

MODERN POSTMODERN. ROY LICHTENSTEIN

Gianni Mercurio

Nella seconda metà degli anni cinquanta il panorama dell'arte internazionale era dominata dall'Espressionismo astratto, eppure già nel 1958, con Jasper Johns e Robert Rauschenberg che si affacciavano sulla scena americana, il clima culturale stava per cambiare radicalmente. In quell'anno *Bersaglio con quattro facce* di Johns – l'opera è del 1955 – venne riprodotto sulla copertina di *Art News*. Si trattava di un segno inequivocabile del fatto che la pittura non era più solo gestuale o, più genericamente, aniconica.

Ma non sono stati Johns e Rauschenberg a determinare la svolta. A loro spetta il merito di aver fatto da ponte tra due epoche così diverse che, ancora oggi, è difficile pensare che il passaggio dall'una all'altra sia avvenuto nell'arco di poco meno di vent'anni. La partita che si è giocata tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta è stata una partita epocale, e non solo per la rivoluzione avviata dalla Pop art. Basta pensare a com'è cambiato l'Occidente attorno al 1968. È in quegli anni segnati dalle contestazioni giovanili che il Novecento ha chiuso la sua parabola e che siamo entrati nel nuovo secolo. Del resto, quello che comunemente chiamiamo Novecento non è iniziato allo scoccare dell'anno 1900, ma attorno al 1870, con l'avvento della Seconda rivoluzione industriale e, in arte, con gli impressionisti, Manet in primo luogo.

La coscienza di quale portata abbia avuto la svolta che si è registrata negli anni sessanta serpeggia già da qualche tempo. Nel 1991, un quarto di secolo più tardi dall'avvento della Pop Art, Robert Roseblum è arrivato ad affermare che il modo in cui all'epoca Lichtenstein combinava le immagini di cui si appropriava, le "attitudini retrospettive" di cui si alimentava la sua opera, possono essere definite con il termine di *postmodernismo*.¹ Roseblum diceva il vero: nel 1958 nessuno nel mondo dell'arte avrebbe potuto prevedere che alcuni giovani artisti esordienti, tra i quali Lichtenstein, Warhol, Oldenburg, Dine, Rosenquist, Wesselmann, Segal (e molti altri, della maggior parte dei quali si è persa memoria) stessero facendo da apripista a quello che una ventina d'anni dopo, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta, sarebbe stato definito Postmoderno. Nel giro di due decenni sul versante della filosofia, dell'architettura, dell'arte visiva, della letteratura, della poesia, del cinema, del teatro, della musica un vero e proprio sovvertimento culturale avrebbe radicalmente mutato i principi base sui quali si fondava il modernismo. Sebbene questi sviluppi non fossero prevedibili, i fatti dimostrano che in qualche misura le potenzialità del fenomeno pop erano state avvertite. Diversamente non si spiegherebbe l'insofferenza manifestata nei confronti dell'arte Pop, anche con attacchi verbali violenti, dai sostenitori dell'Espressionismo astratto, considerato in quel momento come il vero e unico volto contemporaneo del modernismo.

Nei primi anni '50, quando Jackson Pollock incarnava il sogno di un'arte americana che aveva estinto i suoi debiti con quella europea, Roy Lichtenstein, da poco tornato nell'Ohio, dove anni prima aveva compiuto gli studi universitari, dipingeva un insolito repertorio figurativo: la sua arte di allora rivisitava iconografie medievali tratte da fonti celebri come l'arazzo di Bayeux (imponente decorazione ricamata per il palazzo vescovile a Canterbury nell'XI secolo) e reinterpretava dipinti come *Emigrant Train* di William Ranney (1813–57) o *Washington Crossing the Delaware* di Emanuel Leutze (c. 1851). In questa fase della sua produzione Lichtenstein mescolava i linguaggi modernisti provenienti dall'Europa con i vernacoli della storia e della cultura americana: gli indiani e il Far West, le scene di vita dei pionieri alla conquista delle terre, gli eroi e i cow-boy. Nel dicembre del 1952 Lichtenstein aveva avuto la sua prima personale alla John Heller Gallery di New York. Alle pareti, oltre diversi autoritratti in stile cavalleresco che lo ritraevano nei panni di eroe leggendario, sedici dipinti ispirati al tema della frontiera si richiamavano a opere ottocentesche di genere western e ad autori come Frederic Remington e Charles Willson Peale. Questi soggetti americani, trasposti in uno stile pittorico europeo – prevalentemente cubista – che rendeva i dipinti in mostra volutamente paradossali, prefiguravano una strada inedita da sperimentare. Appropriarsi di una pittura “storica” e affrancarla dalla partecipazione emotiva ha rappresentato nei decenni successivi una delle caratteristiche più pregnanti della poetica di Lichtenstein. Questo tipo di repertorio avrebbe trovato declinazione anche nella scultura, mediante l'utilizzo di materiali come il legno o il metallo. Su questo immaginario che guardava alla storia dell'arte piuttosto che alla Storia e alla natura, Lichtenstein impresse uno stile vagamente fumettistico e ironico.

