

Spettacoli Cultura

Qui accanto, «Big torncamps»
una delle tante aversioni della
Campbell's Tomato Soup
Sotto, Andy Warhol



Le lattine della «Campbell's Soup», la faccia di Marilyn o di Mao, le
pellicole «underground», il mondo visto con un occhio gelido, una
arte da consumare come merce: ecco chi era il «re» della pop-art
scomparso, l'esponente più criticato e amato dell'avanguardia americana

Nella sua «Factory» nacque il cinema primitivo

Quella «Zuppa» quotata in Borsa

di GIANFRANCO
BARUCHELLO

co raccoglie trepidi e lampade e se ne va tra l'indifferenza generale del party. Salvator Dall, presente anche lui nella mostra e in persona fa molta più scena con i baffetti e il ghepardo al guinaglio. Ma Andy si appresta a fare — e farà — molta più scena di lui. Vero conoscitore del marketing di sé stessi, capisce che a questa breve, iniziale fase dell'intelligenza dello humor succederà quella, ancora più snob, in cui si venderà — per reazione — la fissa ripetitiva, la citazione ambigua, il minimo in definitiva, la noia. E lui la produce prima fra molti. Ha già fatto la Campbell's Soup (una montagna di cartoni confezionati, vuoti, a colmare la Green Gallery), fa del film lunghissimo sul soggetto fissa (diventa celebre quello dell'Empire State Building che dura ore, nessuno riesce a vederlo, ma se ne parla) o film apertamente pornografico (Mette insieme un libro leggibile di 481 pagine seppia di registrazioni telefoniche, chiacchiericcio («Oh! Yeah! What? Uh! Uh! Uh! Uh!», lo chiama A perché è il primo della serie...), fa soprattutto serigrafie (alcune belle, coloratissime all'anilina) in una

Factory dove altri fans lavorano per lui. I prezzi aumentano, i mercanti spingono. Andy è ora nel grande giro che lo pone in orbita nel cielo del dollaro. Macchina Polaroid alla mano fotografa tutto e tutti. Ricorda una sua immagine con l'apparecchio in mano alla Casa Bianca insieme al figlio del presidente Ford. È arrivato, sorride al potere, lui stesso forte del suo successo. Gli ha persino sparato una volta bucadoglio un polmone, per sabbattere un simbolo, ma gli è andata meglio che a John Lennon. Insomma accanto all'America di Bob Dylan, del nero, del campus, del movimento contro la guerra si affacciano tante altre Americhe diverse, quelle dell'indifferenza isolazionista, dell'eroina e dello speed, della demotivazione e del vuoto. C'è posto per nuovi eroi. Si vende bene, molte migliaia di dollari, una serigrafia di Andy una falce e martello a vivaci colori, ma c'è anche un bel Mao dai pomelli rossi e ci sono Marilyn e Jacqueline, stessa merce. Andy Warhol: come dimenticare la sua sprezzante risposta alla domanda che cosa pensa dell'arte italiana? «Esiste?», chiese a sua volta tagliando corto. «Conosco solo la Ferrari e la Mada» (cito a memoria). Simbolo autentico dello sciovinismo culturale dell'epoca culminata con Reagan, esperto persuasore, geniale portatore di intuizioni, non riesce a vedere in lui il promotore di denunce sociali che altri hanno creduto di vedere. Da questo ingeneroso addio da pittore a un così lontano collega. Muolono i pittori, anche loro non è vero che il nostro sia un mestiere che favorisce la longevità. Resano le opere, le storie che se ne raccontano, restano i prezzi, il mercato, il dollaro che sale e scende, resta il mito della pittura.

