

“NEW YORK 1964 NEW YORK”. IL DIARIO DI ALBERTO BOATTO

Quando i rapporti fra le avanguardie artistiche cambiarono per sempre

Il reportage culturale è un genere letterario, giornalistico e critico che ammiro non certo dall'alto, ma dal basso della mia incapacità di praticarlo. Avrei voluto farlo, ma nessun giornale me l'ha mai chiesto. Un esempio ottimo di reportage del genere è il diario newyorchese di Alberto Boatto (1929-2017), ora per la prima volta pubblicato nella collana Italo Svevo-Gaffi diretta da Giovanni Nucci. In *New York 1964 New York*, a cura e con introduzione di Carlotta Sylos Calò (135 pp., 14 euro), Boatto racconta la sua esperienza di critico d'arte che all'inizio del decennio Sessanta lo portò dalla rivelazione che ebbe visitando la XXXII Biennale di Venezia al suo viaggio di ricerca a New York.

Fu una svolta sia per il critico che per i rapporti fra avanguardia artistica americana e tradizioni d'avanguardia europee. Per gli italiani e gli europei era un colpo duro. Mentre i “popular artists” newyorchesi facevano avanguardia immergendosi nel lurido e scintillante mare della comunicazione di massa, o si infilavano nei vuoti interstizi fra oggetti d'arte e oggetti non artistici, divorando senza remore né scrupoli immagini visibili a tutti, in Italia e in letteratura, per esempio, il Gruppo 63 e i Novissimi lanciavano l'avanguardia stanca di una letteratura illeggibile.

Erano evidentemente, ancora una volta, i due poli, i due estremi fra i quali le avanguardie novecentesche non hanno smesso di oscillare: da un lato il soggetto senza oggetto, dall'altro l'oggetto senza soggetto. Mentre la priorità dispotica, astrattiva e distruttiva del soggetto produce un'arte elitaria, la priorità dell'oggetto immodificabile si impone al soggetto e lo spossessa, facendone una pura funzione mimetica che può produrre solo un'arte popolare o populista.

Roy Lichtenstein con i suoi fumetti e Andy Warhol con le sue icone pubblicitarie si esprimevano ubbidendo a ciò che c'è, alla

visività che di fatto domina il mondo. Delegavano volentieri, ironicamente, beffardamente, furbescamente all'industria la creazione di mitologie. Anche la loro vitalità era in fondo un'ascesi: un io artistico che fagocita la realtà visiva già data, elimina e svuota se stesso pur di essere accessibile senza mediazioni al più vasto pubblico. L'io dell'artista si arrende. Invece di crederci creativo al novanta o al cinquanta per cento, si accontenta di aggiungere il minimo percentuale a immagini già prodotte e già usurate dalla percezione distratta del consumo di massa. Ma (come è stato osservato) i fumetti che riproduce e manipola Lichtenstein “vivificano” gli originali usurati, mentre Warhol riproduce l'immagine data mostrando la usurata e stanca, “mortificandola”.

Dunque una polarità statica, una contraddizione avanguardistica senza una possibile sintesi progressiva: così almeno dicevano i critici marxisti delle avanguardie, preoccupati di valorizzare o condannare le forme artistiche in base al loro potenziale critico. Il ragionamento era all'incirca questo: se in un mondo di merci l'io è spossessato e paralizzato, né può scegliere di essere altrimenti, mentre le cose sono prodotte per essere come sono e dominano l'umano con la loro soverchiante “cosalità”, allora la conseguenza è che in una tale società la vita non può essere modificata. L'artista, più che essere creativo, può farcela solo facendosi servilmente furbo con il padrone che lo comanda. Se l'industria comunicativa produce questo, l'artista lo restituisce, lo dà indietro, aggiungendo poco più che una vibrazione coloristica e una firma.

Questi sono i teoremi interpretativi che venivano ripetuti decenni fa. L'ultimo volume della storia dell'arte di Giulio Carlo Argan si chiudeva nel 1970 con questa frase: “tanto Lichtenstein che Warhol rimangono, come artisti, due intellettuali d'opposizione. Ma di una opposizione prevista e

autorizzata dal sistema”.

Il pubblico “borghese” non si scandalizzava più, non protestava, non condannava gli artisti perché non era più borghese ma neoborghese, culturalmente duttile, scettico, ludico, inconsapevolmente consapevole che l'arte non è temibile, la società ha imparato a isolarla.

La pop art, quella dei “popular artists” newyorchesi che Boatto scopriva, aveva risolto il problema andando incontro democraticamente, populisticamente, alla cultura di massa: la faceva propria, la idoleggiava con sorniona impassibilità, ne risacralizzava esteticamente i luoghi comuni, le immagini correnti. La polemica, la protesta etico-estetica, durata due secoli, contro la macchina e le macchine del capitalismo moderno, era finita. Quando Boatto incontrò Warhol, l'artista mise in scena un suo tipico cerimoniale allo scopo di evitare che un incontro fra esseri umani si realizzasse. Nascosto dietro i suoi occhiali neri, dopo aver gentilmente fatto sedere l'ospite su un divano, mise musica a tutto volume in modo da rendere impossibile una normale conversazione. Il suo principio era: “La ragione per cui dipingo in questo modo è che voglio essere una macchina. Penso che tutti dovremmo essere macchine”.

Originale, provocatorio, no? In realtà, profeticamente accomodante, ubbidiente, un vero propagandista delle cose così come sono e non smetteranno di essere. Allora poteva sembrare che solo un artista stravagante volesse essere una macchina. Oggi tutti vogliono essere una macchina. Fanno il possibile per esserlo. Per ubbidire agli ordini di una macchina se la tengono stretta in mano giorno e notte. Solo ubbidendo a una piccola potentissima macchina si sentono liberi di esprimersi, si sentono se stessi. La favola del rapporto difficile fra individuo e società finisce così. Un perfetto *happy end*.

Alfonso Berardinelli

