro materiale del suo detentore. Questo fenomeno riguarda la natura immanente del segno e le nuove forme di scambio simbolico. A noi interessa però, sul piano storico-artistico, un altro processo strettamente legato alla nuova figura dell'artista, e cioè la conseguente ridefinizione della didattica e della formazione artistica.

È vero che non mancarono, negli anni Sessanta, figure d'artisti con rispettabile formazione: Claes Oldenburg si laureò a Yale, Frank Stella a Princeton, Allan Kaprow e Donald Judd studiarono alla Columbia University, quando a insegnare erano Meyer Schapiro e Rudolph Wittkover. Tuttavia, autori come Warhol, Beuys o Klein poterono dimostrare che la mitologia individuale dell'artista – personalità, azioni, opinioni, lo stesso fascino personale – contava più di ciò che l'artista stesso costruiva o sapeva. Il prodotto finito, ammesso che vi fosse, rimaneva meno significativo dei produttori che lo realizzavano, e di cui esso era traccia. La creazione, per prima cosa, era creazione di sé.

Nel 1972 l'Accademia di Düsseldorf espulse Beuys a causa della sua attività politica. La scuola perdettero un insegnante, ma il mondo dell'arte guadagnò un eroe. Beuys non volle mai rinunciare alla propria funzione pedagogica, ammettendo che «essere un insegnante è la mia più grande opera d'arte». Ma cosa voleva dire, a quel punto, «insegnare»? Proprio il pluralismo e la prevalenza di un'idea generica di arte, sottratta alle qualità specifiche trasmissibili nei protocolli d'insegnamento, condusse alla cosiddetta «deskked Academy».

Nel 1964 Robert Morris si presentò a una performance con l'abito di tweed stazonato e la cravatta. Salito su un podio, prese a recitare in *playback* il testo registrato di *Iconography and Iconology* di Erwin Panofsky – ora come allora, uno dei testi fondativi della storia dell'arte – accompagnandolo con la tipica gesticolazione persuasiva professorale, fino però a perdere la sincronia dell'azione con il sonoro. Lo straniamento e l'assurdità della scena apparivano come una critica rivolta alla retorica della storia dell'arte e alle forme simboliche dell'autorevolezza. Ben più visceralmente, John Latham prese una copia del venerando volume *Art and Culture* di Greenberg e insieme agli studenti del suo corso alla Saint Martin School of Art di Londra, ne strappò le pagine, le masticcò e trattò questo bolo con acido, per modellare la scultura omonima (oggi custodita al Museum of Modern Art di New York). Nell'atmosfera del post-1968 simili accadimenti apparivano come l'aggiornamento, in senso antiautoritario e libertario della negazione dada e futurista. Già nel 1967 gli artisti olandesi Jan Dibbets e Ger Van Elk fondarono un effimero «Istituto internazionale per la rieducazione degli artisti». Poco dopo, il pittore Daniel Buren si chiese, retoricamente, se l'insegnamento dell'arte fosse ancora necessario, e diede indirettamente la sua risposta: si limitò a realizzare ovunque, per i quarant'anni successivi, strisce colorate di 8,7 centimetri: il suo «outil visuel»¹⁹. L'artista concettuale John Baldessari invitò gli studenti del Nova Scotia College of Art and Design di Halifax a riempire i muri della galleria con la scritta «I will not make any boring art»: una duplice parodia della punizione scolastica e della maniera in cui gli studenti dell'Accademia tradizionalmente copiavano i loro maestri.

Più che difficile, negli anni Settanta apparve inutile imparare a dipingere. Quei pochi desiderosi di farlo dovevano appoggiarsi all'autorità dei maestri: due termini che nel lessico comune acquisivano ormai un sapore reazionario.

L'eredità della pop art.

A cinquant'anni di distanza, la costellazione d'opere e atti definibili come pop art consente di valutare il fenomeno non più alla stregua d'un episodio storico o d'un insieme di regole stilistiche ma, più in generale, come una forma moderna di realismo o, se si preferisce, di mimesi ultrarealistica della società.

Alla pari di nozioni come espressionismo o romanticismo, il pop si presenta come un concetto che sussume, assorbe ed esaurisce molte possibilità di figurazione. È quella forma di realismo disilluso che s'impone al termine del ciclo storico segnato dal rapporto conflittuale tra pittura e fotografia. Se esistono differenze di stile, esse derivano soltanto dai vari gradi in cui gli artisti si sono dovuti rassegnare a una condizione di realtà mediata dai sistemi di riproduzione meccanica. In questo senso si possono considerare pop, al giorno d'oggi, espressioni tra loro molto diverse come lo stile *su-perflat* di Takashi Murakami, gli *Infinity Dots* di Yayoi Kusama, il graffitismo etnico di Keith Haring o il sensazionalismo visivo di Jeff Koons: insomma, le peggiori derive commerciali che hanno reso l'arte *soltanto* una merce, e le gallerie e i musei succursali delle *boutique* di lusso. Certo, dopo il 1965 fu abbastanza chiaro il fenomeno dell'inflazione visiva e del decadimento qualitativo di molte opere. Come linguaggio, il pop s'impose rapidamente ma altrettanto rapidamente si svalutò. Emerse il problema di come mantenere un punto d'equilibrio tra il soggetto e lo stile contemporaneo, da un lato, e le forme di rielaborazione colta, dall'altro. Dinanzi al rischio di farlo diventare uno stile come un altro, si dovette risolvere il problema di come far avanzare la pittura figurativa dopo il pop e, per certi versi, nonostante esso. Un'importante dichiarazione, messa al margine dal prevalere di poetiche oggettuali, fu quella promossa dagli autori iperrealisti, che accettarono la sfida della fotografia assorbendola, letteralmente, nella pratica creativa, proprio allo scopo di tenere aperto lo scarto irriducibile tra le immagini e le cose.

Alcune memorabili intuizioni e un intero patrimonio visivo si riversarono nel design radicale degli anni seguenti. In un periodo in cui, come vedremo, la vera infrazione alle norme venne data dall'arte concettuale, la pittura pop ebbe almeno il merito di mantenere in vita, forse per l'ultima volta, la convenzionale ripartizione in generi, come il ritratto o la natura morta. Nella sua più ampia accezione, lo «stile» del pop si esaurì nell'estetica *camp* di cui fu,

negli anni Sessanta, pressoché un sinonimo: alimentando un'arte senza artisti, un genere sessuale senza genitali, una forma di storicismo istrionico: insomma, una seconda infanzia³⁰.

Alcuni caratteri formali impliciti nella figurazione pop, come l'unificazione visiva, l'insistenza sul grande formato, la semplicità, e l'organizzazione freddamente ripetitiva dell'immagine furono condivisi dall'altro grande movimento degli anni Sessanta, il minimalismo, che s'incaricò di esaurire il problema dello stile nella forma oggettiva.

¹ R. HAMILTON, *Collected Words*, Thames & Hudson, London 1982, p. 29.

² E. MANDEL, *L'apogée du néo-capitalisme et ses lendemains*, in «Les Temps Modernes», XX (1964), n. 219-20, pp. 193-210.

³ D. RIESMAN, *The Lonely Crowd: a Study of the Changing American Character*, Yale University Press, New Haven - London 1950 (*La folla solitaria*, il Mulino, Bologna 1956).

⁴ P. SELZ, *The Flaccid Art*, in «Partisan Review», XXX (1963), n. 3, pp. 313-16.

⁵ GREENBERG, *Avant-Garde and Kitsch* cit.; W. M. CORN, *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 357.

⁶ T. KARP, *Anti-Sensibility Painting*, in «Artforum», II (1963), n. 3, pp. 26-27.

⁷ S. JANIS, *On the Theme of Exhibition (The New Realists)*, Sidney Janis Gallery, New York 1962, in S. IL MADOFF, *Pop Art: a Critical History*, University of California Press, Berkeley 1997, p. 39.

⁸ J. BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris 1968, p. 77.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ M. MCLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, New York 1964.

¹¹ R. ROSENBLUM, *Pop Art and Non-Pop Art*, in «Art and Literature», 1965, n. 5, pp. 80-93.

¹² J. COPLANS, *Pop Art*, USA, in «Artforum», II (1963), n. 4, pp. 27-30.

¹³ T. ADORNO, *L'industria culturale* (1963), in E. DONAGGIO (a cura di), *La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Einaudi, Torino 2005, pp. 225-26.

¹⁴ R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, il Mulino, Bologna 1962, pp. 13 sgg.; H. ROSENBERG, *The De-definition of Art*, Secker & Warburg, London 1972 (*La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 206-8); P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974 (*Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990).

¹⁵ A. WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol*, Cassell, London 1975 (*La filosofia di Andy Warhol*, Bompiani, Milano 2004, p. 78).

¹⁶ A. C. DANTO, *Warhol*, Einaudi, Torino 2010, pp. 51 sgg.

¹⁷ *Ibid.*, *The Artworld*, in «Journal of Philosophy», LXI (1964), n. 19, pp. 571-84.

¹⁸ *Ibid.*, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Farrar-Strauss-Giroux, New York 1991 (*Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Marinotti, Milano 2010, p. 11).

¹⁹ L. LIPPARD, *Six Years: the Denaturalization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley - Los Angeles 1973, pp. 22, 51, 121.

²⁰ P. CORI, *Regole* (1984), in «Riga» n. 27 (*Pop Camp*), a cura di F. Cleto, 2008, vol. I, p. 339.

Capitolo quarto

Formalismo e realtà integrale

tuttavia, a credere che questo sia stato soltanto uno scontro tra due gruppi d'artisti o tra due differenti possibilità stilistiche. In gioco, infatti, c'era l'idea stessa di giudizio artistico: come vedere l'arte moderna, e come parlarne.

Nel pensiero di Greenberg, la qualità dell'opera d'arte era provata dal test empirico dell'osservazione, che si presupponeva disinteressata, ovvero non turbata da elementi non strettamente formali. Il modernismo dunque tendeva a rimuovere ogni giudizio derivato dall'inserimento dell'opera nel contesto sociale, dalle intenzioni dell'autore e dal ruolo dello spettatore, che non fosse quello di mero recettore di un'esperienza puramente visiva. Questo metodo incoraggiava dunque le proprietà formali a discapito di quelle illustrative e di contenuto. L'arte che non riconosceva questa priorità era semplicemente incapace di raggiungere il più alto standard qualitativo. Un discepolo di Greenberg, Michael Fried, si spinse ad affermare che la critica che avesse indugiato sul contenuto oggettivo (per fare solo un esempio, i manufatti che mettevano davanti agli occhi Johns o Warhol), anziché concentrarsi esclusivamente sugli aspetti formali (per riprendere il nostro caso, ad esempio, il rapporto figura-fondo in Johns) sarebbe stata incapace di discriminare il valore tra le opere di un artista. Nelle opere moderniste, dunque, il valore era determinato da tipi storicamente specifici di relazione tra pittore e osservatore: vale a dire, dalla sfida visiva indotta dall'autore allo spettatore¹⁶.

Questa sfida presupponeva un vero e proprio assorbimento visivo dello spettatore nell'opera e, di conseguenza, la rimozione di ogni esperienza di temporalità. Esisteva insomma, secondo Fried, un momento in cui l'immagine si offriva allo spettatore nella sua istantaneità e, in tal modo, nella sua piena e più intensa presenza. Questa modalità d'osservazione escludeva ogni altra possibilità di relazione tra l'opera e lo spettatore, come ad esempio la percorribilità dell'opera oppure le relazioni tra oggetto e ambiente. Tutto ciò, insomma, che fuoriusciva dalla cornice del quadro o dal limite della scultura, come invece si poteva ormai vedere un po' ovunque, in quelle forme d'aperta partecipazione che Fried definì, negativamente, come «teatralità».

