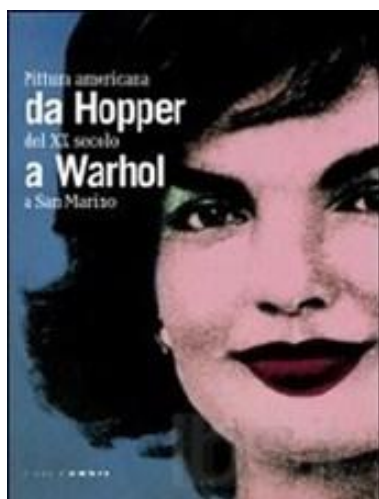




PierLuigi Albini

149. Recensioni di saggi Da Hopper a Warhol



[Marco Goldin](#) (a cura di)

Da Hopper a Warhol

Pittura americana del XX secolo a San Marino

Editore Linea d'Ombra
Anno 2012
pp. 79

Una mostra “raccolta”. Molto raccolta e, soprattutto, un po’ disordinata nella dislocazione delle opere. Solo il catalogo restituisce al visitatore la possibilità di farsi un’idea meno confusa delle sequenze artistiche presentate. Diciassette quadri sono una assai vaga documentazione di quello che è stata una fase epocale dell’arte del Novecento, durante la quale New York ha soppiantato Parigi come capitale mondiale. Complici la guerra e il nazismo che hanno spinto tanti artisti europei a trasferirsi in America, ma anche frutto di precise strategie culturali sostenute da istituzioni americane per contrastare l’influenza dei sovietici nel secondo dopoguerra. Senza con ciò nulla togliere al valore di quelle vere e proprie rivoluzioni artistiche che a ritmo serrato hanno definitivamente liquidato la possibilità di esistenza delle avanguardie della prima metà del Novecento. Dopo questa lunga fase della pittura americana, l’arte è divenuta mondiale e policentrica, globalizzata anch’essa, a parte qualche esempio europeo che ha affiancato l’esplosione artistica americana, come la Transavanguardia e gli Young British Artists (YBAs); era ancora l’epoca in cui ancora non esisteva l’attuale promiscuità degli stili.

Il discorso è molto complesso e possiede numerose facce. Sicché risulta difficile capire attraverso questa mostra come dal regionalismo e dal realismo tradizionalista americano si sia passati alla grande arte internazionale e come l’interesse fondamentale dei pittori americani per i grandi spazi e per il localismo del Middle West, sia transitato nella rappresentazione della vita delle grandi città e delle convulse attività industriali e poi nell’astrazione. Non basta un quadro di [Rockwell Kent](#) del 1907, insieme a uno stilisticamente ben diverso [Thomas Benton](#), a capire questa transizione potentemente influenzata dalle Avanguardie europee. Un solo Hopper (*Emporio* del 1927) non riesce a spiegare questa transizione, per quanto nel suo caso qualsiasi opera sia significativa. Troppi pittori mancano all’appello: Paul Strand, Guy Pène du Bois, John Sloan, per citarne solo tre.

Il Lyonel Feininger presentato ([Dentsdet](#) del 1917) non rende l'idea dell'importanza di questo artista come ponte tra l'America e l'Europa, soprattutto pensando al suo successivo ritorno in patria, prima della seconda guerra mondiale.

Si passa poi al 1945 (non parlo a ragion veduta della Georgia O'Keefe del 1936, perché è poco significativa) con Arshile Gorky, pittore armeno-americano che introdusse una versione del surrealismo in America (ma non fu il solo). Anche in questo caso il suo [Good Hope Road](#) del 1945 non è tra le sue opere più affascinanti. Spiace poi trovarsi di fronte a un solo Mark Rotko e non della sua maturità ([N. 19](#) del 1949). Eppure Rotko rappresenta il paradigma di ciò che può fare l'astrazione o, se vogliamo, l'informale nel rappresentare gli stati d'animo attraverso il colore, come unico mezzo espressivo e come vero centro di un quadro capace di risuonare nella nostra memoria ancestrale. Rotko, come molti altri pittori contemporanei, sollecita gli elementi primari della nostra organizzazione percettiva, più direttamente di quanto possano fare dipinti realistici (ammesso che questo termine abbia un senso nella pittura bidimensionale). Ma il rapporto tra forma e colore è un tema complesso che non è possibile affrontare qui. Così come richiederebbe molto spazio parlare dell'*Action Painting* di Jackson Pollock, presente qui con due quadri ([Numero 9](#) del 1949 e [Numero 8](#) del 1952), abbastanza significativi in questo caso, perché riescono a dare un'idea dell'atto creativo nel suo farsi. Pollock incorpora nell'opera l'attività motoria del dipingere, senza un controllo razionale: la gestualità del pittore diviene il vero centro del quadro, creando una connessione diretta con il visuale, come in effetti avviene nelle nostre aree cerebrali. Una connessione che ha dei precisi riscontri non tanto nella tradizione freudiana, che pure influenzava l'artista, ma in connessioni sinaptiche che oggi conosciamo. Non parlo di psicologia dell'arte ma di neuroscienze, che ci aiutano a capire e/o riconquistare l'emozione della visione, che in genere non fa parte della critica d'arte. Non si tratta di sostituire i giudizi di valore con la neurologia, ma di capire meglio perché un quadro ci piace o meno, al di là delle affabulazioni linguistiche della critica tradizionale.

Nel caso di [Sam Francis](#) ([Blu e giallo](#) del 1955) abbiamo un esempio di come il disordine, che può essere presentato "artisticamente unicamente per mezzo dell'ordine" (R. Arnheim), non riesce a liberarsi dell'*informe* e, perciò - almeno nell'unico dipinto presentato - rimanere *tale*, nonostante l'espressionismo astratto abbia prodotto capolavori. Mentre in Franz Kline ([Probst I](#) del 1960) abbiamo l'esempio di come, se anche è ineliminabile la nostra tendenza a vedere ogni forma come allusiva di qualcosa, in questo caso l'oggetto artistico riesce a rinviare solo a se stesso.

Tre splendidi Warhol - che in genere non amo particolarmente - riescono a dare un timbro alla mostra, specialmente con il suo [Autoritratto mimetico](#) del 1986. L'icona ha una straordinaria risonanza emotiva e sembra saldare il conto all'arte della fotografia riconquistando il territorio da cui la fotografia aveva scacciato la pittura nell'Ottocento.

Un assaggio di Keith Haring ([Senza titolo](#) del 1984) e di Roy Lichtenstein ([Nudo con piramide](#) del 1994) chiudono il ciclo lasciando al visitatore l'impressione di aver potuto dare solo una veloce occhiata a un periodo artistico che ha potentemente contribuito a fare del Novecento, specialmente nella sua seconda metà, il secolo in cui l'arte ha liquidato tutte le accademie, ha travolto le regole che i critici si affannavano a dettare, ha saputo produrre connessioni visive incredibili, e ha diretto la sua prora verso orizzonti sconosciuti. Mai il massimo di ambiguità (proprio dell'arte), di affascinante incongruenza coloristica e spaziale e di sperimentazione ha toccato questi vertici; specchio perfetto e talvolta anticipazione di un mondo che è cambiato a velocità inaudita per la precedente storia umana.

Sarà difficile, molto difficile, immaginare le future vie dell'arte dopo l'esplosione di vitalità creativa del Novecento - o, almeno, io non riesco a rappresentarmele. Può darsi che nuovi mezzi espressivi e spaziali riusciranno ad aprire la strada verso una nuova fase artistica. E può darsi che qualcosa del futuro si possa già intravedere.