

Introduzione: Whaam!

Fin dai suoi albori nella Parigi dell'Ottocento, l'arte contemporanea rifiutò fermamente di assecondare il gusto dominante. Al contrario, la provocazione costituì il suo aspetto distintivo. Eppure, all'inizio degli anni Sessanta, il mondo dell'arte aveva conosciuto scandali, offese, burle e assurdità tali che era difficile scuotere il pubblico dall'indifferenza. Impressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, dada avevano reso *le bourgeois* insensibile allo shock. La ferocia dei mostri sacri dell'arte contemporanea, come Picasso, era stata addomesticata. Nel 1962 un influente curatore americano di arte contemporanea osservava: «Nell'arte non accade più niente di sorprendente». L'anno dopo l'artista americano Roy Lichtenstein aggiunse al riguardo: «Era difficile trovare un dipinto talmente impresentabile da impedire a qualcuno di appenderlo». Potevi appendere uno straccio zuppo di vernice nel bel mezzo di una galleria, disse, e tutti lo avrebbero preso per arte. Ma poi arrivò la pop art, il più «impresentabile» movimento contemporaneo, e l'elemento sorpresa, assente ingiustificato dell'arte contemporanea, fece improvvisamente ritorno: whaam!

«Le gallerie d'arte si stanno riempiendo dello stile vacuo e spregevole di masticagomme, *bobby-soxers*, e ancor peggio, teppistelli», tuonò sulla rivista «Art International» nel 1962 il critico Max Kozloff, subito dopo aver visto la prima personale di dipinti pop di Lichtenstein nell'attivissima Leo Castelli Gallery di New York. Nello slang americano, una *bobby-soxer* era un'adolescente che va pazza per la musica pop e indossa calzini corti alla caviglia. In altre parole, le

bobby-soxers, al pari di chi masticava gomme e dei teppistelli, non appartenevano al pubblico sofisticato che era solito frequentare le gallerie di Manhattan nei primi anni Sessanta. E Kozloff concludeva: «Se c'è una regola generale sottesa alla nuova iconografia è che non esistono regole né selezioni. Va bene tutto, semplicemente perché per strada va bene tutto».

Va bene tutto: col tempo, l'antico approccio da strada del pop sarebbe stato considerato il suo massimo punto di forza, il frizzante fattore X che rivitalizzava l'ormai moribonda arte contemporanea. Eppure, come suggeriscono le dichiarazioni di Kozloff, quando la pop art fece la sua prima comparsa, la sua carica irriverente non si limitò a irritare il pubblico: lo fece infuriare. Prendete Lichtenstein, dispensatore di dipinti altamente stilizzati, realizzati nello stile dei cartoni animati e dei fumetti. A volte descritto come uno degli «architetti» della pop art, rappresenta un caso utile da studiare. Quando all'inizio del 1962 espose i suoi lavori da Castelli, nessuno la prese bene. Certo, nessuno provò neppure a capire di cosa si trattasse. La sua opera appariva così rozza e volgare, anzi idiota. E se davvero era smaccatamente sciocca come sembrava, costituiva un abominevole affronto al gusto e ai radicati valori dell'arte. Se invece non lo era, perché mossa da un intento ironico o spiritoso, era addirittura peggio, dato che rendeva il pubblico che l'osservava lo zimbello di un gioco beffardo. Secondo Kozloff, si trattò di «un bel ceffone in faccia agli ignoranti come agli intenditori». Verso la fine del decennio, Kozloff, che a quel punto si era convertito alla pop art – che a sua volta cominciava a essere presa sul serio dalle maggiori istituzioni e dai musei del mondo –, rievocava lo «shock acido» provato la prima volta osservando i dipinti di Lichtenstein: «Abbeverarsi a quelle immagini era come buttar giù un quarto d'acqua tonica seguito da un bicchierino di collutorio. E non ci si capacitava di come qualcosa di così sfacciato come le icone commerciali potesse trovar posto sulle tele preparate e distese. La stessa galleria sembrava contaminata da zotici ciarlatani che non riuscivano o non volevano aderire all'idea di pittura come ar-

te da cavalletto». Il giorno dopo l'inaugurazione della personale di Lichtenstein, un'altra critica scrisse senza mezzi termini: «Lichtenstein mi interessa quanto un uomo che costruisca castelli con i fiammiferi o collezioni fascette di sigari. La sua "arte" ha la stessa originalità dell'uomo comune, la stessa ostinazione, la stessa uniformità». (Si noti come l'autrice si protegga dal cattivo odore emanato dalla pittura di Lichtenstein isolando tra virgolette la parola «arte»). Il critico inglese Herbert Read, che negli anni Sessanta sedeva tra le fila del comitato scientifico della Tate Gallery, fu perfino piú categorico. Invitato insieme agli altri membri a considerare se la Tate dovesse comprare il grande dittico lichtensteiniano *Whaam!* (1963), Read scrisse a una collega del comitato, la scultrice Barbara Hepworth, che secondo lui il dipinto era «semplicemente privo di senso». Da giovane, Read era stato tra i piú autorevoli sostenitori dell'arte contemporanea nel Regno Unito, ma il pop lo sconcertò e lo infastidì: sicuramente, pensò, doveva essere una forma di anti-arte. All'inizio, dunque, la pop art scatenò un vero e proprio pandemonio, scandalizzando i detentori del gusto che credevano di sapere cosa dovesse essere l'arte.

Oggi, reazioni tanto violente potrebbero suonare sorprendenti. Dopotutto, parte del senso del pop era l'inclusione degli oggetti ordinari – le cose in cui ci imbattiamo comunemente – nella nobile orbita delle arti figurative. Nel corso delle varie epoche, molti artisti l'avevano fatto. Se accostiamo, che so, il dipinto di un mazzo di asparagi, un gelato e un pacchetto di sigarette dell'artista pop americano Tom Wesselmann a una natura morta olandese del XVII secolo, ritroveremo sostanzialmente la stessa idea espressa in due modi diversi: entrambi presentano un inventario di oggetti di uso quotidiano per dare uno spaccato – accompagnato magari da un commento – della società in un dato momento storico. Inoltre, generazione dopo generazione gli artisti moderni avevano fatto irruzione nella cultura «bassa» dell'immagine