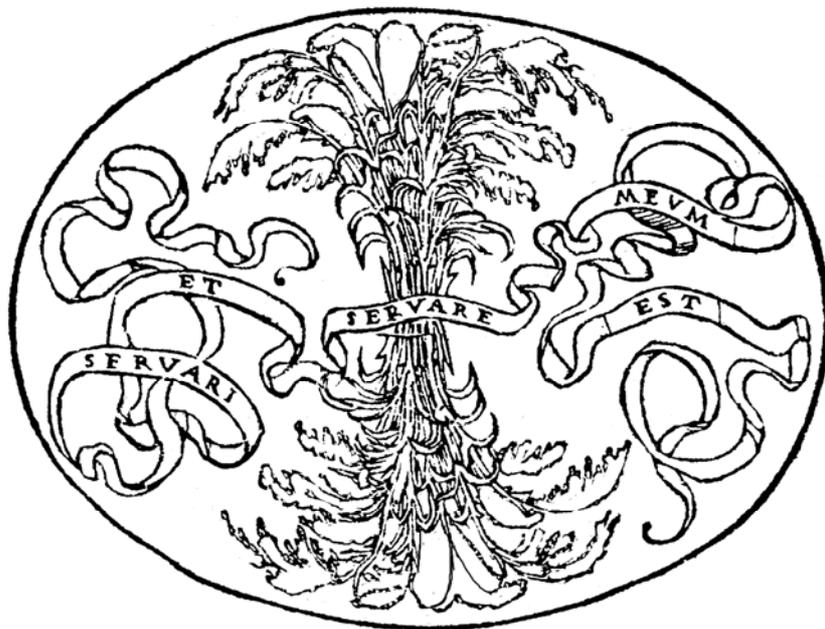


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

11/2013



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

*Comitato scientifico*

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Barbara Cinelli, Tiziana Serena

*Cura redazionale*

Elena Miraglio, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

### *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco.*

#### *Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*

- B. Cinelli, T. Serena, *Editoriale* p.1
- A. Tori, «*Generazione X*»: *storia e trasformazioni attraverso i rotocalchi di un fototesto a più mani* p.3
- C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi* p.25
- M. Camilli, *Lo scoop sul bandito Giuliano di Ivo Meldolesi: negativi, immagini fotomeccaniche e didascalie nei rotocalchi* p.47
- L. D'Angelo, *Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù* p.67
- L. Valente, *Biografia politica dell'oggetto fotografico. La rivista illustrata della CGIL «Lavoro» e il suo archivio* p.85
- C. Brandani, *La trasformazione dei modelli autoriali nelle riviste di fotografia negli anni Cinquanta* p.103
- L. Iamurri, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964* p.125
- V. Russo, *Arte grafica e moltiplicata attraverso le pagine de «L'Espresso» 1970-1979* p.145
- E. Salza, *La vertigine della citazione nelle «riproduzioni moltiplicate». Umberto Eco su «L'Espresso» negli anni Settanta* p.165
- M. Binazzi, *La Lamentatrice di Franco Pinna, dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche: biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952-2013* p.183
- E. Bellini, «*Vivere con l'arte*»: *le case d'artista come modello per il collezionismo dagli interni fotografati di «Casa Vogue», 1968-1980* p.203

## **ARTE & LINGUA**

- B. Fanini, *Dall'invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo* p.227



## IL PENNELLO NELL'OCCHIO. LA POP ART SUI ROTOCALCHI, PRIMA E DOPO LA BIENNALE DEL 1964

*Arte o non arte, la Pop è moda<sup>1</sup>*

### *1. Rassegne e processi*

Alla fine del 1965, in uno degli ultimi numeri dell'anno, «L'Espresso» celebrava i suoi primi dieci anni con un inserto speciale nel quale venivano presentati, senza pretesa di esaustività ma anzi con un acuto spirito di selezione, i «fatti salienti»<sup>2</sup> di quella stagione politica e culturale. Alla antologia di note e commenti redatti nell'immediatezza degli avvenimenti e ripubblicati per l'occasione, seguiva una serie di articoli commissionati ad alcuni collaboratori del giornale perché riassumessero, dal punto di vista delle rispettive discipline, i principali eventi del decennio appena trascorso: tra gli altri, quasi a testimoniare dell'attitudine plurale e intergenerazionale del settimanale fondato da Arrigo Benedetti, troviamo Umberto Eco per la critica letteraria, Massimo Mila per la musica, Bruno Zevi per l'architettura e Giuliano Briganti per la pittura.

