

ABBIAMO ANCORA BISOGNO DELL'ARTE AMERICANA?

Di Adriano Altamira

Chi come me ha vissuto i mitici, complessi, discussi anni '70, è forse un po' più attrezzato per comprendere, o per orizzontarsi all'interno del caos attuale che, così come in politica, sembra voler imporre un nuovo profilo anche al mondo della cultura e dell'arte. C'è naturalmente un'incolmabile differenza tra l'arte di quegli anni lontani e i tempi attuali: ch  quelli che chiamiamo "anni '70" (in realt  la fine dei '60 e l'inizio dei '70) erano anni di violento rinnovamento, a volte disordinato e non sempre destinato a sopravvivere, anche se figlio di un'utopia che poneva ancora l'arte al centro dell'arena di quelle ideologie che prospettavano un rinnovamento felice della cultura e della societ .



Noi ovviamente non lo sapevamo, ma ci trovavamo sul bilico instabile tra l'ansia di futuro nostalgicamente prospettata dalle Avanguardie Storiche e un nuovo mondo fatto di petrolio e di tecnologia, di algoritmi e di invasioni, di carneficine su vasta scala, e ancora paradossalmente -come nel Medioevo- di epidemie: il tutto reso pi  grave dalla certezza di un possibile, vicino crollo dell'ecosistema

in cui viviamo. Né, mai più di ora, è dato assistere alla nascita d'una condizione giovanile così priva di punti di riferimento, così confusa, con poche regole di comportamento affidabili per affrontare i tempi nuovi.

Il nostro paese, negli anni '40 /'50, era uscito con le ossa rotte da una guerra assurda, progettata con le peggiori intenzioni; e insieme, da una dittatura spaventosa come tutte le dittature. Era ovvio che noi italiani fossimo culturalmente invasi dai nostri salvatori. Fu un'invasione pacifica, portata avanti attraverso una sorta di seduzione impalpabile.

Negli anni '50/'60, gli Stati Uniti subivano a loro volta un contraccolpo con la scoperta dell'Europa: quest'ultima era cominciata già negli anni '30 con la diaspora dei pittori e dei poeti Surrealisti, poi coi pittori e architetti del Bauhaus. Da ultimo ci furono i musicisti e la moda: in particolare quella proveniente dal Regno Unito. All'inizio degli anni '60 ci fu una vera e propria Brit Invasion (British invasion) che toccò persino l'entourage di Andy Warhol. In realtà furono poi gli americani ad *invadere* l'Europa e naturalmente anche il nostro paese.



Andy Warhol mentre mangia un Burger King, 1981.

Una sua frase famosa: "La cosa più bella di Firenze è Il McDonald's".

Me li ricordo, gli artisti americani, quando arrivavano in Italia, in quegli anni fine '60 inizio '70. Alcuni vestiti da paracadutisti, con tute buone per ogni occasione, o in jeans, come ci vestivamo anche noi, anche se forse con diversi sottintesi. Ma loro con borse

o cartelle di grande formato che dispiegavano nelle gallerie svelando il loro lavoro, erano certamente un passo più avanti. Come dal gonnellino di Eta Beta, veniva fuori di tutto, mostrando vita e miracoli dell'artista. Intendiamoci: Non intendo tratteggiare una loro caricatura. Molti di questi artisti avevano anche qualcosa da insegnarci, e io fui tra quelli che profittarono di alcune suggestioni contenute nel loro lavoro.

All'epoca, soprattutto dopo il 1967, ero solito fare il giro delle gallerie milanesi, soprattutto quelle che esponevano le ultime tendenze. La frequentazione era importante perché tanti erano i nuovi movimenti artistici che si affacciavano sulla scena. Nessuno ti aiutava a capire le linee guida del panorama artistico, e molte gallerie esponevano contemporaneamente artisti di vari orientamenti. Per chi iniziava a studiare le nuove tendenze, o semplicemente volesse capirci qualcosa, non era facile districarsi. Qualche anno più tardi questo problema diventò l'argomento della mia tesi di laurea.

Quello che mi parve di capire però, fu che, dato che i visitatori assidui delle gallerie di tendenza non erano molti, alla fine si venisse in qualche modo adottati: così da qualche accenno, da qualche brano di conversazione, si cominciava a costruire un quadro della situazione. Una delle gallerie in cui mi recavo più spesso era quella di Françoise Lambert, in via Borgonuovo, quasi di fronte a quella di Toselli, che pure frequentavo. Si facevano incontri curiosi, come quando mi trovai vicino a Dino Buzzatti, venuto a scrivere un pezzo per il Corriere. Qualche giorno prima avevo scambiato quattro chiacchiere con Christo (l'artista che voleva recensire) che si rivelò estremamente gentile e disponibile.