Nel riprendere un'immagine creata da altri e nel farla propria, egli ha introdotto in arte – Andy Warhol si sarebbe mosso nella stessa direzione qualche anno dopo, con i primi lavori pop che seguirono la sua attività di illustratore – il concetto di *appropriazione*. Un concetto la cui implicazione pratica consiste nel presentare come propria una copia di una rappresentazione già esistente. Quanti vedevano nell'atelier dell'artista il luogo privilegiato dove prende forma l'invenzione del nuovo, o dell'innovativo – meglio ancora se si tratta di qualcosa di scioccante – percepivano come un'eresia l'atto di riproporre un'immagine già data (e perlopiù nota). Il concetto di copia, che riconduce a Lichtenstein e costituisce uno dei punti cardine sui quali in seguito si è basata la cultura postmodernista, non rappresentava tuttavia per Lichtenstein (né per Warhol) un tentativo di affrancarsi dal modernismo. “Quando ho dipinto le mie prime tele pop, quelle con una sola immagine centrale, avevo il sentimento di volermi sbarazzare del cubismo,” ha detto Lichtenstein in proposito alcuni anni più tardi, “[...] dal momento che ne sono fuggito, mi sono reso conto che non era così importante liberarsene [...] così il cubismo ha contaminato la pittura pop,

[...] non soltanto nelle mie versioni vernacolari dei lavori di Picasso e Mondrian. Le tele dipinte con i fumetti hanno anch'esse qualcosa di cubista.”²

La fede di Lichtenstein nelle virtù dell'estetica modernista era l'indizio di un importante legame tra la Pop art e l'arte degli espressionisti astratti. Lo era al punto che, tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, Lichtenstein si misurava con una gestualità di tipo espressionista. L'innovazione stava soprattutto nei soggetti: Donald Duck, Mickey Mouse, Bugs Bunny. Nell'adattarne la fisionomia alle modulazioni tipiche della pennellata astratta, ora spessa e grossolana, ora assottigliata e calligrafica, Lichtenstein dava il segnale incisivo di un cambiamento di rotta, determinante non solo per il suo percorso poetico, ma per l'intera scena dell'arte. I più popolari personaggi appartenenti al mondo dei cartoon raffigurati in termini astrattisti-gestuali costituivano un bel corto circuito visivo. Ma era presto perché qualcuno se ne accorgesse e, soprattutto, in un'ottica modernista non era il soggetto a determinare la qualità intrinseca dell'opera ma il modo in cui questo veniva rappresentato sulla tela.

Parlando di questi soggetti Lichtenstein ha affermato di essere stato influenzato dalle *Women* di de Kooning. Nonostante ciò i suoi personaggi segnavano una distanza ironica – e una sottesa vena di ribellione – dall'erotismo primitivo e tormentato delle donne di de Kooning. Ecco un altro punto chiave per comprendere la traiettoria estetica di Lichtenstein: la capacità di affrancarsi dall'erotismo insito nella pennellata degli espressionisti astratti costituirà il background per nuovi orientamenti artistici volti a convertire il “sacro” in luogo-comune. Attraverso una riduzione stilistica prima ancora che tematica, Lichtenstein ha liberato la figura dell'artista dalla sacralità e dalla retorica che facevano di lui una sorta di Creatore (da qui l'uso ricorrente del termine “creare” per indicare la realizzazione di un'opera). In altre parole, pur mantenendo fede nelle qualità espressive dei materiali, a quel tempo Lichtenstein – come del resto Rauschenberg, appena tornato dai suoi viaggi in Italia, in Francia e Spagna – aveva già abbandonato ogni interpretazione dogmatica del valore dell'arte.

Lichtenstein aveva conosciuto i lavori di Robert Rauschenberg e di Jasper Johns nel 1960, nel periodo del suo incarico alla Rutgers University, dove fra gli altri insegnava John Cage e dove ebbe modo di entrare in contatto anche con Allan Kaprow e di prendere parte ad alcuni happening. Fu in quel contesto aperto a nuove sperimentazioni che egli trovò il coraggio – perché di coraggio si trattava allora – di riportare su scala gigante oggetti tratti dalle illustrazioni pubblicitarie su carta stampata e frammenti di fumetti. Indipendentemente dalla scelta del soggetto uno dei suoi intenti principali era trovare la strada per sottrarre l'immagine alla dimensione narrativa.

Per quanto possa apparire banale dirlo, la vita di ogni artista è segnata da incontri. Nell'ottobre del 1963 Philip Johnson, che sarebbe poi diventato uno dei maggiori teorici del postmodernismo in

architettura, invitò Roy Lichtenstein a collaborare a un progetto che coinvolgeva anche Peter Agostini, John Chamberlain, Robert Indiana, Ellsworth Kelly, Alexander Lieberman, Robert Malloy, Robert Rauschenberg, James Rosenquist e Andy Warhol. Johnson aveva chiesto a ciascuno di essi di realizzare un intervento d'arte pubblica per l'Esposizione Universale che si sarebbe tenuta a New York l'anno successivo.

Non ci è dato sapere cosa si siano detti Roy Lichtenstein e Philip Johnson durante il loro incontro, abbiamo tuttavia elementi sufficienti per immaginare quali fossero i motivi che avevano spinto Johnson a commissionare a Lichtenstein il progetto pittorico per il muro esterno del padiglione circolare che lo stesso Johnson aveva studiato per quella occasione su commissione dello Stato di New York: il Theaterama.