L PASSAGGIO cinema topografico di Andy Warhol si consumò praticamente in sei anni tra il 1963 e il '68 ma ebbe un'importanza capitale per l'America come quello quasi contemporaneo di Godard per la Francia e l'Europa. Occorre tornare un po' indietro per capire le origini. Due movimenti d'avanguardia, distinti negli anni Cinquanta confluiti assieme nei Sessanta. Quando il New American Cinema riunito attorno alla rivista *Film Culture*, si così ufficialmente in gruppo e lanciò il suo manifesto il 28 settembre 1960, si era già caratterizzato nelle due tendenze di fondo, entrambe con radici remote nei collegarsi. La prima si poteva legittimamente far risalire al realismo sociale della seconda metà degli anni Trenta alla *Frontier Films* newyorkese di Paul Strand e Leo Hurwitz e al loro capolavoro *Native Land* iniziato nel 1939 e concluso nel '42, e nel dopoguerra a un film indipendente quale il poetico *The Quiet One* (L'escluso (1948) di Sidney Meyers. È la corrente che sotto la guida di Lionel Rogosin, autore nel 1957 di *On the Bowery* e nel '59 di *Come Back Africa*, si distinse per la sua immissione di discorsi nuovi, accentrati sulla protesta e la lotta, in un contesto cinematografico che il maccartismo aveva reso, nella produzione normale, ancor più plumbeo e conformistico. Proprio nel 1960 i fratelli Mays con il film *beat* intitolato *Guns of the Trees* (letteralmente *Fucili degli alberi*), l'ex attore John Cassavetes con *Shadows* (*Ombre* sul problema del sesso negro) e il regista Shirley Clarke con *The Connection* da una dramma sulla droga, avrebbero tutti spinto un avanti, anche dal punto di vista della forma, la direzione di marcia. L'altro movimento, che si definiva di «terza avanguardia» e più popolarmente *underground* aveva anch'esso un passato lontano nel cinema sperimentale americano e anche europeo (basti pensare al vertice assoluto raggiunto con *Age of or da E. L. Ties* nel 1930). La sua battaglia fu soprattutto linguistica, formale la sua rivolta era all'interno della visione, per uno spunto nuovo sulla realtà. Ma la definizione di «sotterraneo» andava bene anche per l'altro gruppo. Nascivano entrambi, infatti, senza una produzione e distribuzione normali, senza un visto di censura regolare, e quindi sentivano a uscire dagli scantinati e ad avere una propria circolazione. Prodotti, dunque non commerciali e in carta misura anche clandestini. La *Film-Makers* Cooperative nacque nel 1962 appunto per rappresentare e far conoscere gli uni e gli altri sia pure attraverso canali privati. E qui arriviamo a Warhol, già esponente *pop* che un anno dopo vi aderì con la sua *Factory* e che si aprirà la strada del successo. In verità la sua pratica cinematografica consisteva in un corpo unico dentro lo stesso *underground*, dal quale sempre più si differenziava il bel volume di *Andy Warhol's Underground* di Enzo Ungari. Il cinema di Andy Warhol, pubblicato nei primi anni Settanta, ha recato un ottimo contributo italiano alla sua conoscenza. Poi ci sono state alcune (poche) proiezioni retrospettive. Forse ancor oggi quella produzione disordinata non è quantificabile con esattezza, ma è sicuramente *qualificabile* come un'esperienza rivoluzionaria. La «rivoluzione» di cinema, o meglio di *film maker* consumata da Warhol fu di ripartire da zero da Lumière e da Edison, per riscrivere una nuova storia del cinema dimostrando così che Hollywood, con il suo sistema, i suoi generi e i suoi ovi era veramente morta. L'aspetto funebre, anzi necrofico così giustamente messo in luce da Dario Nicotri, è che domina l'attività intera di questo artista nato a Pittsburgh nel 1928 di ascendenti cecoslovacchi (Warhol) e operante a New York quale metropoli d'avanguardia anche nel cinema rispetto alla Los Angeles decaduta è sovrastata alla base di tutti i suoi film. È il nuovo cinema che egli crea nella sua *Factory*, cioè nella casa di produzione installata in un edificio newyorkese, nella bottega artigiana che riproduce in miniatura e svolazzando d'ogni senso lo spettacolo hollywoodiano che non esiste più e per forza, al minimo, un cinema primitivo. Naturalmente di un primitivismo