Siccome sapevo sia il francese sia l'inglese iniziai a parlare spesso sia con Françoise Lambert sia con gli artisti che frequentavano la galleria o ci esponevano. Gli artisti erano contenti di parlare con qualche indigeno milanese, e così Françoise cominciò a invitarmi a qualche cena dopo i vernissage, visto che me la cavavo ed ero un buon conversatore. Più tardi mi chiese addirittura se volessi diventare il suo aiuto in galleria, ma dovetti declinare l'offerta visto che ero già molto preso a mantenere i miei studi; inoltre stavo lavorando alla tesi e muovendo i miei primi passi come artista. Comunque la frequentazione delle gallerie aveva già dato i suoi primi frutti. Nel '71 avevo chiesto a Dennis Oppenheim se volesse registrare un'intervista sul suo lavoro che mi sembrava tra i più stimolanti del momento, e con grande meraviglia della Lambert egli accettò. Fu il mio primo contatto non puramente conviviale con un artista americano.



Dennis Oppenheim | Annual Rings, 1968.

Oppenheim era piuttosto esplicito nel parlare del senso dei suoi progetti (dove altri cercavano di ammantare tutto dietro un'aria di mistero) e mi disse una serie di cose che mi aprirono notevolmente la visuale (per forza di cose limitata) che avevo sulle nuove tendenze internazionali. Intanto, rispetto alla "smaterializzazione dell'oggetto d'arte", tesi di Lucy Lippard all'epoca molto in voga, mi fece capire come da un lato una sua opera di body art in cui soffiava su una sua ciocca di capelli, che aveva naturalmente un po' ricci, verso un ventilatore che glieli rimandava indietro, era sia "body", nella misura in cui estendeva il campo d'azione del suo corpo lontano da sé; ma anche vicina alla cultura ancestrale dei nativi americani, che consideravano anche parti staccate del proprio corpo

(come appunto i capelli tagliati) a tutti gli effetti elementi della propria persona. "L'artista oggi, non solo si muove nel territorio della cultura, ma la manipola direttamente, la trasforma..." mi diceva, e mi sembrava di vedere gli artisti che usavano direttamente le proprie idee come dei materiali creativi, come capitava coi concettuali e con alcuni protagonisti della Land art.



Ian wilson - comunicazione orale come forma di scultura - con Michel Claure e Tommaso Trini. Berlino, dicembre 1970.

In particolare, Oppenheim aveva una profonda stima per Walter De Maria e il suo *Mile long drawing*, opera ambientata nel deserto, quindi non facilmente visitabile, come molte altre opere degli esponenti della Land Art. Era bello sentirne almeno parlare.

La mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Torino del 1969 (Arte Povera, Conceptual Art, Land Art) che per la prima volta in Italia affiancava i nostri artisti di Arte Povera ai Concettuali americani, i Land artists americani e inglesi, o performer come l'astro nascente Joseph Beuys, era stata l'occasione per vedere le nuove avanguardie tutte insieme. Il fatto che nel giro di pochi anni fossi riuscito a scrivere sul lavoro di questi artisti, a conoscerne di persona alcuni, che poi avrei rivisto nel corso degli anni, era evidentemente motivo di soddisfazione.

Col tempo, naturalmente, strinsi legami più stretti con gli artisti italiani; si cominciò a capire che erano assolutamente bravi quanto gli stranieri, se non di più. Di molti artisti divenni amico, come ad esempio Luciano Fabro.

Poi mi interessai di altri ambiti di ricerca e conobbi Emilio Isgrò, poi Franco Vaccari. Intanto il nostro paese stava diventando sempre di più un luogo di incontro per artisti di tutto il mondo. Io m'ero avvicinato, nel frattempo, a quelli che usavano la fotografia come strumento preferenziale di lavoro. Ma devo ammettere che nella seconda metà degli anni '70, qualcosa nell'evoluzione dei fatti



Robert Morris, senza titolo, 1972.

cominciò a sfuggirmi. Ad esempio la rinnovata popolarità per l'arte Minimal, che di fatto era nata più o meno negli anni della Pop Art, ma che venne poi salutata quasi come una novità negli anni '70, riportando in auge -se mai ce ne fosse stato bisogno- artisti come Robert Morris; Carl Andre, piuttosto ben mimetizzato grazie ai materiali *poveri* che usava; Richard Nonas, ecc. Mostre come la contestata *Arte come Arte* che ebbe luogo a Milano proprio nel cuore di Brera, oltre a dare spazio ad artisti di quel tipo, prestava anche nuovo rilievo alla pittura americana, da Agnes Martin a Ryman. Ma il fatto più spiazzante avvenne tra il '77 e l'80, quando Bonito Oliva lanciò la sua Transavanguardia, che non solo riportava al centro del dibattito la pittura figurativa espressionista, ma anche una serie di vezzi che, nascosti dietro a varie diciture -il popolare, il regionalismo, l'India ed altro ancora, proponevano un ritorno ad un passato che conquistò in poco tempo il mercato internazionale. Come tutti, rimasi basito. C'erano dei lati di coraggio di quella pittura, ed altri quasi buffi. Del resto lo stesso Bonito Oliva non aveva dichiarato che mentre in Francia avevano come personaggio/simbolo Marat, noi avevamo Totò?