La valutazione di pittori come Louis o di scultori come Anthony Caro era consentita, per Fried, proprio dalla sospensione d'ogni teatralità, in modo da favorire l'apprezzamento delle risonanze formali e dell'intima coerenza visiva dell'opera. Come scrisse in chiusura di uno dei suoi testi più belli e importanti, dove criticò l'arte mi-

Un tratto caratteristico dell'esperienza artistica degli anni Sessanta fu la tensione fra la difesa dell'autonomia formale dell'arte, da parte dei teorici del modernismo, e la sua dispersione nella più vasta area della realtà sociale. Queste due tendenze sfociarono nei movimenti, solo apparentemente inconciliabili, del pop e del minimalismo. Le due esperienze condividevano un approccio diretto e pragmatico, che si contrapponeva alla retorica del gusto e del bello, così come alla «qualità» della pittura del tardo modernismo.

Con incommensurabile certezza, Greenberg restò fedele al suo disegno critico e nei primi anni Sessanta coniò l'etichetta di «Post-painterly abstraction» per definire il lavoro di un gruppo di pittori come Morris Louis, Kenneth Noland e Jules Olitski. L'aggettivo «post-pittorico» significava che questi autori ricusavano lo stile apertamente pittorico di Pollock e di De Kooning. Il dissidio tra il disegno e il colore fu tradotto in un'opposizione tra valori tattili e ottici, con chiara prevalenza dei secondi. Questo spazio ottico non veniva più realizzato attraverso le relazioni tonali, bensì grazie al contrasto dei colori adiacenti. Le forme tracciate erano in diretto rapporto con la sagoma della tela, secondo un criterio di composizione deduttiva. Il pigmento era interamente incorporato nella materia del supporto. Grazie all'uso della pittura acrilica, che consentiva un'ampia diluizione del colore, si poteva così giungere a una letterale identità tra figura e sfondo, annullando ogni residuo di spazio illusionistico.

Il «derby» tra Johns e Rauschenberg da una parte, e Louis e Noland dall'altra, in occasione della Biennale di Venezia del 1964, si risolse con la vittoria dei primi. Fu un conclamato riconoscimento al recupero del contesto reale svolto dal new dada e dalla pop art contro l'ideologia della purezza modernista. Si sbaglierebbe,

[16]

[16, 41]

nimalista proprio per la teatralità delle relazioni che essa istituiva con lo spettatore, «presentness is grace». Grazia. Una parola che da decenni era assai difficile da incontrare, nelle pagine sull'arte⁶.

Pur muovendo dalle premesse del modernismo e dall'importanza eredità dei suoi protagonisti, la maggior parte degli artisti stava tuttavia percorrendo strade diverse. Proprio la temporalità, insieme all'esplorazione delle qualità tattili ed extrapittoriche, divenne il campo privilegiato di ricerca nella seconda metà degli anni Sessanta. Per quanto affini sul piano formale, queste opere non erano infatti integralmente assimilabili alle categorie moderniste. Certo, sembrerebbe abbastanza facile comparare – specialmente attraverso le fotografie o lo schermo – i dipinti di Ad Reinhardt con quelli di Robert Ryman. In fondo, si tratta di scegliere, almeno in apparenza, tra un monocromo nero e un monocromo bianco. Ma se c'è una cosa che l'arte contemporanea insegna, oltre all'impraticabilità delle distinzioni formali e alla cautela nei confronti stilistici, è il rispetto delle singole particolarità d'esecuzione. Per apprezzare queste qualità è necessaria più umiltà di quella che ci consente di affastellare, abbastanza facilmente, similitudini visive; e non meno attenzione di quella che normalmente rivolgiamo, ad esempio, all'apprezzamento di un'opera di oreficeria medievale.

Un pittore come Ryman decise dal 1959 di limitare il suo lavoro ad alcuni elementi essenziali: la superficie piana, il colore bianco, le condizioni del loro incontro. L'uso esclusivo del colore bianco evitava associazioni emotive e si avvicinava il più possibile alle condizioni della tela non dipinta. Si poteva dunque mettere in risalto le qualità di tessitura del supporto ed evitare ogni possibile relazione con gli altri colori. Ryman ebbe così modo di esplorare, con impareggiabile sensibilità, tutte le possibili combinazioni nell'uso del medium (tela di canapa, di cotone, di lino), del pigmento (olio, tempera, acrilico) e della stesura (uniforme, a tratti, sovrapposta, incrociata eccetera). Mise così in luce, come mai nessuno prima, il processo della pittura nelle sue componenti empiriche, dimostrando come il monocromo era una condizione surgiva, e non riduttiva, della pittura. E ci ha messo anche in condizione di poter rileggere, in chiave moderna, gli strepitosi paesaggi di neve di Monet. Tutto ciò che accade nel dipinto è il risultato della manipolazione della superficie.

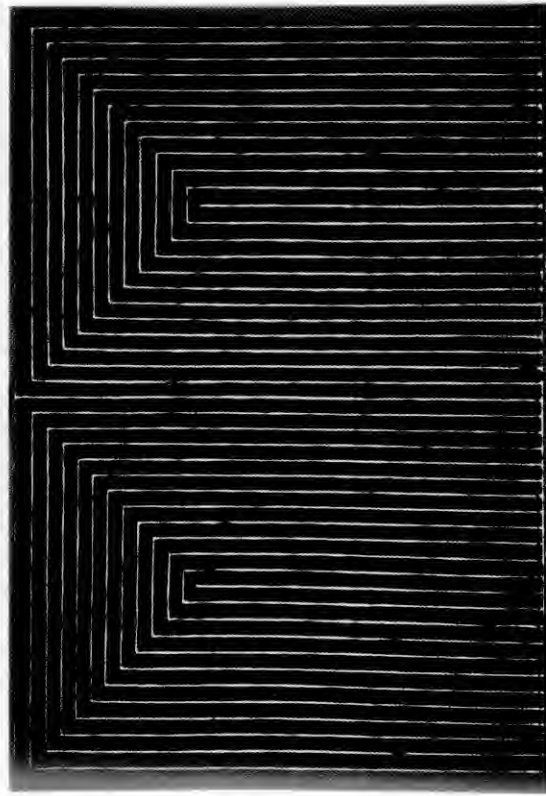
Frank Stella esplorò sin dal 1958 questa stessa possibilità sul piano della forma, anziché del colore. Il significato della sua opera non era legato all'illusione pittorica, ma era il prodotto sem-

plice e diretto delle convenzioni visive tratte da condizioni reali. Per Jasper Johns la forma pittorica era determinata da un oggetto come una bandiera o un bersaglio. Per Stella, la forma non era data da un oggetto esterno alla pittura, ma dalla geometria della sua stessa superficie. La posizione d'ogni striscia colorata era determinata dalla sagoma della tela. Ogni pennellata veniva distinta da una sottile porzione di tela non dipinta. Ogni residuo di composizione spaziale e di bilanciamento (l'equilibrio di una forma con un'altra) erano annullati grazie alla simmetria (fare cioè ovunque la stessa cosa) e la regolare ripetizione. Evitato l'illusionismo e la finzione della profondità pittorica, l'autore poteva concludere, con spietata oggettività, che «ciò che vedi è ciò che vedi». Presentandone il lavoro nel 1960, Carl Andre scrisse, non meno laconicamente:

L'arte è l'esclusione del superfluo. Frank Stella ha ritenuto necessario dipingere strisce. Non c'è nient'altro nei suoi dipinti. Non è interessato alla sensibilità o alla personalità sua o del suo pubblico. È interessato alle necessità della pittura. La sua pittura non è simbolica. Le sue strisce sono il percorso del pennello sulla tela. Questi percorsi conducono esclusivamente alla pittura⁷.

Figura 6.

Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor*, smalto su tela, 1959.



Con queste osservazioni siamo già nel cuore di quello che verrà poi definito come minimalismo. Le *Stripe paintings* di Stella da un lato si rifacevano a Pollock, per l'estensione su tutta la tela, la composizione *all over*, l'immediatezza, l'uso degli smalti industriali neri o alluminio. Dall'altro lato, come ammise lo stesso autore, richiamavano il lavoro di Johns. Si giungeva così a un'inaudita apertura: il quadro come oggetto, la visione come azione pragmatica, priva di schermature stilistiche e di allusioni metaforiche.

Andre conosceva bene il lavoro di Stella perché in quel momento divideva con lui lo studio. Operando come scultore, Andre rifiutò a pari grado l'antropomorfismo, la concezione pittorica (ossia la visione frontale) della scultura, e le tipiche composizioni di Picasso e David Smith, che ancora apparivano come le più moderne risoluzioni plastiche. Andre recuperò invece la lezione dei maestri del costruttivismo sovietico – in quegli anni oggetto di revisione storiografica – impiegando i materiali standard dell'edilizia per indagare le possibilità date dalle forme modulari e ripetute. Prese spunto da Brâncuși per eliminare il piedistallo e sperimentare ogni tipo di simmetria. Man mano il suo lavoro prese a estendersi. Asserire la natura del materiale implicò l'accertazione della forza gravitazionale. Posti direttamente a terra, i materiali presero a organizzarsi orizzontalmente, perdendo ogni residuo di verticalità antropomorfa e attivando lo spazio reale. Andre stava insomma traducendo alcuni principi pittorici di Pollock in valori scultorei.

Forme minime e oggetti specifici.

Commentando il lavoro di Stella nel 1965, Donald Judd ricordò che l'unità e la compattezza raggiunte omologando la forma pittorica interna alla forma del supporto avevano infranto solo parzialmente l'illusionismo pittorico. La pittura, anche quella di Stella, nonostante la sua strenua oggettività, rimaneva una superficie piana contro una parete piana: restava così in vita una relazione di profondità tra due piani. Sotto questo punto di vista, tutti i dipinti, in un modo o nell'altro, mantenevano l'illusione spaziale. Secondo Judd, era necessario giungere a una forma unica, che non fosse la somma di diverse entità in relazione tra loro – come ad esempio un piano pittorico e una superficie contro cui è collocato. Né pittura né scultura, questi «oggetti specifici» dovevano inva-

Figura 7.
Carl Andre, *Cedar Piece*, legno, 1959.



dere lo spazio reale, contestando la fittizia relazione del quadro con la parete. Soltanto così si potevano estinguere i dispositivi di matrice pittorica (a partire dal rapporto tra figura e fondo) su cui si era fondato fino a quel momento l'illusionismo. Per essere efficaci queste strutture dovevano assumere configurazioni elementari semplici, in modo da poter essere percepite con un unico sguardo, proprio come in un compatto ready made.

Il carattere emblematico dell'oggetto negava, nella sua indifferenziata singolarità, l'idea della forma scultorea come risultato preconcepito della composizione, ossia di accordo relazionale e di gerarchia tra le varie parti dell'opera. Per Judd, infatti,

[...] nei lavori tridimensionali l'intero oggetto è realizzato in accordo con scopi complessi, e questi non sono distinti, bensì affermati da un'unica forma. Non è necessario per un lavoro avere molte cose da guardare, da confrontare una ad una o da contemplare. È interessante la cosa nel suo insieme, la qualità nell'insieme. Le cose più importanti stanno da sole e sono più intense, chiare e potenti.

Per giungere a questo scopo di forma unitaria – uno stato di letterale oggettualità dell'opera – Judd adottò due strategie: una radicale riduzione degli elementi, e l'eliminazione dei bruschi scarti tra le varie componenti dell'opera, utilizzando la monocromia degli smalti industriali per dare maggiore unità possibile alle parti⁴.

A cambiare non erano più soltanto i materiali, i procedimenti formali o i contenuti. Iniziò a cambiare anche il lessico. Sempre più questi artisti parlarono di «lavori», «oggetti», «cose», e sempre meno di pittura o di scultura. Questo fenomeno colpì l'attenzione del filosofo Richard Wollheim, che dinanzi alle prime prove di questa nuova estetica conì la definizione di «minimalismo»:

Oggetti che possiedono un contenuto di arte minimale: o sono a un grado estremo indifferenziati al loro interno e rivelano di conseguenza un contenuto molto ridotto, oppure la differenziazione che espongono non proviene dall'artista ma da fonti non artistiche, come la natura o l'industria.