volutato cercato, e di effetto dirompente. Non più industriale ma domestico non più artistico ma provocatoriamente artigianale. Il suo cinema ripetitivo e ossessivo si oppone non solo al supercineismo e agli effetti speciali lasciati come ultima eredità da Hollywood, ma anche alle visioni soggettive e raffinatamente intellettuali degli avanguardisti dell'*underground*. L'oggetto del film non è più la realtà e tanto meno il realismo, ma il puro atto del filmare, non coevo più i tempi, che possono essere alternativamente brevissimi o lunghissimi senza che muti il «punto di vista», dietro le immagini non si nasconde alcun messaggio né alcuna idea preconcetta dell'autore, anzi non esiste più nemmeno l'autore in quanto tale, tant'è vero che non «monta» i suoi materiali ricercando un discorso o un significato, ma semplicemente per accogliere l'uno all'altro i «spiani» sequenziali sortiti dal caricatore esaurito. Certo Warhol è passato dal muto al sonoro, dal bianco e nero al colore, dai gesti alla parola, dal cinema primitivo al cinema sofisticato, ma sempre registrando, impietabilmente e impassabilmente, gli atti quotidiani di un particolare mondo chiuso costituito di «diversi» di protesta e di lotta, in un contesto cinematografico che il maccartismo aveva reso, nella produzione normale, ancor più plumbeo e conformistico. Proprio nel 1960 i fratelli Mays con il film *beat* intitolato *Guns of the Trees* (letteralmente *Fucili degli alberi*), l'ex attore John Cassavetes con *Shadows* (*Ombre* sul problema del sesso negro) e il regista Shirley Clarke con *The Connection* da una dramma sulla droga, avrebbero tutti spinto un avanti, anche dal punto di vista della forma, la direzione di marcia. Qui lo scandalo era teorico. Diventò pratico, e quindi proficuo, quando con linguaggio completamente rozzo e diretto Warhol metteva in scena il suo modo normale di quel universo altrettanto «sotterraneo» che s'è detto. I suoi titoli di limitavano spesso a una dattiloscopia primaria agli atti fisiologici (Kiss, Eat, baciarlo, mangiarlo) e in particolare agli atti sessuali («ogni tipo», *Blow Job Couch*, 1964, *My Hustler*, 1965, *Chelsea Girls*, 1966, *The Juice Restaurant*, 1967). Meno nuova questa, Warhol ricreava in un suo cinema Hollywood con nuovi divi, cioè con attori-personeggiate usati come cavie e ripulzate da «superstar» (Ulvetri, International Velvet, Viva, ecc.) e con nuovi «generi» rivisitati e stravolti: il western in *Lonesome Cowboy* (1965) e il musical omosessuale balzato al primo piano, il porno in *Blue Movie*. Entrambi questi film erano del 1968 e ristabilivano una certa «normalità» per quanto concerneva il regime dello spettacolo cinematografico. L'anno precedente, infatti, era stato il fatto di morte dell'*underground*, almeno da parte delle sue personalità più incontaminabili come Kenneth Anger o Tom Brakhage e proprio mentre Jonas Mekes, il compagno di Warhol, si occupava di un suo giro di propaganda in Europa. Dopo aver così imposto un nuovo modo di vedere e aperto nuovi spazi di tempo, cinema Andy Warhol cessò personalmente l'attività di cineasta al colmo dello scandalo e del successo, e da produttore affidò a Paul Morrissey, segretario tutore, il compito di divulgare commercialmente le sue scoperte, attraverso film crudi, già industriali e non più «sotterranei», e arrivati perfino sugli schermi normali italiani: *Flesh*, 1968, *Trash*, 1970, *Heat*, 1972. Come tre colpi di fucile, essi mossero finalmente le acque attorno al nome di Warhol e alla sua sfogorante lezione, ma suscitavano anche su di essa qualche riantendimento estetico e sociologico. Non erano gli «originali» che, per così dire, si esaurivano in se stessi: erano «controfigure» destinate a incontrare il pubblico e magari a rendere familiari dei fenomeni di costume che per Warhol erano stati la quotidianità del suo lavoro. Operazione analogica sarebbe stata ancora il 1976, quella del film *Il male affilato* a un altro allievo, una commedia di violenza e orrore interpretata da Carroll Baker, ex Baby Doll. Quanto a Joe Dallesandro, interprete della precedente trilogia, si era già trasferito nel nostro ospitale paese. Ugo Casiraghi

Warhol, serial d'artista



CON ANDY Warhol scompare il rappresentante forse più emblematico di quel movimento di avanguardia che prese il nome di Pop Art (Populor Art). Di popolare nel senso tradizionale, la Pop Art non aveva nulla, il nome rinvia alla società di massa, ai mass-media, e a quelli che la Pop Art era venuta a stretto contatto, al livello di iconografia di tecniche (il fiammetto, la fotografia, immagini reclamistiche e di merci). L'uso particolare di queste iconografie e tecniche ne faceva però un mezzo stilistico elitario e sofisticato, nella logica «colta» e sottile delle avanguardie, pur con richiami di grande impatto e freschezza. Quando la Pop Art si affermò clamorosamente, ci fu una gran discussione tra chi (a torto) vi leggeva una critica o un'ironia nei confronti della società di massa e dei suoi ossessivi ma superficiali mezzi di comunicazione, e chi vi scorgeva, a ragione, un atteggiamento meno lineare e più complesso, ambiguo e ambivalente o poeticamente indefinibile, di raffinato innamoramento per la brutalità o nuova barbarie dei mass-media. In arte sono i risultati, non le intenzioni e i programmi, che contano, e conta poi la capacità di cambiare l'aria, di produrre un rinnovamento. Sotto questo aspetto, la Pop Art fu una gagliarda bomba. Portò scompiglio in un gusto assuefatto alle stanze accademiche degli ultimi informali, ruppe il tabù iconoclasta dell'astrattismo, fornì strumenti e suggerimenti in tutte le direzioni verso un recupero della figurazione in termini inediti, ma anche verso un disseminato spoliamento, verso un uso disteso e plurale di ogni materia ed oggetto nello spazio del quadro e fuori di esso verso l'happening e la performance infine verso il cinema di artista. Warhol impersonò questa rosa di possibilità alternando la pittura allo spettacolo e al film, agli dei locali, produsse dei dischi, fece del suo studio un luogo aperto d'incontro dove la gente andava e veniva. In questo modo chiari anche quali erano le due anime della Pop Art: l'una protesa verso quei fermenti di anticonformistica libertà, di ideologia comunitaria, di solidarietà giovanilistica contro le regole le abitudini e il vecchio, che dovevano poi svilupparsi (all'incontro con programmi politici provenienti da altre matrici) nel movimento studentesco dei Sessanta. L'altra anima, invece, ammiccante ai consumi e agli accelerati ritmi della produzione. Ma le due anime non erano poi contraddittorie: il principio del veloce ricambio e quello del rapido consumo sono complementari, e lo furono anche nella «rivoluzione» studentesca.