Il fenomeno non era di quelli che in 5 minuti spariscono, ed anzi bisogna ammettere che nel giro di tre anni si creò una specie di reazione a catena che sovvertì completamente quanto gli artisti dell'altro versante erano andati costruendo nella prima metà degli anni '70. Pian piano quasi tutti cominciarono a tirar fuori dai cassetti i disegni fatti anni prima, o cercarono di escogitare dei sistemi per *tradurre* quello che facevano inizialmente con la foto attraverso l'acquerello (timidamente) o più decisamente con la pittura e l'olio su tela.

Facciamo un esempio: James Collins. Ritrattista di belle ragazze (con la fotografia) e poi di signore bene, che immortalava in trittici galeotti, prese a fare la stessa cosa con la pittura. C'era una grande trasformazione in atto, perché oltre alla Germania e alla



Achille Bonito Oliva

**The Italian
Trans-avantgarde**

*La Transavanguardia
Italiana*

Giancarlo Politi Editore

Francia l'epidemia neoespressionista aveva invaso anche il Regno Unito (anche se con una declinazione più interessante soprattutto in scultura) e infine gli Stati Uniti. Qui assistemmo a qualche

fulminazione sulla via di Damasco da parte di artisti come Robert Morris che si mise a fare sculture figurative che contraddicevano quanto fatto fino a quel momento -si pensi soltanto a quell'imbarazzante raduno di leoni sulla scalinata della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Ma il vero punto della questione era un altro. Dato il successo economico della Transavanguardia -in parte meritato in parte no- si affermò una nuova regola non scritta in base alla quale la qualità dell'opera era censita appunto dal suo valore economico e dalla sua appetibilità sul mercato. Quello che si rafforzava in base a questo principio era il sistema delle aste, che di fatto, da allora, divenne l'arbitro delle quotazioni degli artisti -e quindi, secondo questo modo di vedere, anche della qualità del loro lavoro. In realtà, quello che negli anni '80 si andava affermando, era una sorta di yuppismo artistico. Per Giancarlo Politi, editore di Flash Art (che aveva da subito sposato queste tesi), il genio che si profilava all'orizzonte era Jeff Koons, che ordinava per telefono dal suo studio le sculture che intendeva realizzare senza neanche andarle a vedere di persona.



Jeff Koons, Ballon Dog.

Koons radicalizzava così un atteggiamento inventato da Andy Warhol, che però, con finta disinvoltura, aveva scavato più a fondo nella materia delle sue creazioni. Una conseguenza di questa evoluzione del mercato fu che da quel momento c'era spazio solo per i "big": chi non lo era veniva tagliato fuori. Paradossalmente una delle conseguenze di questa rivoluzione di mercato fu che le opere diventavano di fatto invendibili secondo i normali criteri -o per il prezzo o per la loro natura ambigua. Infatti l'opera non viveva

più per sé stessa, ma come pretesto per la sua quotazione: non si compra più un quadro, si compra una quotazione. Non esistendo più un criterio di qualità che non fosse conseguenza del mercato l'importante era che dell'opera si parlasse: o più che altro che ne parlassero i media. Nascevano così quelle che il mio gallerista di allora (Giorgio Marconi) chiamava "le baracconate" o "il circo": cioè mostre che creavano un adeguato baccano per diventare fenomeni mediatici.



Banksy, opera che si autodistrugge venduta all'asta. Esempio eclatante di una forma di arte fatta esclusivamente di spettacolarizzazione.

Un altro fatto che è stato possibile seguire fino ai primi anni 2000, era invece un allungamento dei tempi nella fabbrica dei geni. Quando attorno a queste date si organizzavano mostre che dovevano presentare un panorama di artisti internazionali, era abbastanza evidente che, a parte qualche "scoperta" dell'ultimo minuto, gli artisti di maggior caratura erano quelli emersi negli anni '80, quindi una ventina di anni prima. Se poi andiamo a vedere quel che succede ancor oggi nelle Fiere, quello che era un sospetto diventa quasi una certezza. Il panorama rimane indietro di molti anni, e non vi sono grosse proposte. In realtà, siccome si può fare di tutto (il figurativo, l'astratto, il pop, il neo pop, il neoinformale, la performance, l'installazione, ecc.) niente ha più un rilievo assoluto, tranne il clamore che suscita, o tranne le relative quotazioni. Negli anni '70 l'arte era spesso la conseguenza di un'ideologia attiva a monte dell'opera. Oggi guai se si parla di ideologie. Fa vecchio, fa sinistra, limita gli spazi di libertà. Così l'arte non graffia più, non rivoluziona più niente. L'intelligenza artificiale ci solleverà così anche dalla fatica di pensare o di perdersi nei

pensieri suscitati dall'arte. Sarà un caso se tutto questo viene dagli USA?

La fine delle ideologie farà anche comodo a qualcuno, ma l'assenza totale di idee non fa bene a nessuno. Così, mentre cresce la preoccupazione per quello che verrà in mente a Trump domattina, domandiamoci da dove dobbiamo ripartire noi.