La misurata impersonalità di questi manufatti era il naturale antidoto all'autoindulgenza e all'esibita destrezza della generazione precedente. Fino a quel momento, il modo per rendere unico e identificabile un oggetto d'arte era di lavorarci molto sopra, per differenziarlo il più possibile dagli oggetti reali. È noto che uno dei problemi maggiori dell'espressionismo astratto fu infatti quello di capire quando un quadro era da considerarsi finito. Per certi versi il problema, qui, era rovesciato. Si trattava di lavorare con forme non connotate, né determinate a priori, ridotte a unità lin-

guistiche minime. Era insomma necessario capire come dar inizio a un lavoro partendo da condizioni predeterminate. Il contenuto si sarebbe individuato nella natura del materiale. La forma sarebbe stata la conseguenza della sua presentazione. L'uso di una forma singola ripetuta restringeva il campo di possibilità del lavoro, e consentiva di concentrarsi sulla distribuzione degli elementi a disposizione. Non scaturendo più da un'idea o un «disegno» preconcepito dell'autore, la forma si realizzava attraverso le permutazioni, le sequenze in serie elementari, l'uso di sistemi modulari. Nelle parole di Judd, «l'ordine non è razionalista e soggettivo, ma è semplicemente un ordine, come quello della continuità, una cosa dopo l'altra». Il critico Barbara Rose riconobbe che «di contro alla florida pienezza barocca della vecchia generazione stretta dall'*Angst*, la profonda sterilità del nulla ha una certa toccante, seppur strangolata, espressività»⁵.

Forme ripetitive e sequenziali apparvero, più o meno contemporaneamente, nella pittura di Warhol e negli «oggetti specifici» di Judd, nella coreografia di Merce Cunningham e di Yvonne Rainer, nella musica di La Monte Young, Terry Riley e Steve Reich⁷. Dietro essi riaffioravano i vecchi consigli di Gertrude Stein, di Erik Satie, di Buckminster Fuller, di John Cage e – ancora una volta – di Marcel Duchamp. L'uso di materiali industriali ready made (come acciaio, alluminio, fogli di compensato, vetro, plexiglas) spinse a quel tipo di composizione seriale o modulare che caratterizzò tra 1966 e 1967 il «minimalismo» vero e proprio. Questa definizione, tuttavia, è come poche altre limitata e pericolosa, dal momento che assume una quantità d'esperienze variegata e d'approcci diversificati. Per comodità e per facilità d'uso, possiamo qui distinguere tre grandi categorie.

Vi fu dunque primariamente un'estetica dell'oggetto unico e isolato, le cui singole parti concorrevano alla percezione unificata di un insieme, come ad esempio nelle colonne verticali di Judd. Questi oggetti erano caratterizzati da un altissimo grado di finitura e da un'impeccabile realizzazione tecnica, così da poter ostentare l'aspetto laconico e impersonale del manufatto industriale e favorire il più possibile la percezione di una massa disgiunta dai singoli volumi che la compongono. L'attenzione alla qualità dei materiali fu condivisa dai minimalisti californiani, come Larry Bell o John McCracken, la cui pittura monocroma era però caratterizzata dal «finish fetish» tipico della locale *custom culture* e da una ricerca di effetti trascendentali di luce e colore, tali da sospendere a un'espe-

rienza «sublime» (come si può avvertire negli emozionanti lavori di Robert Irwin o di James Turrell).

Una seconda categoria fu programmaticamente orientata a istituire un rapporto attivo con l'osservatore, invitato a misurarsi in relazione all'opera e allo spazio che la contiene. Questa linea di ricerca, alimentata sul piano critico anche dalla fortuna di un testo come *Phénoménologie de la perception* di Maurice Merleau-Ponty (1945), fu sperimentata da autori come Robert Morris negli Stati Uniti o Luciano Fabro in Italia. Morris mise in luce l'importanza d'una scultura (anzi, di «three dimensional things») a mezza via tra l'ornamento e il monumento, ovvero di scala omologa alle dimensioni del corpo umano (ma senza ricadere, com'è ovvio, nell'antropomorfismo). Il significato non era fissato dalle intenzioni dell'autore, quanto piuttosto favorito dall'intreccio tra gli spettatori, il lavoro e lo spazio espositivo. L'osservatore non era più posto dinanzi a un'immagine da valutare nelle sue relazioni interne,

[15]

bensi dinanzi a un oggetto che invitava a stabilire relazioni al di fuori d'esso. Ogni forma poteva assumere significati differenti in funzione dello spazio, della luce e del campo visivo. In questa valutazione erano inoltre sollecitate le spinte gravitazionali, le proiezioni del corpo verso le superfici esterne, i mutevoli parametri di misura tra persona e oggetto. La forma, che fino a quel punto era rimasta la proprietà più palesemente inalterabile dell'opera, non appariva più come costante. Variando la propria posizione rispetto al lavoro, lo spettatore poteva percepirla nel suo continuo mutare. L'osservazione della forma complessiva era dunque un'esperienza di relazione che si svolgeva nel tempo: proprio quella dimensione di temporalità che Fried considerava un'inaccettabile resa alla «teatralità»⁸. Di norma, questi lavori comprendevano installazioni abbastanza complesse, non di rado effimere e, come nel caso delle *L beams* di Morris presentate alla seminale mostra *Primary Structures*, smontate e ricomposte di volta in volta per adattarsi ai differenti ambienti espositivi. È difficile, e forse anche inutile, al giorno d'oggi, parlare di «originali» a tutti gli effetti.

[14]

Nel suo insieme, l'esperienza del minimalismo incrementò la sensibilità verso la natura processuale della creazione artistica. Favorì, in quanto prosecuzione del formalismo su basi non greenbergiane, un esame del contesto entro cui l'arte viene incontrata ed esperita. Riconobbe l'importanza dell'apprendimento e della coscienza dello spettatore assorbito nell'opera, e mise così in luce la natura performativa di entrambi. Buona parte di ciò che avvenne nel corso degli anni Settanta fu la conseguenza di questi raggiungimenti.

Arte americana e arte europea.

Le vicende dell'arte astratta e del minimalismo, da una parte e dall'altra dell'Oceano, consentono ora di giungere a una distinzione di massima.

Esiste un razionalismo europeo, diretta filiazione del Bauhaus, del costruttivismo, della psicologia della *Gestalt*. Questo razionalismo motivò la ricerca di un rapporto tra l'arte e l'industria in seno allo storicismo marxista e, successivamente, alle ideologie riformiste del neocapitalismo, stabilendo il primato del progetto sul prodotto.

Esiste poi un empirismo americano, che trovò la sua migliore formulazione nei fondamenti pragmatici del minimalismo che abbiamo appena trattato. Queste opere ebbero, in generale, una

Figura 8.

Veduta della mostra *Primary Structures*, The Jewish Museum, New York, 27 aprile-12 giugno 1966. Da sinistra: Donald Judd, *Senza titolo*; sullo sfondo: Robert Morris, *Senza titolo* (*L beams*); al soffitto: Robert Grosvenor, *Transoxiana*.



scala più ampia, un più intenso impatto visivo, una fisicità immediata. Non erano il risultato d'un gioco permutativo di forme e colori, quanto piuttosto l'ostentazione di un dato o di un «fatto» visivo diretto e immediato. Non vi erano teorie, sistemi «razionalisti» e tantomeno intenti sociali, bensì un robusto senso di realtà. I *patterns* visivi di autori europei come Vasarely o Morellet confidavano invece nella natura invariabile, «democratica», poiché assoluta, della risposta fisiologica dell'occhio e del sistema nervoso dinanzi agli enigmi visivi.

Da un lato il razionalismo europeo, dall'altro l'empirismo americano. La fede o la speranza idealista in un linguaggio universale contro l'insistenza pragmatica su esperienze visive individuali. Nell'arte astratta e optical di tradizione europea la struttura geometrica derivata dal costruttivismo e dalla maestosa tradizione del Bauhaus confermava la natura dell'arte come una missione sociale e collettiva. Quelle stesse forme geometriche vennero invece utilizzate dai giovani minimalist americani non per dichiarare significati alla forma, quanto piuttosto per ribadire il lavoro empirico dell'artista e la prassi di osservazione dell'opera.

I minimalist americani non avevano nulla a che vedere con l'idealizzazione delle forme geometriche che riconosciamo in Mondrian o con le implicite possibilità metaforiche di certe configurazioni formali. L'unione di una linea orizzontale con una verticale era per loro la presentazione di due linee diversamente orientate: non diceva qualcosa di particolare sulla natura dell'universo o di noi stessi. La geometria valeva per il suo impatto visivo, per la capacità che possiede di condensare il gesto creativo entro chiari limiti fisici del lavoro. C'è quindi una differenza di fondo tra l'astrazione, che nella tradizione europea designava possibilità trascendenti e metafisiche, di assoluto, e quell'impetosa concretezza dei lavori di Andre, Stella o Judd (con l'eccezione, che si è vista, del minimalismo «sublime» della West Coast).

È certo più facile definire la nuova arte in base a ciò che essa non è, rispetto al passato, rispetto a ciò che è. Tuttavia, prendendo per buone le categorie fin qui discusse, e nei limiti di una esposizione sintetica, si può giungere a una prima conclusione. Alla fine degli anni Sessanta si erano consolidate tre diverse possibilità: il lessico della nuova figurazione pittorica promulgata dalla pop art; il lessico dell'astrazione in termini di forma, composizione, valori pittorici di luce e di colore, rinnovato dal minimalismo; l'analisi e la critica delle strutture di rappresentazione prodotte dall'arte con-

cettuale (oggetto del prossimo capitolo). Nel loro insieme, queste tre risorse generarono un'estensione del modernismo, attraverso l'analisi dei suoi fattori costitutivi. In tal modo, esse divennero una formidabile forza d'espansione, che rese possibile il pluralismo del decennio seguente. Da questo punto di vista, il miglior documento di questo processo resta senz'altro l'*Expanded Art Diagram* di George Maciunas (1966): un complesso schema che assomma, nel pieno spirito di Fluxus, tutti i progenitori storici delle avanguardie fino alle più recenti pratiche di radicale sperimentazione, in uno spettacolare e caotico intreccio tra musica, teatro, pittura, poesia e cinema «espanso».

La scultura, da parte sua, sembrò sopravanzare la ricerca pittorica, data la sua natura più flessibile e la capacità d'incorporare immediatamente nuovi materiali e di accettare più efficacemente la sfida con lo spazio. Da qui in poi, «scultura» potrà significare un lavoro tridimensionale (o, nel caso di Andre, bidimensionale), ma anche, come si potrà vedere nei lavori di Bruce Nauman, la fotografia, il video, la performance, l'installazione. Tutte le forme, cioè, attraverso cui si presero a negoziare le condizioni per un'attivazione e un'invasione dello spazio reale ed empirico che un tempo separava l'opera dal suo spettatore. La distanza tra osservatore e dipinto o

scultura non era più quella terapeutica forma di difesa dell'autonomia e della purezza estetica, ma uno spazio entro cui si rimetteva in gioco la nozione stessa di arte. E dentro questo spazio che si trovarono ad agire, nel corso degli anni successivi, nuovi orientamenti (da una recrudescenza critica politica alle rivendicazioni di genere e identità), nuove tecniche operative (il videotape, il teatro di strada, la comunicazione sociale), un nuovo pubblico (più giovane, più ideologizzato, meno abbiente) e anche nuovi critici: più compagni di strada degli artisti che «intellettuali organici» o chierici (e d'altra parte, cosa aveva scritto George Kubler? «Il critico più autorevole di arte contemporanea è un artista impegnato anche lui nello stesso gioco»)¹⁰. Per qualche anno e per quasi tutti costoro, l'opera d'arte sembrò aver irrimediabilmente perduto anche il suo statuto di merce estetica. La convinzione con cui alcuni difesero questo raggiungimento può apparire oggi ingenua, ma a nostro avviso resta ammirevole.

La situazione dopo il 1960 non appare come il culmine di quanto ha preceduto (il modernismo «storico») e neppure la sua distruzione. Si tratta, più semplicemente, di un processo in cui vennero riformulate alcune idee su come l'arte funziona *davvero*. Da questo punto di vista, i pregi del discorso di Greenberg furono anche, al-

la lunga, i suoi difetti. Considerare la pittura come un'esperienza puramente ottica significava difendere un'estetica materialista trascurando del tutto l'estetica dei significati – ovvero un'arte *anche* come contenuto. Collocare i pittori astratti americani dentro una gloriosa linea di sviluppo storico fu un capolavoro d'intelligenza visiva e di tendenziosità argomentativa, ma bloccò costoro nelle conclusioni di questa stessa implacabile logica.