Nella ricchezza e nel ritmo serrato degli accadimenti che avevano animato gli anni 1955-1965, la riflessione di Briganti si snoda in una non facile analisi di quel periodo segnato essenzialmente dalla fine dell'informale e dall'irrompere della pop art sulla scena internazionale; ma se Briganti menziona anche le ricerche cosiddette 'gestaltiche', per soffermarsi poi sulla crisi del realismo di segno politico e sull'emergere della cosiddetta «nuova figurazione» (o «nuova oggettività»), le due immagini scelte per accompagnare l'articolo riducono di fatto la ricchezza e la varietà della situazione contemporanea a quest'ultima tendenza, con le riproduzioni del *Giardino su muro grigio* di Piero Guccione (1964) e dell'*Analisi di un paesaggio* di Gianfranco Ferroni (1965) a sintetizzare dieci anni che in realtà sembravano muovere in tutt'altra direzione<sup>3</sup>.

Per quanto bizzarra possa apparire oggi, la ristretta selezione risultava coerente con l'atteggiamento – e forse con gli archivi fotografici – dell'«Espresso», che fino a quella data aveva dedicato alla pop art diversi articoli o interventi critici, e pochissime immagini, nessuna delle quali peraltro propriamente riferibili ad artisti o opere statunitensi: ad eccezione della tempestiva ma in qualche modo decentrata segnalazione di una accresciuta presenza di artisti americani nelle gallerie parigine (illustrata tuttavia con due fotografie che mostravano Jean Tinguely al lavoro e una *Compressione* di César in casa de Noailles<sup>4</sup>), i testi erano impaginati per lo più senza riferimenti visivi; diversa poteva dirsi la situazione in sezioni o rubriche particolari<sup>5</sup> ma sul fronte delle cronache artistiche tradizionali persino la Biennale del 1964 era passata sotto una sorta di silenzio fotografico, confermando così il privilegio comunque attribuito alla parola rispetto alla potenza icastica delle immagini. D'altra parte, la scelta delle due riproduzioni di Guccione e Ferroni per il numero del decennale seguiva una procedura di apparentamento tra pop art e ritorno a una leggibilità dell'immagine pittorica che, come

---

<sup>1</sup> ORLANDO 1965, p. 44.

<sup>2</sup> Editoriale non firmato dell'inserto speciale *DIECI ANNI* 1965.

<sup>3</sup> BRIGANTI 1965 (le riproduzioni sono a p. 82). La ristretta selezione delle immagini dell'inserto speciale includeva anche una fotografia (scattata a Parigi nel giugno 1964) dalla performance *Meat Joy* di Carolee Schneemann: presentata come «visual drama», l'immagine faceva riferimento al testo di Sandro De Feo sul teatro.

<sup>4</sup> MARMORI 1963 (le fotografie sono di Giancarlo Botti).

<sup>5</sup> Sulla rubrica *Il lato debole* si veda SALZA 2013.

vedremo, non è estranea nemmeno all'«Europeo», e che avvalorava una presunta affinità già stigmatizzata da Carla Lonzi nel suo lucido e polemico intervento su «marcatrés»<sup>6</sup>.

Se «L'Espresso» non sembra cogliere – in termini visivi – la novità della pop art, ignorandola di fatto nell'inchiesta di Andrea Barbato sulla *Polemica sull'arte figurativa in Italia* (illustrata con le immagini fotografiche degli artisti intervistati, Fig. 1), o scegliendo di ritrarre Monica Vitti e Michelangelo Antonioni in visita alla Biennale nella sala di Ettore Colla<sup>7</sup>, gli altri rotocalchi si muovono su una linea completamente diversa. Come e più dell'«Espresso», «Epoca» e «L'Europeo» non si distinguono per una particolare celerità nell'intercettare la pop art, limitandosi di fatto a segnalare la crisi dell'informale; ma sembrano poi cogliere il potenziale di impatto visivo tanto delle opere quanto del binomio artista-opera, grazie anche alle immagini a colori di fotografi come Mario De Biasi, Evaristo Fusar e Duilio Pallottelli.