All'epoca Lichtenstein aveva già realizzato opere che indicavano il nuovo clima culturale, come testimoniano i dipinti presentati sin dalle sue prime esposizioni presso la Galleria di Leo Castelli. Le tele che avevano suscitato maggior interesse da parte della critica più avveduta erano state quelle presentate proprio nel 1962: giganteschi quadri-fumetto aventi per soggetto piloti dell'aeronautica militare impegnati in attacchi aerei, romantiche ragazze della porta accanto, oggetti muti e inerti. Questi *soggetti*, ripresi da materiale iconografico eterogeneo come le strip disegnate con storie d'azione e avventure romantiche per teen-ager, inserzioni illustrate delle pagine gialle o libretti di istruzioni per l'uso di elettrodomestici e articoli per la casa, ingigantiti sulla tela, costituivano una sfida aperta all'idea di originalità in arte. Lo scarto segnato da Lichtenstein tra l'originale, inteso come genere commerciale a larga diffusione – il fumetto apparentemente copiato – e la sua riproposizione pittorica spostava l'attenzione dal contenuto dell'arte al suo metodo.

Il padiglione di Philip Johnson per lo Stato di New York, tuttora in piedi nel Queens, consiste in uno spazio teatrale aperto di forma ellittica definito da sedici colonne di metallo di circa trenta metri di altezza, che sostenevano una coloratissima copertura che funge anche da schermo di proiezione per effetti cromatici di luce e colori. Il ricorso alla forma ellittica, insieme all'elemento classico della colonna, rimandano al barocco romano, al linguaggio di forme messo a punto da Bernini. Il New York State Pavillon può essere oggi considerata un'opera centrale di quella rottura che Johnson ha stabilito nei confronti del movimento moderno. Così come Lichtenstein e i pop sentivano l'esigenza di dare una svolta al linguaggio dell'arte, Johnson sentiva l'esigenza di dare una svolta al linguaggio architettonico. Quell'incontro e quella collaborazione avevano un senso culturale molto profondo. Johnson credeva fermamente che il credo modernista, "la forma segue la funzione", coniato dal suo maestro Mies van der Rohe, avesse esaurito la propria dimensione e che l'architettura stesse per definirsi come una disciplina fondamentalmente visuale, tale da accogliere istanze che venivano dalla pittura e dalla scultura del periodo. L'esigenza non era quella di dare vita

a nuove “fusioni” tra le arti, ma piuttosto di rendere possibile un’architettura capace di appropriarsi disinvoltamente anche (e soprattutto) dello specifico della pittura. Ecco perché Johnson si rivolse agli artisti.

La poetica promossa da Johnson, teorizzata e diffusa da Venturi, insieme ai soci dello studio, nonché studiosi di sociologia urbana, Denise Scott Brown e Steven Izenour, si estendeva ad alcuni stereotipi dell'ambiente contemporaneo. Il riferimento era alla decorazione applicata, alle insegne, alle scritte sulla strada commerciale dei casinò di Las Vegas, nota come Las Vegas Strip commisurata agli schemi percettivi dell'automobilista. Questa strada cittadina, dove alle immagini architettoniche si sovrappongono le insegne dei negozi, l’arredo urbano, il flusso del traffico e dei passanti è la perfetta metafora del “brutto e ordinario” nato per soddisfare i bisogni delle persone normali. Un’intuizione anticipata da Lichtenstein: “Ci sono alcune città in America,” ha affermato nel 1966, “che sono quasi completamente composte di pubblicità, credo che se si togliesse la pubblicità non resterebbe quasi niente. Solo qualche casa, e qualche tetto. La quantità del segno è divenuta così densa che in realtà la percezione è travolta dall’impatto generale della città”.³ Due anni prima, nel 1964, Lichtenstein aveva realizzato il primo di una serie di Templi con le colonne spezzate dall’azione del tempo. Negli stessi anni Johnson e Venturi stavano indirizzando le proprie ricerche sulle forme e sui modelli storici degli stili monumentali del passato. Per comprendere quanto forte fosse l’aderenza di questa concezione architettonica con la poetica pop va ricordato che Venturi paragonò i progetti del suo studio ai lavori di Lichtenstein e Warhol, riconoscendo loro il proprio debito teorico.

La selezione degli artisti da parte di Johnson per il progetto dell’Esposizione Universale del 1964 rivelava nell’eterogeneità delle scelte la totale apertura verso il nuovo e la predilezione per un “eclettismo come anti-ideologia”. Mettere insieme opere di artisti con connotazioni, stili e tendenze diverse all’interno di un’unica struttura significava per Johnson prendere posizione contro il carattere dogmatico del modernismo, di cui all’inizio della propria carriera era stato un seguace di rigida osservanza. Ma c’è di più: Johnson, da conoscitore e collezionista d’arte raffinato e competente, considerava il Color field e l’Action painting, per il loro carattere assolutista e radicale, più come gli episodi conclusivi di un’epoca che come l’inizio di qualcosa di nuovo.

Durante gli incontri per discutere il progetto, la capacità comunicativa e l’estremismo filosofico di Philip Johnson dovevano aver trovato risonanza sul fronte degli artisti pop, che all’epoca riscuotevano già successo. Pochi anni prima, nel 1959, durante una riunione dell’American Institute of Architects, Johnson aveva dichiarato che l’architettura moderna era finita. Non intendeva certo dire che non avesse più senso progettare edifici, ma che era tempo di trovare un nuovo modo di progettarli. I giovani Lichtenstein, Warhol, Rosenquist e Indiana, che prendevano parte al progetto,

avevano messo in atto una poetica simile: non era più tempo di stendere pennellate danzando attorno a una tela.