La sconfitta della resistenza del mezzo pittorico giunse, inevitabilmente, all'indistinzione tra il quadro dipinto e la parete dipinta. Quello che era apparso come una vittoria dell'arte astratta – l'acettazione volontaria e cosciente dei limiti del mezzo d'ogni arte – diventava una sconfitta, dinanzi all'afasia prospettata dal monocolore assoluto e alla marea crescente delle pratiche espressive alternative. Se il percorso storico per raggiungere l'essenza dell'arte poteva apparire eroico, la prosecuzione della storia minacciava di essere ripetitiva e noiosa. Temperamento intollerante e dogmatico, Greenberg non volle capire la pop art né il minimalismo, che ai suoi occhi rappresentavano la negazione di tutti i suoi presupposti critici. In un modo o nell'altro, tutta la critica di scuola statunitense dovette a quel punto misurare l'incolmabile distanza tra sé e il modernismo. In Europa, la dialettica tra ordine ed eversione, tra purezza estetica e sua infrazione vitalistica era invece semplicemente inscritta nella pluridecennale, contraddittoria storia delle sue stesse avanguardie.

Materiali organici ed energie della natura.

Verso la fine degli anni Sessanta, oltre che i materiali industriali, s'iniziarono a usare materiali organici, come il feltro, il tessuto, la terra, il carbone. La diretta conseguenza, sul piano della forma, fu naturalmente l'accantonamento della logica delle sequenze elementari a favore di un'organizzazione più libera e informale. La razionalità lasciava sempre più spazio al caos e all'entropia, come teorizzò Robert Smithson in un'importante serie di scritti. Smithson fu tra i primi a studiare le possibilità d'estensione del lavoro scultoreo all'ambiente naturale e di erosione delle forme chiuse e assolute del minimalismo. Come sintetizzò lui stesso, un percorso «dall'acciaio alla ruggine». Accettando come forza creativa i principali processi chimico-fisici della trasformazione naturale, come l'ossidazione, la carbonizzazione, l'idratazione, Smithson avviò

[20]

quella sperimentazione che condurrà allo *Spiral Jetty*, capolavoro della Land Art¹¹.

Tra 1967 e 1968 alcuni eventi motivarono un più deciso orientamento verso quella che si definì *antiform* e che, almeno all'apparenza, sembrava rovesciare il lessico minimalista, quando invece in realtà non era che una delle sue possibili conseguenze. Nel 1967 si tenne a New York una grande mostra retrospettiva di Jackson Pollock. Fu l'inizio di un nuovo processo di ricezione del pittore americano, questa volta su basi non greenberghiane, ovvero, «impure». Già autori come Andre avevano sviluppato il tema dell'orizzontalità, della piattezza, della totalità, del trattamento omogeneo della superficie pittorica «desublimata» di Pollock. Eva Hesse, pur ripristinando le condizioni di frontalità, realizzava lavori tridimensionali con materiali organici che asserivano la forza di gravità con eleganti cadenze decorative.

Robert Morris, che in questi anni era tra i più accaniti sperimentatori, mise da parte le sculture minimaliste del biennio precedente ed esplorò la forma come prodotto dell'accumulo casuale ed eterogeneo di un grande assortimento di materiali: alluminio, asfalto, rame, feltro, vetro, piombo, gomma, acciaio, zinco. Insieme a Smithson, Walter De Maria e altri autori, Morris presentò alla mostra *Earlworks* le concrete possibilità di un'arte ambientale. Nei nuovi spazi della Castelli Warehouse – un magazzino aperto dal gallerista newyorkese come luogo alternativo alla galleria, per accogliere le nuove ingombranti forme di sperimentazione – Morris organizzò infine, nel dicembre 1968, una mostra collettiva che tra gli altri comprese, oltre agli italiani Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio, lo scultore Richard Serra. Il lavoro di quest'ultimo consistette nello scagliare piombo fuso sul pavimento, a ridosso d'una parete, per ricavarne così, nell'incontro con la superficie d'angolo, dei rudimentali calchi. Serra accoglieva il gesto performativo di Pollock da un punto di vista «operaio», industriale, rudemente laborioso. Confermò questa sua attitudine compilando una dichiarazione di poetica limitata a una lista di verbi. Un materiale, un'azione e dunque una forma: rompere, sgualcire, piegare, tagliare... Lo stesso Anselmo lavorava su forme determinate da torsione, spinta, gravità, magnetismo. Serra girò anche un breve videotape (*Hand Catching Leads*, 1968) per ribadire la natura processuale di questa nuova forma di scultura.

Nel loro insieme, tutte le possibilità espressive rapidamente scaturite da queste esperienze trovarono una prima ampia documen-

[50]

9

tazione nella mostra curata dal critico svizzero Harald Szeemann nel 1969. Presto divenuta proverbiale (per quanto, negli anni, francamente sopravvalutata) la mostra portava il felice titolo *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* e un sottotitolo molto esplicativo: *Works, Concepts, Process, Situations, Informations*. Gli osservatori più attenti colsero subito il mutamento di paradigma. Jack Burnham parlò di «unobjects» riconoscendo la mancanza, per questi, di uno specifico vocabolario critico¹². D'altra parte, in qualche modo si poteva parlare di opere che prevedevano la reversibilità e il non compimento? Come fissare verbalmente, al di là della documentazione fotografica (che non a caso proprio in questo periodo iniziò a divenire un indispensabile complemento) ciò che si presentava come un flusso? «What art now has in its hand - scriveva Morris nel 1970 - is mutable stuff which need not arrive at the point of being finalized with respect to either time or space. The notion that work is an irreversible process ending in a static

Figura 9.

Giovanni Anselmo, *Torsione*, cemento, legno e cuoio, 1968.



icon-object no longer has much relevance». Quello che stava avanzando, osservò Tommaso Trini nel testo di presentazione per la mostra di Berna, era un «nuovo alfabeto per corpo e materia»¹³.

Quella che si registrò intorno al 1968 fu una formidabile e densissima congiuntura, che compattò rapidamente le ricerche tra Stati Uniti ed Europa. Naturalmente, essa non fu scevra di connotazioni politiche. L'ordine industriale delle geometrie *minimal* era ormai rovesciato nel caos di un rapporto conflittuale tra natura e cultura. L'impersonalità apolitica fu stravolta da forme di politicizzazione sempre più radicali e, non di rado, radicalmente ingenuie. Per loro tattica, artisti e opere non si fecero più trovare là dove il pubblico, il mercato, i galleristi - il «sistema», per impiegare un vocabolo-feticcio dell'epoca - credevano, come sempre, di poterli trovare. Lo notò prima e meglio di tutti Germano Celant, quando alla fine del 1967 chiamò a raccolta, sotto l'etichetta «arte povera», un gruppo d'artisti in nome dell'«insurrezione» dei materiali naturali: animali, vegetali e minerali. L'artista era incoraggiato a divenire «produttore di fatti magici e meraviglianti»¹⁴. L'arte poteva durò soltanto una manciata d'anni, portando i suoi artisti a notorietà internazionale. Ma dal punto di vista odierno, gli aspetti che restarono specifici della situazione italiana appaiono più interessanti di quelli che invece furono i tratti condivisi con le altre esperienze internazionali.

In Italia si era parlato di forme «primarie» non nel senso adottato nella mostra *Primary Structures* riguardo le strutture minimaliste, quanto piuttosto per il recupero di elementi fisici primordiali. L'occasione in cui si riconobbe questa tendenza s'intitolava, non a caso, *Fuoco Immagine Acqua Terra*:

Acqua, fuoco, terra, aria erano i principi della materia vivente, in sostanza componevano un'allegoria della vita. E certo qui è chiara la convergenza arte-vita: convergenza ma non identità. C'è un rapporto d'attrazione dialettica, una nuova dialettica. La dialettica figurativo-astratto non sussiste anche perché non è mai stata una dialettica: la dialettica natura-artificialità è in parte scontata e non comunque primaria. Il dialogo principale è tra immagine e realtà, spazio e ambiente, materia e forma¹⁵.

Le pozzanghere d'acqua e gli intrecci di cordame di Pino Pascali, oppure il fuoco e i cumuli di carbone di Jannis Kounellis segnavano il rifiuto delle forme razionali del mondo industriale, e sembravano poter riscattare la potenza generativa del mito, in un rapporto più diretto e basilare con l'azione e con la vita. Agli occhi di un'intera generazione di critici e osservatori nutriti dalla cultura dell'infor-

male, un nesso appariva evidente: «Pollock quando sdraia la tela e vi fa sgocciolare sopra il colore; Burri quando impiega il fuoco per segnare; Fautrier e Dubuffet quando imitano con i loro impasti la carne o la terra; ecco il tipico approccio indiretto dell'informale alle strutture del primario». E precisamente da questo punto che poteva avvenire lo sconfinamento verso l'ambiente. Un accordo flagrante con la pura attualità del reale rimuoveva ogni residuo spazio retrospettivo: «l'oggetto creato si confronta con la realtà, la coinvolge con allusioni dirette, come lo spazio dell'*happening* o dell'opera-ambiente si confronta, occupandolo, con lo spazio della vita»⁶. Appare qui ancora una volta cruciale il doppio ruolo di Fontana: l'autore dei rarefatti *Ambienti spaziali*, da un lato, e lo scultore viscerale delle *Nature*. Su di esse Argan aveva scritto, già nel 1960:

La via di questo inconsapevole recupero dei miti favolosi della preistoria mediterranea è ancora l'artigianato, anzi quell'artigianato primario e in diretto rapporto con la natura terrestre e celeste ch'è l'agricoltura: sicché i segni mediante i quali si determina l'immagine sono quelli che la vanga ed il vomere scavano nel solco⁷.

Per certi aspetti, è proprio qui che nacque l'arte povera. In un certo senso, la nuova arte italiana fu il frutto di un rinnovato processo unitario fra diverse tradizioni. Nel corso degli anni Sessanta vi era stato un decisivo passaggio dall'antropologia umanistica di Argan a un'ideologia sociale. Celant vi aggiunse l'attivo sperimentale, un buon carnet di contatti internazionali e una più esplicita chiave ideologica e militante. Si giunse così al primo momento unitario nell'arte italiana del secondo dopoguerra – e uno dei pochi, in assoluto. Una tradizione mediterranea e «classica» dell'arte romana di quegli anni, resa moderna da Burri, tenuta in vita dai miti di Cy Twombly e proseguita nel lavoro di Kounellis e Pascali, stava saldandosi con l'approccio, ben più analitico e «tecnologico», svolto fra Torino e Milano nel lavoro di Pistoletto, Zorio, Paolini, Fabro. Mario Merz confermò come l'esperienza della pittura informale, scavalcando l'utopia delle avanguardie tecnologiche, era in grado di insegnare un nuovo, impregiudicato rapporto con la materia.

Lo spazio diventava un vero e proprio campo di relazione con lo spettatore. La tendenza tecnologica dell'arte cinetica e programmata e la tendenza espressiva-primaria stabilirono il comune protocollo di un'arte non individualistica e intrinsecamente sociale. Era un'esperienza aperta e collettiva, che non nascondeva

[21, 19]

un sentimento di partecipazione primitiva e infantile. Si trattò di una posizione che, almeno in Italia, poteva risalire alle forme più giocosamente teatrali e protodadaiste del futurismo. Per tale motivo, essa si distanziava dalle coeve tendenze della sussiegosa *uniform* statunitense. Nel suo empirismo percettivo, quest'ultima restava infatti un'arte non meno sperimentale, ma con un destino programmaticamente individuale, legato all'iterazione tra oggetto e soggetto percepente.

¹ M. FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980.

² M., *Art and Objecthood*, in «Artforum», V (1967), n. 10, p. 23.

³ C. ANDRE, *Preface to Stripe Paintings*, in MILLER, *Sixteen Americans* cit., p. 76.

⁴ D. JUDD, *Specific Objects*, in «Arts Yearbook», VIII (1965), pp. 74-82.

⁵ R. WOLLHEIM, *Minimal Art*, in «Arts Magazine», XXXIX (1965), n. 5, p. 30.