Secondo lo stile proprio dei rotocalchi, l'arte contemporanea merita attenzione e pagine in misura proporzionale alla bizzarria delle opere e dei loro artefici, e alla possibilità di presentarla con toni e titoli capaci di attirare la curiosità del più distratto dei lettori: *Processo alla Biennale*, si legge sulla copertina dell'«Europeo» del 19 luglio 1964 sotto le riproduzioni di sei opere esposte a Venezia, ma nelle pagine interne il titolo-strillo è sostituito da un più sobrio *La Biennale*. Anche la scelta delle immagini tra copertina e servizio speciale appare diversamente orientata: più d'effetto, più concentrata e coerente la prima nella sua campionatura del padiglione americano (Dine, Rauschenberg, Oldenburg e Louis), cui si aggiungono Baj e Rotella<sup>8</sup>; più variegata e necessariamente meno rigorosa, ma ricca di ben ventisei riproduzioni, la seconda. È qui, nell'inserito curato da Roberto Leydi per orientare i lettori nella rassegna che «ha suscitato polemiche come da tempo il mondo artistico non conosceva», che la sequenza di riproduzioni a colori e in bianco e nero restituisce la complessità e la confusione delle prime reazioni: le immagini già riprodotte in copertina sono intervallate da altre che in parte confermano e in parte contraddicono le ragioni della polemica, costruendo un discorso visivo ampiamente slegato dal testo che scorre accanto. E se le riproduzioni delle opere di Andrea Cascella e Zoltan Kemeny, Arnaldo Pomodoro e Alik Cavaliere, ricordano la varietà della mostra veneziana e indirettamente il doppio premio alla scultura italiana, per quanto concerne la pittura solo la *Proposta per un volo* di Roberto Crippa, gli *Inferi* di Corrado Cagli e due dipinti dello scomparso Pinot Gallizio si staccano da un panorama tutto all'insegna del ritorno alla frequentazione della realtà e delle sue immagini, dove pop art americana e nuova figurazione italiana si inseguono sulle pagine illustrate senza soluzione di continuità (Fig. 2).

---

<sup>6</sup> LONZI 1964.

<sup>7</sup> L'inchiesta di Andrea Barbato, *A che punto è la polemica sull'arte figurativa in Italia*, viene pubblicata in cinque puntate dalla fine di maggio all'inizio di luglio 1964; Barbato incontra Carlo Ludovico Ragghianti (*Il nemico mio che fa il pittore*, «L'Espresso», X, 22, 31 maggio 1964, p. 11), Giuseppe Capogrossi (*Io, Fontana e Burri...*, ivi, 23, 7 giugno 1964, p. 11), Achille Perilli (*Mio nonno Guttuso*, ivi, 24, 14 giugno 1964, p. 11), Corrado Cagli (*Ma il più bravo sono io*, ivi, 25, 21 giugno 1964, p. 11) e Renato Guttuso, l'unico con cui – anche per banali ragioni di calendario – si discute di pop art (*Una tazza è una tazza*, ivi, 27, 5 luglio 1964, p. 13). Cfr. *Si incontrano a Venezia Michelangelo e la pop art*, «L'Espresso», X, 38, 20 settembre 1964, pp. 15-16 (riprodotto in IAMURRI 2013, p. 216).

<sup>8</sup> Le opere riprodotte sono, secondo le didascalie riportate all'interno del fascicolo: Enrico Baj, *Parata a sei*, 1964; Jim Dine, *Lo studio (Paesaggio)*, 1963; Mimmo Rotella, *Marilyn Monroe*, 1962; Robert Rauschenberg, *Buffalo II [recte: Retroactive]*, 1964; Claes Oldenburg, *Fornello*, 1962; Morris Louis, *Ingresso*, 1964. La copertina (riprodotta in ARTE MOLTIPLICATA 2013, tav. 27) è stata utilizzata da Mimmo Rotella per il riporto fotografico intitolato *L'Europeo* (1965), sul quale si veda RIBOLDI 2006.