Per il Theaterama di New York Lichtenstein ha realizzato un murale alto poco più di sei metri e largo quasi cinque. L'opera, eseguita a olio e magna⁴ su compensato, venne collocata sul prospetto esterno del padiglione, un'ampia superficie curva. Il dipinto di Lichtenstein – poi rimosso, quando l'esposizione si chiuse, nell'ottobre 1965, e trasferito presso l'Università del Minnesota – raffigurava una giovane donna che si sporge da una finestra. Emblema del benessere sociale e dello stile di vita durante il boom consumistico di quegli anni, la casalinga tratteggiata da Lichtenstein era allora un'immagine glamour in stile fumettistico, caratterizzata da un *primo piano* strettamente incorniciato dal perimetro dell'apertura da cui la figura si affaccia. Ne derivava una sorta di trompe l'oeil alquanto anomalo, in quanto il soggetto *sfonda* la superficie nonostante mantenga il carattere bidimensionale tipico dell'intero corpo d'opera di Lichtenstein. A differenza del tromp-l'oeil di tradizione barocca, però, questa 'finestra' nega allo spazio qualunque connotazione ingannevole e narrativa. In questa come in altre opere, pur raffigurando immagini che hanno un preciso riscontro nella realtà, dunque sono verosimili, Lichtenstein ha spostato l'attenzione dal soggetto inteso come significato al soggetto inteso come significante, accentuando così il carattere autoreferenziale delle sue immagini. Il che non equivaleva a renderle un'astrazione.

La Pop art è stata un'arte realista, come lo stesso Lichtenstein ha confermato: “Penso che a partire da Cézanne l'arte sia diventata estremamente romantica e irrealista,” dice proprio nel periodo in cui sta progettando insieme a Johnson il proprio intervento per il Padiglione newyorkese, “è diventata utopica, si è sempre più staccata dalla realtà circostante e ha acquisito un carattere introspettivo [...]. Fuori c'è il mondo, il vero mondo; la Pop art è rivolta al mondo”. *Per Michael* “I think art since Cézanne has become extremely romantic and unrealistic....it's utopian. It has had less and less to do with the world...outside it's a world;it's there...Pop art looks out into the world.”⁵

L'affermazione che la Pop art si proponesse di essere un'arte che si rivolge al mondo sembra incarnata dal soggetto che Lichtenstein sceglie per il suo World's Fair Mural: l'immagine fresca di un'icona popolare e contemporanea in cui chiunque può riconoscersi.

Potrebbe apparire paradossale che un'arte che si rivolge al mondo si sia espressa attraverso soggetti esclusivamente bidimensionali, ma Lichtenstein sa bene che, sebbene apparentemente anonima e meccanica, l'estetica pop costituisce la sfida più attuale di quel momento storico, perché il realismo che riflette gli aspetti più autentici della cultura americana agli inizi degli anni '60 è un realismo edificato sul potere seduttivo dell'icona pubblicitaria e commerciale, sul sogno a due dimensioni di una società che vede attraverso lenti di celluloidi la proiezione delle proprie ambizioni. Time Square e Westway a New York sono il cuore pulsante del presente reale ed esemplificano il gusto

per un disegno urbano articolato sull'innesto di immagine e luoghi di vita quotidiana. “La nostra architettura non è Mies Van der Rohe, è piuttosto lo stile di McDonald's”⁶ ha affermato Lichtenstein in sintonia con le tesi di Venturi e Johnson.

Una cultura dello sguardo incline a mettere a fuoco scene di vita di tutti i giorni appartiene alla storia e alla tradizione americane: Edward Hopper dipingeva – negli stessi anni in cui gli action painter celebravano la mistica del gesto pittorico istintivo – negozi chiusi e strade deserte la domenica mattina, descriveva un momento d'attesa nella stazione di servizio Mobil ai margini d'un bosco. La sua tela *Mattina a Cape Cod* (1950) mostra, inserendola in uno spazio paesaggistico molto ampio, una donna affacciata dalla finestra a veranda di un classico cottage della periferia americana. La scena dipinta da Hopper si apre su una prospettiva che inquadra la figura di profilo e lascia intravedere alcuni dettagli dell'interno dell'abitazione. L'altra metà della composizione si apre sul paesaggio esterno con un fitto boschetto d'alberi. Lo sguardo della protagonista, investito dalla luce limpida del mattino, è fisso in avanti, assorto in una condizione d'animo indecifrabile. Un confronto con *World's Fair Girl* di Lichtenstein mette in evidenza come Lichtenstein abbia escluso dal perimetro del quadro ogni elemento che possa suggerire una narrazione. Questo fa capire quale passaggio culturale si sia consumato in meno di quindici anni. Nel quadro di Hopper si stabilisce un osmosi – sentimentale e rappresentativa – tra la dimensione interiore del soggetto e quella esteriore del paesaggio. In Lichtenstein ciò non avviene per il semplice fatto che il paesaggio non esiste del tutto: l'immagine è messa a fuoco senza consentire a nessun fattore esterno di imbastire una relazione tra le parti. Laddove questo avvenga, nei quadri di Lichtenstein l'immagine si presenta sempre come un'unità indivisibile, una sorta di timbro. Va comunque considerato che, nonostante Hopper rappresentasse l'arte di un passato avvertito come anacronistico, la sua pittura era apprezzata dagli artisti pop, in quanto esprimeva una visione del reale che apriva a un processo di mitizzazione del banale. Nel 1963 Robert Rauschenberg ha dichiarato di amare Edward Hopper e alcune cose di Stuart Davis.⁷ È proprio all'interesse dei pop che si deve la grande mostra che il Whitney Museum di New York dedicò a Hopper nel 1964.⁸