⁶ B. ROSE, *L'abc dell'arte* (1965), in ID., *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte* 1963-2008, Scheiwiller, Milano 2008, p. 127.

⁷ M. BOCHNER, *The Serial Attitude*, in «Artforum», VI (1967), n. 4, pp. 28-33.

⁸ R. MORRIS, *Notes on Sculpture. Part II*, in «Artforum», V (1966), n. 2, pp. 20-23.

⁹ K. VARNEDOE, *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, Princeton University Press, Princeton 2003, p. 97.

¹⁰ G. KUBLER, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven-London 1962 (*La forma del tempo*, Einaudi, Torino 1976, p. 35).

¹¹ R. SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in «Artforum», VII (1968), n. 1, p. 440.

¹² J. BURNHAM, *System Esthetics*, ivi, pp. 30-35.

¹³ T. TRINI, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, catalogo della mostra, Kunsthalle, Bern 1969, p. 12.

¹⁴ G. CELANT, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969.

¹⁵ M. CALVESI, *Lo spazio degli elementi*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra, Roma 1967, poi in ID., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 111.

¹⁶ ID., *Strutture collettive del primario*, in *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra, Foligno 1967, poi in ID., *Avanguardia di massa* cit., pp. 119-20.

¹⁷ G. C. ARGAN, *Lucio Fontana*, in APOLLONIO, ARGAN e MASCIOTTA (a cura di), *Cinque scultori d'oggi* cit., p. 230.

Capitolo quinto

Idea e azione

Lewitt si era consacrato alla logica del modulo e della ripetizione. Era partito da strutture semplici che progressivamente si moltiplicavano, si aprivano e si sovrapponevano, in una sorta di fuga musicale con variazioni sempre più complesse, ma fedeli al modulo di base. La ricchezza e la sofisticazione delle possibili varianti generavano forme piacevoli, frutto del rigoroso, reiterato e coerente sviluppo del tema di base, che dimostrava così la chiarezza dei puri rapporti matematici e la bellezza del procedimento logico. L'estensione a scala monumentale, in dialogo con l'architettura, costituì il naturale sviluppo di questi principi.

Il lavoro di Lewitt restò tutto sommato fedele alla tradizionale consistenza fisica di scultura e pittura. Egli stesso però riconobbe che, non essendo alcuna forma intrinsecamente superiore ad altre, l'artista poteva usare qualsiasi mezzo, dall'espressione verbale alla realtà materiale. Ogni osservatore d'altra parte poteva incontrare, verso la fine degli anni Sessanta, lavori che non fondavano più la loro qualità sulla disposizione del colore o della forma. Questa negazione era stata in realtà possibile traslando il lavoro artistico su due diversi piani: quello dell'idea e quello dell'azione. L'arte concettuale fu, in effetti, una dialettica tra due opposte tensioni. Da un lato, si favorì una riflessione sulla natura intrinseca dell'arte, che giunse a ostentare mere proposizioni testuali. Dall'altro lato, si estesero le pratiche artistiche identificandole con i più complessi sistemi di relazione con il mondo esterno. Sostituendo i materiali con le idee, insomma, si poteva giungere a una riflessione orientata all'analisi delle procedure di costituzione e presentazione dell'opera. Si poteva inoltre estendere l'analisi al più ampio contesto politico e culturale, impugnando il mezzo artistico come strumento comunicativo e di lotta¹.

In ogni caso, il lavoro individuale era sottratto alla logica evolutiva o di continuità stilistica. Più che la risoluzione d'un problema, l'opera d'arte divenne il luogo di un'inedita e incessante apertura a problemi nuovi. Le parole con cui Michelangelo Pistoletto descrisse il proprio lavoro nel 1967 avrebbero potuto infatti essere state sottoscritte da un'intera generazione di artisti:

Nel mio lavoro ogni prodotto nasce da uno stimolo immediato dell'intelletto, ma esso non ha nessun carattere di definizione, giustificazione o risposta. Esso non mi rappresenta. Il lavoro o l'azione successiva sono il prodotto dello stimolo intellettuale e percettivo isolato nel momento successivo. Dopo ogni azione io faccio un passo di fianco e non procedo nella direzione del mio oggetto, perché non lo accetto come risposta².

Ogni definizione, nel mondo dell'arte come altrove, è pericolosa; ma la definizione di «arte concettuale» è la più pericolosa di tutte. Prensile, affabile, proteiforme, questa categoria ha assunto nel tempo un valore olistico, onnicomprensivo (o, se si preferisce, comprensivo di un numero eccessivo di cose), se non metafisico – giusto il contrario di quell'analitica chiarezza che tale definizione voleva garantire, sin dal nome. D'altra parte, a quasi mezzo secolo di distanza dalle sue prime formulazioni, il quadro generale ci appare assai composto, non di rado contraddittorio, comunque irriducibile a un'essenza.

Si parlò esplicitamente d'arte concettuale sin dagli inizi degli anni Sessanta, nelle riflessioni svolte dai teorici della musica aleatoria e dentro il grumo delle esperienze «antiartistiche» promosse da Fluxus e derivate da quell'estetica militante espressa da Herbert Marcuse in *Essay on Liberation* (1960). Il materiale di queste forme espressive era il linguaggio in quanto tale, nella sua possibilità d'analisi, manipolazione e impiego³.

Il termine entrò in uso grazie ai *Paragraphs on Conceptual Art* pubblicati da Sol Lewitt nel 1967. Qui si definì un'arte in cui l'idea costituiva la parte più importante del lavoro. Progettazione e scelte erano compiute prima dell'esecuzione materiale, ponendo ai margini le capacità manuali e artigianali. Per essere efficace, l'idea doveva essere semplice, priva di aspetti soggettivi e arbitrari. Proprio come nel minimalismo, erano predilette forme basilari disposte in sequenze elementari. Così isolata e definita, questa semplice idea compositiva era considerata «arte» come e più di qualunque altro prodotto finito. Il modo in cui l'opera d'arte appariva allo sguardo non era più importante⁴.

È abbastanza chiaro che la definizione d'arte concettuale offerta da Lewitt era una radicalizzazione della pratica minimalista.

Nella congiuntura di fine anni Sessanta, in cui si mescolarono minimalismo, figurazione pop e arte concettuale, pressoché tutti gli artisti condivisero simili assunti. Le più grandi differenze stavano nel punto prescelto per svolgere l'analisi. Ci si poteva concentrare sulla consistenza dell'opera d'arte e del suo intrinseco sistema d'accreditamento. Oppure, si poteva accettare la sfida a spingersi oltre, nella sempre più vasta e complessa realtà che convalidava le immagini come forma simbolica di potere.

A seconda del punto in cui questa analisi decise di soffermarsi si può dunque parlare di arte concettuale vera e propria (un'analisi della natura dell'oggetto artistico, come ad esempio in Kosuth), critica istituzionale (analisi del campo sociale ed economico in cui l'opera si pone, ad esempio Haacke), di body art (analisi della percezione e dell'identità corporea, ad esempio Nauman o Acconci), di «appropriazione» (analisi dei sistemi simbolici di mediazione visiva, ad esempio Sherman), di *visual practises* (analisi della logica dello sguardo, e delle condizioni dello spettatore nella finzione, ad esempio Jeff Wall).

Dietro ciascuno di questi risultati non è difficile riconoscere l'eredità dei lavori di Duchamp, dalla semplice designazione del ready made alla complessa iterazione tra spettatore e immagine in *Étant donnés*. Che l'arte concettuale, attraverso i suoi sistemi di lettura di Duchamp, sia stata lo snodo decisivo della cultura visiva fino ai giorni nostri è dimostrato dalla larghezza dei suoi esiti. In ogni caso, infatti, ciò che veniva meno, insieme al manufatto tradizionale di pittura e scultura, era la possibilità stessa d'uno stile, ovvero un protocollo di procedure comuni atte a omologare visivamente una serie d'opere. Rispetto all'espressionismo astratto, pop art e minimalismo avevano cambiato le componenti stilistiche, ma non le avevano negate. Portando il più intenso e motivato attacco allo status dell'opera d'arte, l'arte concettuale ambì a modificarne le forme stesse di produzione e di presentazione. L'azione creativa si svincolò dalla confezione dell'opera come merce-oggetto. Persegui l'estinzione d'ogni stile e, non di rado, annullò la sua stessa apparenza visiva. Raggiunse in tal modo quella «indifferenza estetica» proclamata anni prima da Duchamp. Rifiutando un medium specifico, l'arte concettuale fece proprie tutte le tecniche disponibili: il ready made, l'azione, la documentazione (tramite fotografia, video e testo), e la parola scritta o recitata.

La formula con cui il gallerista Seth Siegelaub annunciò nel gennaio 1969 la prima mostra collettiva di Joseph Kosuth, Douglas

Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner era eloquente: «0 Objects, 0 Painters, 0 Sculptors, 4 Artists, 32 Works».

In quella stessa occasione Huebler dichiarò: «il mondo è pieno di oggetti più o meno interessanti; non desidero aggiungerne altri. Preferisco certificare l'esistenza delle cose in termini di tempo e spazio».

Se l'arte poteva essere dichiarata, perché mai era obbligatorio portarla a concretezza? In mancanza di denaro per incorniciare o fotografare tutti i lavori ricevuti in occasione d'una mostra di disegni, Mel Bochner decise, già nel 1966, di realizzare copie xerox dei progetti inserendole in raccoglitori posti su basi di legno. L'originale era sostituito dalla riproduzione; la consultazione prendeva il posto della contemplazione. Si accettò la possibilità di far esistere l'opera attraverso la sua stessa documentazione, come dimostrò dal pionieristico *Card File* di Robert Morris, 1962. Dal 1968 i lavori di Lawrence Weiner presero forma di iscrizioni poste sulle pareti degli spazi espositivi, secondo un definito progetto di lettering, spaziatore e colore. Questi interventi potevano rovesciare la visuale tangibilità dell'*antiform* in mera descrizione testuale. Ad esempio, un'iscrizione di Weiner fatta nel 1968 recitava: «One aerosol can of enamel sprayed to conclusion directly upon the floor». Non diversamente, la rude concretezza della scultura postminimalista veniva parafrasata in una sorta di *haiku*: «a rock smoothed to a stone | by the continual caress of | the bottom of the sea»⁶.

Per qualche tempo si rincorse il mito della «dematerializzazione dell'arte». Lucy Lippard la definì come una tendenza a enfatizzare in maniera pressoché assoluta il processo di pensiero, riducendo l'oggetto a mero prodotto finale. Con un gioco di parole ella dichiarò: «the studio is again becoming a study». Lo spazio fisico dell'atelier – fin lì il luogo privilegiato della prestazione artistica – era sostituito dallo spazio mentale dell'analisi⁷.

Si prestò dunque attenzione alle modalità comunicative e documentative date da vecchi e nuovi media: non solo il video, ma anche il telefono, il telex, la comunicazione postale. Si compresero e si sfruttarono al meglio le possibilità di sonorizzazione dello spazio. Venne infine accettata l'elusione o la letterale sparizione dell'opera d'arte. L'*Inert Gas Series* di Robert Barry prevedeva la «visualizzazione» fotografica del rilascio di gas nello spazio esterno. Gino De Dominicis espose nel 1967 un *Cubo invisibile*, tracciando la sua base quadrata sul pavimento e lasciando che il visitatore completasse mentalmente l'opera («Ho fatto 1500 opere e

ne ho esposte 100 – disse poi l'autore – L'arte non ha bisogno, per esistere, di essere vista»⁸.

Per certi aspetti, l'arte concettuale ereditò e ridefinì, portando al loro naturale esaurimento, i due grandi momenti stilistici degli anni Sessanta – la pop art e il minimalismo. La pop art aveva insegnato a difendere la referenzialità dell'immagine – ossia una sua valenza di contenuto – contro il divieto «storico» pronunciato dall'astrazione. Il minimalismo aveva invece insegnato a svolgere una lettura più lenta e concentrata, intesa a estrapolare dalla forma le costitutive strutture primarie. L'arte concettuale giunse in tal modo a riconoscere in tutta la sua importanza la temporalità della struttura visiva, favorendo un'analisi delle sue regole. Introducendo il tema della spazialità del linguaggio, inoltre, s'incoraggiò un'esplorazione delle modalità di restituzione verbale. I codici poetici già sovvertiti dalle avanguardie d'inizio secolo, come il dada o il surrealismo, divennero oggetto di sperimentazioni ancor più radicali. Queste analisi presero due opposte direzioni, che per comodità possiamo riferire alle due grandi «vie di fuga» dall'estetica tradizionale emerse negli anni Sessanta: la ricognizione testuale e l'uso dell'immagine fotografica.