Nella Pop Art le due istanze (cambiamento e consumo) si incontrarono in un atteggiamento di assoluto disimpegno, ai limiti del cinismo. E nella tranquilla convinzione che l'arte è merce fare arte serve a vendere, questo voleva in ultimo dimostrare, e lo diceva anche, Andy Warhol. Tuttavia la sua arte non si soffermava, perché il contenuto che ma-

gistralmente esprimeva era il distacco dai sentimenti. La sua arte era protesa a creare un diaframma tra l'individuo e il mondo, di framme che ambigualmente doveva funzionare da barriera ma anche da soglia di comunicazione. Diaframma estetico di immagini neutrali e mass-mediali, per una comunicazione continuamente varia e cambiante, ma senza contatto né sviluppi. Quel che si può dire della televisione, insomma, si può dire anche delle pitture di Warhol. Ma la freddezza della comunicazione televisiva, che notoriamente sterilizza e rende reciproci ed emotivamente ininfluenti eventi tragici o comuni, è prodotta involontariamente (e come dire, senza ingegno) dalla natura del mezzo. È un puro inconvulso, se vogliamo. La freddezza della pittura di Warhol è invece costruita con talento e invenzione e si riscatta nell'ammirevole risultato estetico, va oltre il cinismo, che pure conscientemente presuppone, perché in qualche modo postula un valore, per quanto fine a se stesso quello estetico, appunto. Rivendica l'originalità dell'arte, ne giustifica come singolare e ineliminabile l'esistenza, e tramanda, sia pure come stimolo astratto, come messaggio vuoto. Ma c'è poi la possibilità di riempirlo via dell'arte, persino in Warhol, è sempre una via alla discussione, al rapporto, alla defrazione mentale e quindi alle attività dell'intelligenza, alla stimolazione dei circuiti percettivi. Questa stimolazione raggiunge in Warhol un'intensità che è il pregio enigmatico della sua pittura. Enigmatico perché è una pittura sospensiva, che non dà risposte, enigmatico poi perché non è facile individuarne i meccanismi. Ma proviamo a descriverli. Primo, Warhol sostituisce l'immagine dipinta con quella fotografica. Secondo, la ripete nel quadro due, quattro o molte più volte, fino a cinquanta o anche duecento. La prima operazione è di puro riporto e si vale specialmente di tecniche serigrafiche, conserva una valenza pittorica perché Warhol elabora con viraggi colorati e interventi di grande abilità le immagini fotografiche, usando soprattutto l'accorgimento di riassumere in zone circoscritte di colore le macchie sfumate di ombre e di luci che costituiscono il tessuto fotografico. Ma si tratta di una sorta di cosmesi di toilette per un'immagine già data e non elaborata dall'interno dunque vuota e priva di spessore e di corpo. La seconda operazione, quella ripetitiva, ha per finalità la decontestualizzazione del fatto o della persona rappresentati. È stato più volte osservato che Warhol, iterando di immagine, ne intensifica l'effetto. Ma in che cosa e perché l'immagine risulta intensificata? Intanto nella sua astrazione istantanea, nella sua avulsa qualità puntiforme. Il presente di Rauschenberg, altro ma più spurio rappresentante della Pop Art, è ricco di passato e di avvenire, è una borsa sformata e sovraccarica di bergsoniana «durata» durata che si esperisce e si realizza nell'assemblaggio nella con-

Maurizio Calvesi