Gli artisti pop sono realisti, era naturale la loro ammirazione per gli esponenti del realismo. Ma non per tutti indiscriminatamente. La loro non era un'apertura di credito incondizionato nei confronti della tradizione che li aveva preceduti. Rauschenberg, per esempio, ha sottolineato di non apprezzare Ben Shahn per il suo eccessivo debito nei confronti dell'arte europea.⁹ Hopper era invece un realista tipicamente americano non solo nei soggetti, ma anche per l'effetto straniante che infondeva a ogni dettaglio delle sue rappresentazioni. Aveva inoltre una visione cinematografica della scena pittorica (che ritroviamo in particolar modo in Wesselmann o Rosenquist). Va considerato tuttavia che, pur costituendosi come una forma di realismo, la Pop art si presenta “al

mondo” con caratteristiche assai differenti da quelle che definivano il realismo americano della prima metà del secolo, di cui – è bene rimarcarlo – Hopper costituisce un caso a sé. Lo scontro tra realisti e astrattisti che aveva attraversato gli anni cinquanta era ancora negli anni sessanta una ferita aperta, come dimostrava l’ampio fronte di oppositori alla Pop Art: allora, per un artista d’avanguardia dichiarare il proprio apprezzamento per Hopper era un gesto più che coraggioso.

E di gesti audaci, durante quella concitata svolta culturale che coincide con la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta ve ne furono ben più di uno. La Pop art, nel riflettere gli aspetti di un mondo votato al consumismo non era estranea a contenuti drammaticamente seri nei loro risvolti umani ed esistenziali. Tra gli interventi ideati dai nove artisti invitati da Johnson all’Esposizione mondiale del ‘64, quello di Warhol era destinato a provocare un immediato contraccolpo politico. Warhol scelse di attaccare alle pareti esterne del Theaterama le foto di tredici ricercati dall’FBI, riprodotte con tecnica serigrafica e collocate secondo uno schema a scacchiera. L’Installazione fu contestata dalla direzione della World’s Art Fair. Warhol fu invitato a rimuoverla.

Un confronto tra le opere dei due artisti potrebbe dare a prima vista l’impressione che tanto Warhol fosse sensibile alla *dimensione politica* del soggetto tanto non lo fosse Lichtenstein. Non è così. In quegli anni mettere lo spettatore sotto lo sguardo di una figura umana che si sporge da una finestra costituiva tutt’altro che una scelta di poco conto. L’arte che precede la Pop, l’Espressionismo astratto, affrancava l’opera da ogni rapporto con il mondo reale e si riferiva esclusivamente all’universo intimo, privato, dell’artista. Un universo imperscrutabile. La connotazione oggettiva che la donna alla finestra di Lichtenstein assumeva in quel contesto esprimeva inevitabilmente un risvolto sociale: ogni individuo è sotto lo sguardo di tutti. Osservato dall’alto è *sottoposto a giudizio*. Se si considera che quelli sono gli anni della guerra nel Vietnam e che già cominciavano a manifestarsi i primi fermenti di rivolta politica tra gli studenti dei campus americani – il movimento di contestazione che in Europa monta nel ’68, negli Usa emerge in anticipo – si comprende che farci osservare da una figura umana dalla finestra equivale implicitamente ad affermare che niente di ciò che facciamo appartiene alla sola sfera del privato: la vita di ciascuno di noi è diventata pubblica, e per questo sottoposta al condizionamento dei media. Lo stesso Lichtenstein sottolinea questo aspetto in una intervista del 1966. “Mi interessa raffigurare una specie di anti-sensibilità, che è poi la stessa che pervade la società [...]. Nell’usarla [l’anti-sensibilità] la trasformo in una componente stilistica. [...] che evidenzia, insieme alla mancanza di sensibilità e di raffinatezza, il tipo di risposte immediate, senza riflessione, che la società continua a darci. [...] C’è qualcosa di molto rozzo che appiattisce tutto nella società di oggi, [...] accendi la radio e per ascoltare mezzo minuto di commenti ai fatti del giorno ti devi sorbire più pubblicità e

montature che notizie. [...] La maggior parte dei canali di comunicazione di massa, governati dalla pubblicità, non si preoccupano per nulla del tipo di educazione che tendono a dare. Non saprei dire se gli effetti siano di carattere oscurantistico. D'altra parte, pare che nessuno più si curi dei messaggi, che ci ridano sopra e comprino lo stesso la merce, qualunque cosa pensino della pubblicità che l'accompagna."¹⁰. La sua visione del mondo è stata profetica. Lo dimostra la sempre crescente influenza che di lì in avanti i media hanno esercitato sulla vita delle gente, come confermeranno le analisi elaborate tra la fine degli anni sessanta e la prima metà degli anni ottanta da intellettuali come Guy Debord, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Umberto Eco, Karl Popper.

C'è dell'altro: la figura che si affaccia dal Teatherama è verosimigliante al reale. A differenza di un'opera realista non è definita però dal chiaroscuro che allude ai suoi volumi plastici. È bidimensionale. E poiché il mondo che osserva si presume conforme a essa, se ne deduce che sia anch'esso bidimensionale. Allo stesso tempo, un mondo cui venga sottratta la terza dimensione è un mondo *falso, non vero*. È a partire da questo assioma che gli artisti pop – Lichtenstein in particolare – hanno rappresentato il reale: non in presa diretta, mediante cioè l'osservazione *dal vero*, ma attraverso le tante immagine stampate sui libri, sulle riviste o trasmesse dagli schermi televisivi e cinematografici.