Ricognizioni testuali.

Il passaggio dalla visibilità dell'opera d'arte «retinica» all'estetica dell'oggetto reale era stato reso possibile grazie alla logica designativa del ready made di Duchamp. Quella logica infrangeva il monopolio di pittura e scultura ma restava vincolata a un oggetto, per l'appunto, «già pronto», investito di un'attribuzione nominalistica. Nella sua teorizzazione dell'arte concettuale, Kosuth si concentrò su questo particolare dispositivo di designazione, applicandolo non agli oggetti reali, bensì alle forme prodotte dal riduzionismo modernista.

Le pratiche testuali – ovvero la sempre più forte necessità di sostituire all'immagine una scrittura succedanea – agevolarono, da questo punto di vista, un processo di rigorosa definizione. Se con Judd l'opera d'arte era giunta alla propria autoreferenzialità di «oggetto specifico», la definizione testuale tipica di questa linea dell'arte concettuale giunse in breve alla pura tautologia: un «oggetto specifico» senza l'oggetto. Questo fenomeno si osserva bene nella formulazione data da Kosuth con la sua serie di quadri

Art as Idea (as Idea), esposti dal 1967 con il titolo *Titled* per sottolineare la loro funzione referenziale. Questi quadri riportano la riproduzione fotografica, stampata all'inverso con testo bianco su fondo nero, della pagina di un vocabolario con un lemma riferibile a connotazioni dell'opera stessa («significato», «oggetto», «cornice»). Potremmo definire questi quadri, che nel tempo sono divenuti famosi e pressoché eponimi dell'arte concettuale, come dei monocromi «modernisti» cui è stata applicata una descrizione verbale.

Il rifiuto della forma come pretesto di piacere visivo e di giudizio di gusto, e la prevalenza accordata alla teoria rispetto allo stile, sembravano poter fare giustizia della critica formalista, che accettava di definire soltanto l'arte che esisteva sul piano morfologico. Scriveva Kosuth nel 1969:

Le opere d'arte sono proposizioni analitiche, e cioè, se analizzate nel loro contesto, come arte, non forniscono informazioni di alcun genere su dati concreti. Un'opera d'arte è una tautologia in quanto è presentazione dell'intenzione dell'artista, ovvero, egli sta dicendo che quel particolare lavoro d'arte è arte, e questo significa che è una *definizione* dell'arte⁹.

L'arte era insomma un commento sull'arte e l'estetica era concettualmente irrilevante per essa. *One and Three Chairs* (1965), l'installazione di Kosuth che prevedeva una sedia appoggiata al muro, accanto alla sua stessa riproduzione fotografica e a una tavola con la sua definizione tratta dal dizionario, è un esempio divenuto illustre. Opere simili appaiono anche come una sorta di ready made lessicale. Se Warhol aveva fatto dipingere la confezione di Brillo sulla scatola di legno, Kosuth fece lo stesso con una colonna di vocabolario, fotocopiata e montata su un quadro.

Il gruppo Art-Language chiarì la distinzione tra *art object*, da valutare secondo categorie percettive e morfologiche e qualità visive e *artwork*. Questi ultimi erano oggetti dinanzi ai quali non ci si poteva più chiedere se fossero belli oppure no, ma come, e in quale misura, essi partecipassero alla classe delle opere d'arte. Il linguaggio stesso era una condizione del «vedere» sottratta alla percezione estetica e una possibilità di creare l'arte attraverso una dichiarazione¹⁰.

Agli osservatori più avvertiti, tuttavia, il particolare esito testuale che si osserva nelle opere di Kosuth, Weiner o Baldessari – una presentazione didatticamente semplificata e stilisticamente rifinita – poteva non apparire troppo dissimile dal contestato formalismo di Greenberg. L'arte diventava infatti una forma di ricerca metodica sulla natura dell'arte stessa chiudendosi, ancora una vol-

ta, nella propria insularità di disciplina. Inoltre, non era difficile accorgersi che si mantenevano in vita gli stigmi della riconoscibilità individuale e un proprio distintivo *trademark*: l'inversione tonale in Kosuth, i caratteri tipografici *sans serif* in Weiner, e così via.

Nei primi lavori di Kosuth l'arte concettuale appariva dichiaratamente come un caso specifico, non pittorico bensì testuale, di tautologia modernista. In quanto «proposizione analitica» l'opera, in questo caso, respingeva l'aperto gioco della referenzialità. Gli esempi da citare sono numerosi. Si possono ad esempio menzionare le pitture monocrome di Alighiero Boetti, che recano in rilievo l'iscrizione della marca industriale della tinta prescelta (*Grigio Dover 207*, *Blue Cannes 497*, e così via, 1969), oppure le sue matrici che riportano il testo di sillabazione dell'anno di esecuzione (*enne i elle elle e...*, 1970).

La diffusione delle opere di Roland Barthes, Roman Jakobson e Gérard Genette favorì l'adozione d'indagini d'impianto strutturalista. In anni in cui lo spessore artistico si misurava anche con l'*engagement* politico, alcuni non ebbero difficoltà a contestare lavori come *One and Three Chairs* di Kosuth, o *Brillo Box* di Warhol, ravvisandovi i tratti di un'*art pour l'art* di diverso conio: una mera «estetica dell'amministrazione» che rispecchiando la logica operativa del tar-do capitalismo, rinunciava a intervenire nelle decisioni politiche.

In realtà, i limiti dell'approccio testuale sono senz'altro quelli di una lettura di Duchamp limitata al processo di designazione. Ma da più parti, come si è detto, nel corso degli anni Sessanta si ricobbe la diversa portata di lavori come la *Boîte verte* (la raccolta di note sul *Grande vetro*), e i contributi di Duchamp all'installazione espositiva o al libro d'arte. Questo fenomeno costituì il secondo, cruciale snodo della sua ricezione. Ci sono quattro condizioni concomitanti nel ready made: un referente («questo»), un enunciatore (ossia l'«artista», o meglio ciò che rimane di esso), un destinatario (il pubblico) e infine un'istituzione, ovvero un «contesto» entro cui questo incontro accade¹². Avere insegnato che il tradizionale ruolo dell'artista era soltanto una delle quattro componenti costituì non l'ultimo dei meriti di Duchamp. Aver capito, inoltre, che insieme al processo di designazione vi era anche quello di contestualizzazione fu una delle grandi scoperte degli anni Sessanta. A partire dal ready made, l'opera d'arte diveniva oggetto d'una definizione legale e d'una validazione istituzionale. La comprensione di un'opera d'arte era dunque una questione di convenzioni linguistiche e, al tempo stesso, un più ampio discor-

so sulle istituzioni che la ratificavano come tale. Un discorso sui poteri, prima ancora che sul gusto. Tramite essi, si scorse la possibilità di sfuggire alla morsa delle tautologie. Quando tutto questo venne compreso, si sviluppò una linea di elaborazione testuale che non solo accettò la referenzialità, ma la impugnò come strumento di critica sociale. L'eredità di questa linea dell'arte concettuale si può dunque cogliere, ad esempio, nel lavoro con cui Jenny Holzer e Barbara Kruger ironizzeranno sul *boom* del mercato, non solo artistico, degli anni Ottanta.

Paradigmi fotografici.

Un altro percorso intrapreso dall'arte concettuale si fondò sulle potenzialità della fotografia. Come aveva chiarito Roland Barthes nei primi anni Sessanta, la fotografia era più importante come denominazione di significato che come forma d'espressione artistica. I suoi usi, in questo senso, furono molteplici. Il californiano Ed Ruscha la sfruttò per i suoi libri illustrati (come *26 Gasoline Station*, 1962) osservando: «Le mie fotografie non sono "artistiche", sono una raccolta di fatti: il mio libro è una raccolta di ready made». Strumento per tutelare l'oggettività e l'impersonalità delle informazioni, la fotografia consentì memorabili lavori come i *Variable Pieces* di Douglas Huebler (1970-1997, reportage *in progress* che ambiva a una «documentazione fotografica di tutte le persone viventi»), oppure le *Typologies* di Bernd e Hilla Becher.

La fotografia rese inoltre possibile la documentazione di azioni effimere, come ad esempio *A Line Made by Walking* di Richard Long (1967, la performance *The Singing Sculpture* di Gilbert & George (1970), gli itinerari percorsi a piedi da Hamish Fulton, o le spettacolari installazioni di Christo. L'evento temporaneo era così sostanzialmente in un artefatto inseribile nel circuito di mercato. Naturalmente, nel caso d'operazioni sottratte allo spazio della galleria e alla circolazione merceologica dell'opera, come accadde nei più ambiziosi *earthworks*, la documentazione fotografica, insieme alla ripresa video (come il pionieristico videotape di Gerry Schum *Land Art*, trasmesso dalla televisione tedesca nell'aprile 1969) divenne parte sostanziale dell'opera e delle sue modalità di lettura e comprensione.

Restava però aperto il problema della presentazione visiva del lavoro, che non poteva interferire troppo sul piano estetico con la necessità di comunicazione e documentazione. Questo problema

era avvertito ancor di più nei casi in cui fotografia e video registravano azioni appositamente eseguite dinanzi la fotocamera (o la cinepresa), come ad esempio *Art Make up Film n. 1*, o *Self-portrait as a Fountain* di Bruce Nauman (1966-67) oppure – per citare un caso italiano – il *Tentativo di volo* di Gino De Dominicis (1969). In simili casi era assai difficile distinguere un originale dalla sua riproduzione, e parimenti non era mai certo se l'opera d'arte consistesse nell'azione (che dunque avrebbe svalutato la fotografia a mero documento) o nella sua ripresa (che avrebbe ricondotto l'azione a semplice preparazione per la ripresa).

La strategia scelta da molti artisti per sciogliere queste ambiguità fu di porre in risalto le qualità rudimentali della ripresa e della stampa, aggirando ogni possibile resa estetica dell'immagine. Si privilegiò l'istantanea, assecondando la sfocatura, l'inquadratura sommaria, il contrasto troppo forte o troppo debole. Nonostante questi stratagemmi di disinteresse formale, la fotografia continuava tuttavia ad apparire simultaneamente un'informazione grezza e un'immagine codificata. Logico dunque che da parte dei fotografi «puri» giungessero proposte paragonabili alle «proposizioni analitiche» delle pratiche testuali, rivolte però allo specifico fotografico. Lo si avverte nel lavoro di John Hilliard (*Camera Recording Its Own Condition*, 1971) o nelle *Verifiche* di Ugo Mulas, 1970-72 («Ho chiamato questa serie di foto *Verifiche*, perché il loro scopo era quello di farmi toccare con mano il senso delle operazioni che per anni ho ripetuto cento volte al giorno, senza mai fermarmi una volta a considerarle in se stesse, sganciate dal loro aspetto utilitaristico»)¹⁵.

La fotografia poteva inoltre combinarsi con il testo, non solo incrementando il potenziale comunicativo del lavoro, ma trasformando la sua stessa natura. Con il reportage *Homes for America*, pubblicato sull'«Arts Magazine» nel 1966, Dan Graham dimostrò, grazie alla documentazione prodotta con la sua piccola Kodak, come gli «oggetti specifici» del minimalismo non erano necessariamente limitati alle impeccabili strutture di Donald Judd. Si potevano infatti ugualmente cogliere nelle forme ripetitive e seriali dell'architettura popolare prefabbricata che punteggiavano le periferie statunitensi cresciute durante il boom edilizio. Frutto della giustapposizione di testo e foto, questo articolo fu in seguito proposto dall'autore nella sua impaginazione originale come lavoro autonomo, annullando così la tradizionale divisione tra opera d'arte e manifesto teorico.

Testi senza immagini, foto senza testi, oppure testi e foto insieme: alla fine degli anni Sessanta la strategia della neutralizzazione estetica consentì un'arte d'informazione contro un'arte di composizione. I codici verbo-visuali dell'informazione si potevano così contrapporre alle strutture formali del modernismo. C'era però una differenza sostanziale. Rispetto ai precedenti storici del collage dada e delle chiasse attive di Fluxus, il pop e il minimalismo – per quanto ormai non di rado avvertiti come futuri, disimpegnati o «formalisti» – avevano insegnato a tutti le virtù della semplicità, dell'economia e della chiarezza. In un'estrema reazione contro l'esuberanza pittorica o il compiacimento formale, si andò così diffondendo una nuova austerità e una punitiva estetica di bianco e nero.

L'artista Hanne Darboven decise di lavorare solo su permutazioni numeriche: «uso i numeri perché sono un modo per scrivere senza descrivere»¹⁴. In una serie intitolata *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1969) Alighiero Boetti prese a ricalcare a mano la carta quadrettata: un esercizio, come le scale musicali cui il titolo allude, di deliberata elementarietà. Si prese familiarità con uno stile fatto di dattiloscritti, diagrammi, grafici, collage fotografici. Nel 1968 Seth Siegelaub e Jack Wendler misero in commercio *Xerox Book*, un catalogo d'opere realizzate appositamente per la riproduzione fotostatica. A partire dal 1969 il gruppo inglese Art Language curò la pubblicazione dell'omonima rivista, che divenne l'organo di discussione più radicale e agguerrito, mescolando orientamenti marxisti, analisi sociale e filosofia analitica. Ancora Siegelaub curò nell'estate 1970 il fascicolo della rivista inglese «Studio International» trasformandolo in una vera e propria esposizione, progettata da sei critici internazionali.

Artisti e curatori potevano ormai scambiarsi i ruoli. Così come la mostra non era più una raccolta di opere, ma il luogo di elaborazione d'un pensiero attraverso gli oggetti, il catalogo non si limitava a proporre un elenco di quadri e sculture e qualche riproduzione. Divenne esso stesso un'opera collettiva attraverso cui si poteva trasmettere l'arte come «idea». Costituito da testo e immagini, il catalogo di mostra guadagnò uno statuto autonomo. Era ormai un altro aspetto del lavoro artistico, se non il lavoro in sé¹⁵.

In tutte le voci del suo complesso paradigma, dunque, la fotografia rese possibile l'esistenza stessa dell'arte concettuale. Rovesciando l'evidenza formale dell'immagine colta nella sua autonomia estetica, essa perseguì gli usi di documentazione. Infranse il

concetto d'autorialità, accettando la nozione di riproducibilità non più come un limite all'autenticità, bensì come una strategia per intercettare un pubblico più esteso. Dimostrò a tutti che la mimesi del reale inseguita dalla pittura pop poteva essere condotta, ben più radicalmente, con il mezzo meccanico. Il processo d'appropriazione e di risemantizzazione del messaggio era tale da mettere in crisi le mitologie sociali, anziché confermarle. Svelando le forme persuasive e manipolatorie delle narrazioni politiche e sociali, la fotografia rese l'osservatore più consapevole dell'atto di osservare. Inoltre, essa consentì di spostare la riflessione dall'oggetto specifico dell'arte al suo contesto.

Inventata nel 1839, la fotografia fu davvero «scoperta» dagli artisti soltanto alla fine degli anni Sessanta. La fotografia d'arte era stata canonizzata attraverso ciò che Henri Cartier-Bresson aveva definito come il «momento decisivo»: la rivelazione della profondità verità dell'immagine nella sua istantanea trasparenza. Gli usi fotografici dell'arte concettuale esplorarono, invece, la costitutiva opacità delle immagini. Dietro ogni immagine, al pari d'ogni discorso, agivano strutture sociali e di potere. Il compito dell'artista doveva essere quello d'interferire o d'interrompere il flusso delle rappresentazioni, diagnosticarne le cause, svelarne i meccanismi. Senza questa più ampia accezione non sarebbero stati possibili, nel corso degli anni Settanta e Ottanta, lavori molto diversi tra loro come quelli di Cindy Sherman, Jeff Wall o Nan Goldin¹⁶.

Pratiche sociali.

Lo sviluppo dell'arte concettuale coincide con anni di crisi sociale ed economica e, più in generale, con la messa in discussione post-sessantottesca dei valori di autorità. Tuttavia, il legame di molti artisti con la pratica politica spesso non andò oltre una dichiarazione di principio. Kosuth e Art-Language, che si disputarono la primogenitura del movimento, si dedicarono ad analisi prettamente teoriche. Per costoro sembrò avere ancora corso il sapere autentico e unitario del linguaggio e la fiducia nell'ideologia. Una più intensa e ben diversa connotazione politica si può invece seguire lungo due assi: quello dell'azione con intento di critica sociale e quello dell'irradiazione internazionale del movimento¹⁷.

La predilezione per la performance e l'attività teatrale costituì il naturale sviluppo del desiderio di riformulazione della sfera pub-

blica. Ma naturalmente quest'indole, resa ancor più attuale dalla recrudescenza politica del '68, assorbì e fece proprie le modalità di «attivazione» dello spazio già sperimentate da Fluxus, dagli Azionisti viennesi, come anche dalla *new dance* di Anna Halprin, Yvonne Rainer o Trisha Brown. In una simile convergenza è davvero difficile, e forse anche poco utile, distinguere le forme di *survival* da quelle di *revival*. È certo invece che la rinnovata attenzione alle pratiche performative e sociali riuscì a guadagnare, per la prima volta, l'attenzione del mercato e della critica internazionale, uscendo dalle nicchie dove sin lì era stata confinata. È sufficiente sfogliare le principali riviste internazionali per notare come tutte queste azioni, che si presentavano programmaticamente come la negazione dell'oggetto d'arte reificato, punteggiarono l'attività di gallerie e musei almeno sino alla fine degli anni Settanta.

Questo fenomeno venne favorito anche dalla situazione politica ed economica internazionale. Dopo aver raggiunto il suo apogeo tra 1970 e 1972, il mercato dell'arte subì un crollo a seguito della crisi petrolifera del 1973. Il mercato americano dovette reagire alla dispersione delle forze artistiche che, fra pratiche di land art, arte concettuale e body art, tendevano a sfuggire al suo controllo. Nel 1971 le maggiori gallerie di New York abbandonarono i quartieri dell'alta borghesia, trasferendosi nell'ex area industriale di Soho, dove proliferavano i loft degli artisti più sperimentali. La concentrazione logistica, il controllo e la gestione diretta dell'attività degli artisti favorì il consolidamento di un oligopolio commerciale, radicato intorno a un blocco, ormai «storico» di artisti pop e minimal¹⁸. Per sfuggire a questo controllo gli artisti più radicali dovettero prendere altre strade. E questa la ragione, ad esempio, della grande e immediata fortuna dell'arte concettuale in Europa, che venne sostenuta dai programmi culturali delle istituzioni pubbliche tedesche, olandesi e francesi.

In Italia si pervenne a soluzioni di rifiuto dell'arte come «sistema». Pistoletto dal 1968 sostanzialmente il proprio ideale comunitario dando vita a un gruppo di teatro di strada, lo Zoo. Per tutti gli anni Settanta il torinese Piero Gilardi, che era stato tra i più informati artisti sulla situazione internazionale, convertì il proprio lavoro in una pratica di volontariato e d'animazione sociale. Carla Lonzi, una delle voci più intelligenti della critica d'arte italiana, abbracciò la causa della militanza femminista e smise d'occuparsi d'arte. L'artista Francesco Matarrese teorizzò, sulla scorta del pensiero operaista di Mario Tronti, il rifiuto dell'attività artistica

[33, 37]

come caso particolare di «lavoro generale». Il prodotto artistico, assimilato a quello dell'industria fordista, era oggetto di una negazione analoga alla strategia del «rifiuto operaio».

L'artista poteva cedere un vantaggioso spazio espositivo a favore di un altro autore escluso, come ad esempio fecero Pistoletto alla Biennale di Venezia del 1968 e Daniel Buren e Niele Toroni l'anno dopo a Parigi. L'opera, e anzi un'intera esposizione, poteva essere disseminata nello spazio urbano, come accadde un po' ovunque. Deponendo il ruolo sussiegoso d'artefice, gli autori intendevano negoziare un rapporto con lo spettatore diverso, meno passivo, potenzialmente democratico. James Collins rilasciò documenti che certificavano la presentazione, da lui incoraggiata, di due estranei (*Introduction Pieces*, 1970). Braco Dimitrijević glorificò gli anonimi passanti delle città dove si trovava a esporre, ostentando gigantografie dei loro volti (*Casual Passer-by Series*, dal 1971). Non sempre però queste azioni mantennero una rassicurante giocosità. Un progetto di Vito Acconci prevedeva l'inseguimento d'una persona, scelta a caso lungo la strada, fino al momento in cui questa entrava in uno spazio privato (*Following Piece*, 1969). In un'altra memorabile operazione, Acconci sfidò l'ignaro visitatore della sua mostra, rendendolo partecipe delle proprie fantasie sessuali mentre egli si masturbava nascosto sotto il pavimento della galleria (*Seedbed*, 1972). Con *Trademarks* (1970, una serie di segni realizzati prendendo a morsi il proprio corpo) Acconci registrò la pura presenza fisica, dimostrando che l'elusiva arte concettuale si poteva rovesciare in ben più viscerali forme. Pochi casi restano esemplari come quello messo in scena dal californiano Chris Burden con *Shoot* (1971). In una galleria di Santa Ana, non lontano da Hollywood, Burden fronteggiò un uomo armato di fucile, invitato a colpirlo al braccio sinistro. Rovesciando lo stereotipo della violenza artificiale dei film (e giocando sull'ambivalenza semantica di «shoot»), si lanciava una sfida all'inerzia del pubblico che assisteva passivo. Ma si dava anche l'unica risposta possibile a una domanda radicale («How do you know what it feels like to be shot if you don't get shot?»), che nell'America segnata dall'escalation in Vietnam acquisiva un immediato significato politico¹⁹.

La vera alternativa provenne dall'arte femminista, che ebbe il merito di sostituire i vecchi concetti marxisti di lotta di classe con la rivendicazione d'identità e di genere. L'arte concettuale, nella sua accezione più estesa, divenne la chiave d'accesso delle donne a un mondo artistico che, ancora alla fine degli anni Sessanta, era

[24]

composto pressoché esclusivamente da uomini. Queste artiste affrontarono i temi della differenza sessuale, criticando gli stereotipi sociali, denunciando le violenze, squarciando i silenzi e svelando le omissioni. Un regesto di queste operazioni qui non è possibile. Si può tuttavia menzionare *Rape Scene* (1973), quando Ana Men-*Kitchen* di Martha Rosler (1975), un'analisi di quella divisione dei ruoli che riduceva la donna a «system of food production»; oppure, sul piano più documentario, il *Postpartum Document* (1973-79), un'accurata analisi dei mutamenti psicologici, sociali ed economici della maternità; infine, *Dinner Party* (1974-79), il progetto curato da Judy Chicago insieme a un collettivo di donne, trionfo delle pratiche collettive artigianali in un sontuoso *Gesamtkunstwerk*. Forse è nell'opera di Adrian Piper, l'artista afroamericana che incarna un doppio livello di differenza, che si colgono meglio tutte le potenzialità di questo discorso. *Cornered*, una videoinstallazione del 1988, potrebbe documentare da sola la continuità, e la necessità politica, di questo approccio. Nel loro insieme, i lavori di queste e di molte altre autrici ebbero un'importanza innegabile. Per capirlo ci vollero vent'anni e un'intera altra generazione – oltre che lo scavalcamento degli anni Ottanta – ma il loro lascito consentì lo sviluppo di quello che è stato il concetto fondamentale dell'arte degli anni Novanta: le figure della differenza sociale, sessuale, razziale, religiosa²⁰.