Il Post-modernismo, come è stato più volte fatto notare, affonda le sue prime radici nell'era del Tardo-capitalismo, quando la tecnologia viene assimilata dalla società allo stesso modo che la società viene assimilata dalla tecnologia (NOTA 11). Anzi, l'era postmoderna, nell'analisi del politologo e critico letterario Fredric Jameson, appare innanzi tutto segnata dall'indebolimento del confine tra cultura alta e cultura di massa o commerciale. Per Jameson il post-modernismo rappresenta la "logica culturale del tardo capitalismo", che trova le sue ragioni innate nel momento in cui il culto per la produzione meccanica si avvia a divenire il culto per la ri-produzione meccanica, con la conseguente perdita di valore dell'*originale*. Questo concetto avrà un significativo riflesso nell'opera dei minimalisti che puntavano a conferire alle loro opere una natura oggettuale e ripetitiva. Sia il minimalismo che la Pop art prendevano le distanze dalla dimensione soggettiva ed emozionale dell'atto creativo, dalla sua carica sentimentale. In un certo senso il tipo di sensibilità che conduce Lichtenstein alla raffigurazione dell'oggetto secondo le sue linee bidimensionali è la stessa che spinge Judd verso la purezza delle soluzioni tridimensionali. Gli influssi del design moderno, in quegli anni, avevano avuto un evidente effetto sulla pittura di Lichtenstein come sulle costruzioni spaziali di Judd in modo molto più simile di quanto Judd non avesse colto ai tempi della sua prima recensione, nel 1963, alle opere di Lichtenstein da Leo Castelli. (NOTA 12). Senonché i punti regolari e ripetuti, le linee diagonali uguali a se stesse o il colore piatto con cui Lichtenstein struttura le proprie composizioni si propongono di presentare in

modo astratto soggetti figurativi. Quella di Lichtenstein è, cioè, una riflessione sulla natura astratta della realtà. Soprattutto, come è evidente, Lichtenstein si inserisce in una tradizione consolidata della storia dell'arte, quella della ripresa di soggetti appartenenti ad altri artisti: dai cubisti agli espressionisti tedeschi, dagli impressionisti ai surrealisti. In questa prospettiva, e stando alle principali categorie estetiche individuate da Jameson per descrivere l'età postmoderna – scomparsa della profondità, scomparsa della storicità, scomparsa dello stile individuale – Lichtenstein potrebbe essere considerato un interprete di quel processo di trasformazione della cultura che ha portato al postmodernismo; un post-moderno ante litteram.

Le riappropriazioni di soggetti appartenenti ad opere che hanno fatto la storia del modernismo, in Lichtenstein passa per le riproduzioni stampate sui libri d'arte, un modo per ricondurre, già in fase di approccio, quell'aspetto ineffabile dell'arte, a una forma bidimensionale e *tipografica*. D'altra parte – e questo è un punto focale per Lichtenstein - la maggior parte delle persone conosce l'arte attraverso la sua riproduzione sui libri.

Il gusto per la citazione dell'opera non è un tratto comune alla Pop art, quanto piuttosto una caratteristica peculiare della poetica di Lichtenstein. Egli è stato il primo a indirizzare la propria tensione creativa e intellettuale sulla possibilità di trasformare una copia in un originale; ha insistito sulla questione fino a farne l'elemento fondante della propria estetica. Per gli altri artisti della sua generazione, diversamente, la citazione di opere altrui era perlopiù un fatto occasionale, limitato a episodi circoscritti. Sin dai primi anni sessanta, quando Warhol e Wesselmann, al pari di Rauschenberg o Rivers, davano prova di considerare la storia dell'arte come una sorta di serbatoio di immagini “belle e pronte”, da utilizzare all'occorrenza, inserite all'interno di un contesto compositivo, Lichtenstein ha mostrato di avere un approccio all'immagine di tipo minimalista: l'ha isolata e non l'ha messa in relazione con nient'altro che se stessa. Rauschenberg ha utilizzato la citazione al pari di una pennellata, con la stessa valenza formale di una massa di colore; Wesselmann l'ha applicata a un complesso compositivo che ricalcava i tratti caratteristici della natura morta; Warhol l'ha usata come un timbro, una cifra ripetuta in serie, limitandosi fino a quel momento a citare *Monna Lisa* di Leonardo, la stessa effigie alla quale Duchamp, con atto dissacratorio, aveva disegnato i baffi; Rivers si è appropriato di immagini di pittori classici facendole proprie sia sul piano dello stile sia sul piano dei contenuti.

La differenza tra le appropriazioni di Rivers e quelle di Lichtenstein può essere utile a mettere a fuoco il progetto di quest'ultimo. Rivers stabilisce un confronto con l'iconografia prescelta allo scopo di manifestarne attraverso una nuova veste pittorica la distanza storica, ricorre cioè a una tecnica tipica tanto del realismo , quanto dell'Espressionismo astratto. Ben diverso il processo adottato da Lichtenstein, che mira all'anonimato del segno, ad annullare “la mano” dell'artista.

Lichtenstein tratta la fonte al pari di un'icona a larga tiratura, il prodotto di una divulgazione che la rende riconoscibile per le sue caratteristiche di base.

Da questo punto di vista il suo impianto poetico non è molto lontano da quello che nel 1967 ha portato Giulio Paolini a fotografare un autoritratto di Lorenzo Lotto, stamparlo in bianco e nero su una tela emulsionata e intitolare la riproduzione *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Una siffatta appropriazione, priva di filtri espressivi che riconducano all'autore dello scatto, offre il punto di vista di chi guarda il quadro originale, incarna l'occhio meccanico della fotocamera fisso sul dipinto antico. Il riferimento all'opera concettuale di Paolini è indicativo di come alla base della poetica di Lichtenstein – che privava l'immagine del proprio significato e la trasformava in significante puro, in *segno* autoreferenziale – fosse già presente una visione dell'arte che di lì a una manciata d'anni avrebbe costituito il tratto comune di molti concettuali.

Sullo scorcio degli anni settanta, prima che le diverse correnti di derivazione concettuale vengano definitivamente soppiantate dal postmodernismo, Lichtenstein aveva già avvertito l'esigenza di far convivere all'interno della scena pittorica elementi derivati da differenti fonti iconografiche. Già nel 1973 aveva ripreso l'idea di Matisse di rappresentare lo studio del pittore con i propri lavori all'interno. Lichtenstein tuttavia non cederà mai alla tentazione di evocare la terza dimensione. La sola concessione alla natura organica della pittura, al suo potenziale espressivo, la ritroviamo in un ciclo di opere che, a partire dal 1981, l'artista ha dedicato al protagonismo estetico, ormai tramontato, della pittura espressionista astratta. Un anno dopo, Lichtenstein sovrappone attraverso efficaci innesti la resa 'spontanea', soggettiva e pertanto irripetibile, di pennellate *alla de Kooning* a dettagli di immagini appartenenti alla propria produzione precedente: cornici alle pareti, nature morte, *brushstroke*, tutti elementi riportati secondo il suo tipico segno grafico e bidimensionale. L'inserimento all'interno della scena del quadro di pennellate espressioniste, non più *grafiche*, ha segnato l'avvio a un processo di accumulo e di ibridazione che trova nel grande murale realizzato nel 1989 per il Tel Aviv Museum of Art un momento denso di significato. L'opera si presenta come un dittico monumentale, lungo 17 metri e alto 7. Il pannello di sinistra si configura nei termini di un vero e proprio pastiche, privo di quell'ambientazione che nella serie degli *Artist's Studio* e degli *Interiors* (che ne sono una diretta derivazione) faceva da trama compositiva. Estremizzando una strategia percettiva già elaborata nei riadattamenti surrealisti del 1977-1978, in quest'opera Lichtenstein ha dato a ogni elemento un valore autonomo, facendolo vivere all'interno di un collage privo di ancoraggi al mondo reale. Sono riconoscibili appropriazioni di immagini tratte da Marc Chagall, Alexander Archipenko, Oskar Schlemmer, Picasso, de Kooning. Lichtenstein non cita gli originali, ma le proprie versioni di quelle immagini, in questo senso il pannello di sinistra del *Tel Aviv Mural* sembra essere concepito come una sorta di propria retrospettiva. In sostanza

Lichtenstein si auto-cita (una pratica peraltro costante nella sua pittura), dà vita dunque a un processo fino a quel momento inedito: il citazionismo dell'appropriazionismo. In questa apoteosi dell'estetica postmoderna è come se Lichtenstein avesse voluto storicizzare le sue stesse appropriazioni. Al contrario, il pannello di destra di questo dittico è dipinto secondo lo stile astratto e geometrico dei *Perfect/Imperfect Paintings*. I due pannelli mantengono una stretta relazione analogica di forme, colori, tagli compositivi. Il sistema di diagonali che attraversano la superficie del quadro di destra ne suddividono infatti lo spazio in aree poligonali che corrispondono alle aree occupate da ciascuna figura nel pannello gemello. Questo reticolo, che riconduce allo schema compositivo del *pastiche* accanto, si connota come la sua controparte razionale. Il dittico di Tel Aviv getta una luce sulla posizione di Lichtenstein nei confronti sia del modernismo che del postmodernismo: sebbene si sia mosso sin dall'inizio nella direzione di un'estetica che apriva a molte istanze della postmodernità (la visione a-storica, superficiale, eclettica e impersonale), Lichtenstein non ha mai tradito il rigore di una costruzione visiva intelligibile. L'esercizio del *flash lab*, esperito durante gli anni della sua formazione universitaria, lo ha abituato a concepire la percezione e la rappresentazione come processi che prendono corpo simultaneamente. Il *flash lab*, nel quale un'immagine veniva proiettata, o meglio "sparata", sullo schermo per un decimo di secondo allo scopo di far cogliere le strutture fondamentali della percezione organizzata, ha educato Lichtenstein a rendere la rappresentazione un'unità indivisibile. (NOTA 13) Lo ha abituato a metterne in evidenza i vettori strutturali, a costruire «unità percettive» che sono un sistema organizzato e non una somma indeterminata di elementi, come lo è la frammentazione propria della poetica postmoderna. Se per un verso Lichtenstein è un anticipatore del postmodernismo, per l'altro la sua architettura poetica e visiva è coerente con la concezione modernista. Del resto la postmodernità come esperienza storica che investe all'incirca l'ultimo mezzo secolo è indissolubilmente legata alla modernità e al suo significato. Lichtenstein rende evidente quanto complesse siano le dinamiche culturali del nostro tempo. La sua opera dimostra prima di altre che, se è vero che i media hanno cambiato il mondo, è solo svelandone i meccanismi che si può restituire l'arte al mondo.