Tutti questi lavori si potrebbero condensare nel mutamento dei quesiti che ci obbligano a porre: non più «che cosa è?», ma «chi sono io?». Fu un rovesciamento della prospettiva, che non riguardava soltanto la rivendicazione di genere (in sé, un'operazione schiettamente politica), ma che implicava anche un mutamento delle pratiche artistiche. Si riabilitarono le attività artigianali e si recuperò una produttività dal basso, opposta alle indistinte forme specializzate, provenissero esse dalla cultura di massa, come il pop, o dall'industria, come nel minimalismo. E, al tempo stesso, si demistificava la figura prometeica o eroica del pittore (maschio), riscattando le arti decorative e le qualità di manifattura, come accadde nel movimento *Pattern and Decoration* di Joyce Kozloff e Miriam Schapiro. Ridurre questi risultati a kitsch femminista, come è stato fatto, oppure ostentare un sussiegoso disinteresse, non è solo irraggiungibile, ma anche storicamente inopportuno.

Decentramento geografico e militanza politica furono altri due importanti correlati dell'arte concettuale. Il movimento guadagnò

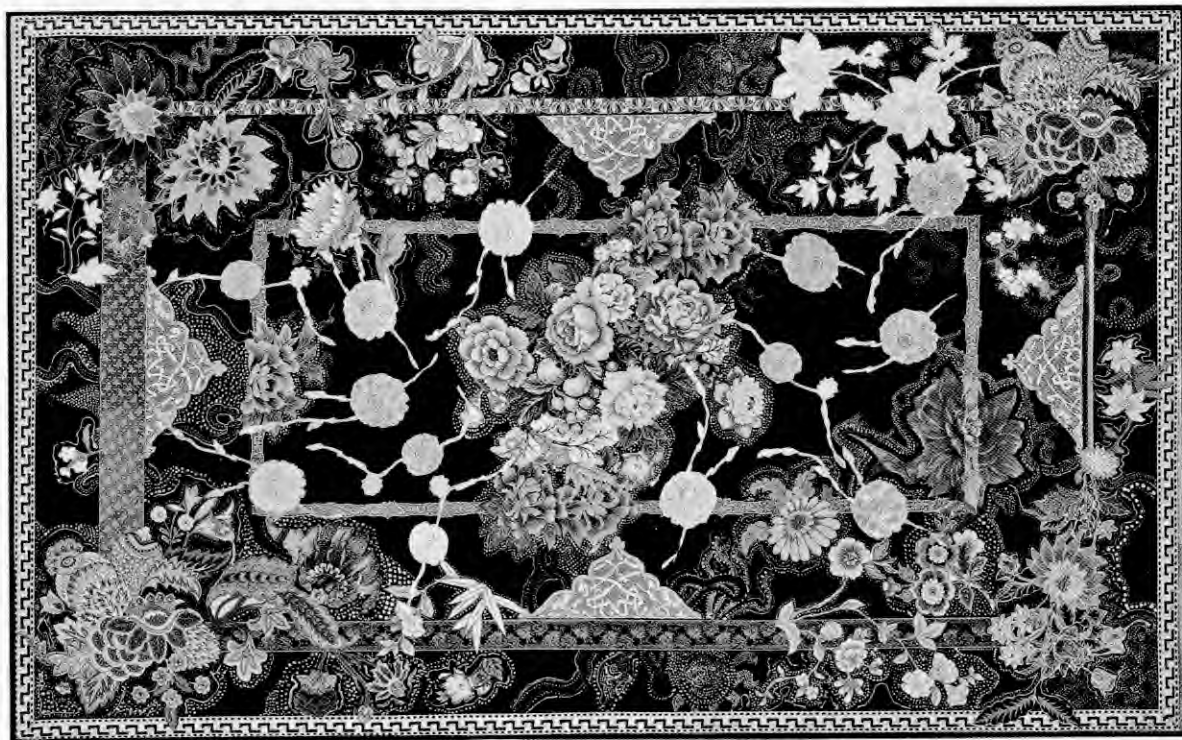
infatti spazio in Canada, Argentina, Australia, Jugoslavia, dimostrandosi linguaggio malleabile, in grado d'affrontare temi e indagini locali. Contro il disimpegno che molti ravvisavano nella figurazione pop e fotorealista, emerse una più esplicita connotazione ideologica. La diffusione di pratiche performative e concettuali offrì il modello per forme di dissidenza culturale. Si contarono esempi nella Spagna franchista, a opera di Joan Brossa e Ferran García Sevilla; nell'Argentina e nel Brasile delle dittature militari, per merito rispettivamente di Victor Grippo e Cildo Meireles; e a Praga, con l'attività del gruppo di artisti Aktual. E siccome la guerra non se n'è mai andata dall'Europa, è bene ricordare che proprio l'arte di matrice concettuale ha più efficacemente documentato il dramma dell'occupazione dell'Irlanda negli anni Settanta o della dissoluzione della Jugoslavia negli anni Novanta²¹.

Nata dentro le strette maglie di un'investigazione linguistica, l'arte concettuale determinò un più vasto e diversificato insieme di pratiche. L'oggetto artistico poteva estinguersi oppure contrarsi in un esasperato formalismo. Poteva esaltare le scelte individuali oppure favorire una libera creatività attraverso azioni sociali e rituali di massa. L'artista accettò forme di masochismo o di esibizionismo attraverso la body art, il «comportamento», l'azione nello spazio pubblico come giocosa pratica di contagio. Ripristinando nell'arte un sistema di segni referenziali, si ambì a una trasgressione liberatoria dei codici espressivi. Denunciato da Michel Foucault come pratica «autoritaria», il linguaggio divenne oggetto d'un uso destrutturato, frammentario e discontinuo. Questa manipolazione eversiva non fu più appannaggio delle élite culturali, e poté innestarsi nella pratica quotidiana.

Il movimento del '77 dichiarò esaurita l'avanguardia come residuo di cultura borghese, negandola attraverso un atto di consumo e uno spontaneismo libertario. Nello stesso momento, a Parigi, l'apertura del Centre Pompidou esaltò il consumismo come esito pacifico e massificante della cultura d'avanguardia²².

Osservate a posteriori, le due edizioni di Documenta tenute negli anni Settanta sembrano davvero racchiudere un'epoca. Normalizzando le spinte rivoluzionarie, nel 1972 il critico Szeemann intraprese la strada delle «mitologie individuali», proponendo l'immagine d'un artista non come militante impegnato nel sociale, bensì proveniente da un mondo «altro» e separato. L'edizione del 1977 ebbe invece come motto «Arte nel mondo dei media. Media nell'arte». Nuova soggettività, dunque, e nuove tecnolo-

Figura 10.
Miriam Schapiro, *The Square Root of Paradise*, olio e collage su tela, 1980.



gie. Al di là delle distinzioni ideologiche e delle barriere politiche, questa convergenza era stata riconosciuta, nelle forme gioiose della danza collettiva, da *Global Groove*, un video di Nam June Paik del 1974. Ma con tutto questo si giungeva al fatale esito di mercificare per sempre l'avanguardia dentro le forme dello spettacolo, proprio come aveva profetizzato Guy Debord. Se i movimenti d'inizio Novecento avevano fallito la saldatura con la rivoluzione sociale, le neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta cercarono, e trovarono, una sponda con i mass media nel frattempo creati e consolidati. Si raggiunse in tal modo un effettivo contatto. Ma spesso questo contatto avvenne sul piano d'una spettacolarizzazione della ricerca artistica, che al tempo stesso era figura della raggiunta convergenza con la società e, per tale ragione, del suo esaurimento in essa. La pulsione individuale liberatoria di Freud e l'istanza rivoluzionaria di Marx potevano a quel punto convergere, assimilando la sfera politica a quella privata e annullando le entrambe in un'esasperata soggettività, che dinanzi a sé aveva due strade: la rivendicazione nichilista e distruttiva della violenza cieca o del gesto gratuito, oppure l'escalation dei desideri fino al primato del «personale», nella parabola del riflusso.

I miti dell'«immaterialità» e del «politico» presto si dimostrarono tali. In fin dei conti, è sempre esistito un oggetto fisico che incarnava l'idea: se non una scultura o un dipinto, almeno un foglio scritto o una fotografia. Fino a quando esiste un oggetto non si può sfuggire al destino della mercificazione. Non esiste una forma d'arte che non possa essere assorbita, presto o tardi, dal mercato. Inoltre, se la differenza tra arte ed evento reale stava solo nella sua motivazione, l'arte concettuale rischiava di affondare nella retorica dei concetti astratti. Molti riconobbero che il movimento si era svalutato a un nuovo tipo di formalismo, accettando di farsi leggere come «stile». Non fu nemmeno difficile ammettere l'esaurimento di queste ricerche nel mercato²¹. Bisogna tuttavia riconoscere che non poche delle energie spese tra 1965 e 1975 cercarono di sfuggire a questo destino. Man mano che si resero evidenti tali contraddizioni, e il clima politico si raffreddò, si presentarono altri scenari. Si provò allora a ringioziare la pratica artistica entro la sfera pubblica.

La scomparsa dei criteri vincolati all'«essenza dell'arte» aveva avviato l'era del pluralismo. Questo però non implicava la scomparsa del problema della qualità del lavoro.

- ¹ H. A. FLUNT, *Concept Art*, in LA MONTE YOUNG e J. MAC LOW (a cura di), *An Anthology of Chance Operations*, L. Young e J. Mac Low, New York 1963, p. 31.
- ² S. LEWITT, *Paragraphs on Conceptual Art*, in «Artforum», V (1967), n. 10, pp. 79-83; *id.*, *Sentences on Conceptual Art*, in «Art-Language», I (1969), n. 1, p. 10.
- ³ *id.*, *Sentences on Conceptual Art*, *ivi*.
- ⁴ T. GODFREY, *Conceptual Art*, Phaidon, London 1998, p. 199.
- ⁵ M. PISTOLETTO, *Le ultime parole famose* (1967), ora in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti, 1956-1974*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2011, p. 347.
- ⁶ L. WEINER, *Above Beyond Below*, The Fruitmarket, Edinburgh 1986, p. 25.
- ⁷ L. LIPPARD e J. CHANDLER, *The Dematerialization of Art*, in «Art International», XII (1968), n. 2, p. 32.
- ⁸ G. DE DOMINICIS, *L'immortale*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2010, p. 101.
- ⁹ J. KOSUTH, *Art after Philosophy*, in «Studio International», CLXXVIII (1969), n. 915 (*L'arte dopo la filosofia*, in *Ricerche visuali dopo il 1945*, Unicopli, Milano 1978, p. 364).
- ¹⁰ «Art-Language», I (1969), n. 1, p. 9.
- ¹¹ B. BUCHLOH, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in «October», 1980, n. 55, ora in R. KRAUSS *et al.* (a cura di), *October. The Second Decade*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1997, pp. 140-41.
- ¹² T. DE DUVE, *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Les Éditions de Minuit, Paris 1984.
- ¹³ U. MULLAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973, p. 143.
- ¹⁴ P. OSBORNE, *Conceptual Art*, Phaidon, London 2011, p. 102.
- ¹⁵ C. LAUF e C. PHILLIPS, *Artist/Author. Contemporary Artist's Books*, Distributed Art Publishers, New York 1998, p. 35.
- ¹⁶ D. CRIMP, *The End of Painting*, in «October», 1981, n. 16, p. 76.
- ¹⁷ BUCHLOH, *Conceptual Art 1962-1969 cit.*, p. 140, ora in KRAUSS *et al.* (a cura di), *October. The Second Decade cit.*, pp. 140-41.
- ¹⁸ G. CELANT, *Armabers. Arte, Architettura, Fotografia, Danza e Musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 11-13.
- ¹⁹ F. PLUCHART, *Risk as the Practice of Thought*, in «Flash Art», XI (1978), n. 80-81, pp. 39-40.
- ²⁰ C. OWENS, *The Discourse of Others. Feminists and Postmodernism*, in H. FOSTER (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York 1998, pp. 65-92.
- ²¹ J.-P. AMELINE (a cura di), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Flammarion, Paris 1996-97, pp. 513, 560.
- ²² CALVESI, *Avanguardia di massa cit.*, p. 57.
- ²³ F. COLPITT, *The Formalist Connection and Ordinary Myths of Conceptual Art*, in M. COBBIS, *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 28-49.