NOTE

1. Robert Rosenblum, "Roy Lichtenstein, Past, Present, Future" in *Artstudio*, Printemps, Paris 1991: "Già in quegli anni (negli anni sessanta), Roy Lichtenstein annunciava con la sua arte che stavamo vivendo un'epoca che era venuta alla luce dopo la fine dell'era modernista, un tempo in cui la storia eroica dell'evoluzione dell'arte moderna da Cézanne e Monet a Picasso sembrava un capitolo chiuso... La visione post-modernista di Lichtenstein della storia dell'arte moderna si sarebbe espansa in ogni direzione e in ogni campo, fino a quando egli non avesse imbalsamati tutti i canoni degli *-ismi* e tutti i movimenti canonici che figurano nei testi di storia dell'arte - cubismo, futurismo, blue rider, purismo, espressionismo, de Stijl, surrealismo. Attraverso i decenni, egli ha

effettivamente montato un completo museo di arte moderna, in cui sono poste tutte le questioni su ironia, appropriazione, riproduzione meccanica, o semplice nostalgia per un passato eroico, sulle quali si ritorna continuamente allorché si discute del lavoro di generazioni di artisti più giovani come Mike Bidlo, Philip Taaffe, Sherrie Levine.

Sotto molti altri aspetti ancora, Roy Lichtenstein sembra ora un profeta.”

“For already in that decade, Lichtenstein announced in his art that we were living in an age that had been born after the expiration of the Modernist epoch, an age in which the heroic story of the evolution of modern art from Cézanne and Monet to Picasso and Mondrian at last seemed a finished charter....Lichtenstein’s Post-Modernist view of the history of modern art kept expanding in every direction, until all the canonic isms and movements of the art history text books – Cubism, Futurism, Blue Rider, Purism, Expressionism, De Stijl, Surrealism – had been embalmed. Over the decades, in fact, he created an entire museum of modern art that raised all of those questions of irony, appropriation, mechanical reproduction, and simple nostalgia for a heroic past that are raised again and again in discussing the work of artists of a much younger generation such as Mike Bidlo, Philip Taaffe, Sherrie Levine. In many other ways, too, Lichtenstein seems a prophet.”

2. Roy Lichtenstein, in Carter Ratcliff, “Donald Duck et Picasso”, in Art Presse, ottobre, Parigi 1989

3. Roy Lichtenstein intervista in “ What’s Happening” , programma RAI, 1966, a cura di Antonello Branca

4. Alla fine degli anni quaranta entrò in commercio l’acrilico in soluzione diluito in trementina, con lo scopo di ottenere un colore simile all’olio ma lavorabile in modo più semplice e in tempi ridotti. Il colore, dal nome commerciale Magna, era prodotto dalla Rohm and Haas e negli anni ’50 era pubblicizzato sulle riviste specializzate come “ il primo nuovo medium pittorico in 500 anni”.

5. Roy Lichtenstein, intervista rilasciata a Gene Swenson, Art news 62, no. 7 (Novembre 1963)

6. Janis Hendrickson, Lichtenstein, pag 62, Taschen, 2005

7. Robert Rauschenberg lo ha dichiarato al critico Nicolas Calas che stava scrivendo in quel momento un libro sull’arte americana degli anni venti e trenta. Riportato in Calvin Tomkins, Off the Wall. A portrait of Robert Rauschenberg, publisher Picador, 1980. Trad. it. Robert Rauschenberg, Un Ritratto, Johan & Levi Editore, Milano, 2008, p. 191.

8. La mostra sarà poi spostata a Chicago, Detroit e St. Louis

9. Calvin Tomkins, ibid

10. Roy Lichtenstein, conversazione con Alan Salomon per un’emissione televisiva, 1966. Pubblicata per la prima volta in A. Boatto e Giordano Falzoni, “Lichtenstein”, Fantazaria, n.2, luglio–agosto 1966

11 **FONTE**

12. Una recensione di Donald Judd apparsa su *Arts Magazine* nel novembre del 1963 tempera lo scetticismo critico con cui lo stesso Judd aveva stigmatizzato i grandi quadri-fumetto di Lichtenstein pochi mesi prima, in occasione di una delle mostre d’esordio da Leo Castelli. Judd stavolta indica l’abilità di Lichtenstein nella composizione, che definisce “tradizionale” e piuttosto esperta. In un suo saggio dal titolo “Specific Objects” (pubblicato su *Arts Yearbook* n. 8, 1965) inoltre Judd osserva che i fumetti di Lichtenstein, in quanto “rappresentazione di una rappresentazione”, suggeriscono una metalinguistica nella quale le indicazioni di realtà proprie della parola (come dall’immagine codificata), non costituiscono la base del pensiero, a essere preso in esame è piuttosto l’uso che della parola stessa viene fatto, la sua qualità idiomática.

13. Il flash lab era stato ideato da Hoyt L. Sherman, professore e mentore di Lichtenstein alla Ohio State University coinvolto negli studi sulla percezione basati sulla teoria Gestalt. Il “metodo Sherman”, pubblicato nel 1947 con il titolo *Drawing by Seeing*, mirava ad insegnare la percezione in funzione dell’unità dell’opera d’arte, anziché di una somma di dettagli, come avviene peraltro nella vita quotidiana. Durante le esercitazioni da lui condotte gli studenti dovevano disegnare al

buio ciò che avevano colto in quell'istante e che dipendeva essenzialmente dalla loro impressione residua. Questo tipo di training era concepito sulla teoria scientifica dei movimenti saccadici, ovverosia quei movimenti di risposta oculare che l'organismo mette in atto quando viene sottoposto a un evento visivo della durata di un decimo di secondo. La percezione in profondità è in tal modo impedita a vantaggio di una visione di tipo monoculare che conferisce agli elementi del percepito il carattere di *segni*, favorendone la restituzione in termini di posizione relativa, misure, linee.