## 2. La malinconia degli oggetti

In anticipo di alcune settimane sull'inaugurazione della kermesse veneziana e sulla rivelazione per il grande pubblico della colorata immanenza degli oggetti americani, «Epoca» aveva dedicato alla pop art un ampio servizio da New York firmato da Mario de Biasi e Grazia Livi. De Biasi, già celebre per il reportage dall'Ungheria nel 1956, aveva pubblicato recentemente sul settimanale un importante lavoro sull'«Africa nera»<sup>9</sup>; in trasferta a New York, collabora a più riprese con la giornalista fiorentina su temi meno drammatici, con servizi di costume e di cultura contemporanea che esaltano l'attitudine del fotografo a restituire nel ritratto una espressione e/o una ambientazione di grande efficacia<sup>10</sup>. Così alla metà di maggio sulle pagine di «Epoca», sotto il titolo apparentemente paradossale *Ecco i malinconici pop*, scorrono le grandi immagini che ritraggono il gallerista Leo Castelli e alcune stelle nascenti della scena artistica newyorkese<sup>11</sup>; ad eccezione di Claes Oldenburg e di Jasper Johns, evocato dall'opera alle spalle di Castelli, il servizio evita gli artisti invitati a Venezia e introduce ai lettori italiani la nuova ondata di artisti, tutti fotografati a stretto contatto con le loro opere: in apertura Oldenburg in una sala della sua mostra alla Sidney Janis Gallery, con la quotazione del suo *Tube di dentifricio* ben in evidenza nella didascalia («Questo gigantesco tubetto di dentifricio vale 4000 dollari»), e di nuovo nelle pagine interne accanto alla sua *Camicia*; Castelli, «mecenate entusiasta», fotografato come si è detto davanti a *Fool's House* di Johns; Tom Wesselman con la moglie davanti a uno dei suoi collage tridimensionali; Roy Lichtenstein in una bella immagine che lo ritrae come protetto da un totem della costa pacifica nordoccidentale<sup>12</sup>, circondato da tre suoi dipinti, il pavimento coperto di pagine colorate e di *strips*; e infine due immagini di Andy Warhol, ritratto tra le sue scatole esposte alla Stable Gallery e all'interno del laboratorio serigrafico della Factory, circondato da *Jackies* in varie fasi di lavorazione.

È interessante ricordare che nell'articolo di Grazia Livi Warhol è ancora il pittore delle «*death series*»: nonostante il potere straniante delle tautologiche geometrie delle *Boxes*, Warhol è ricordato per aver scelto come tema centrale dei suoi pannelli l'immagine fotografica come «sostituto della realtà», nella particolare declinazione di scene di morte ripetute e moltiplicate, la sedia elettrica o l'incidente automobilistico, i dettagli di cronaca che «riverbera[no] all'infinito l'idea della morte, così come l'occhio fotografico la registrò sul momento, cronachistico e crudele»<sup>13</sup>. Ma non è questa ossessiva frequentazione della morte a costituire il carattere malinconico di fondo della pop art enunciato dal titolo del servizio; si tratta piuttosto di una meditazione più generale sul destino dell'arte e degli artisti nella società contemporanea segnata dai ritmi del consumo:

E questo in realtà è il fenomeno più malinconico dell'arte attuale a New York: che la trovata estrosa, intelligente di oggi, già nasca come frettoloso prodotto di consumo, già sappia di non poter aspirare a sopravvivere, già sia rassegnata a durare soltanto lo spazio d'un mattino<sup>14</sup>.

L'articolo di Grazia Livi, a parte qualche ammiccamento tipico del registro comunicativo dei rotocalchi, è costruito con cura attraverso le visite alle gallerie più attente del momento e gli incontri con alcuni dei maggiori fra gli artisti e gli addetti ai lavori (Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Lawrence Alloway e il curatore del padiglione americano a Venezia, Alan

<sup>9</sup> Sulla copertina di «Epoca» (XV, 703, 15 marzo 1964) si legge: *I nostri inviati Vittorio G. Rossi e Mario De Biasi nell'Africa nera / La strage dei Watutsi a colori*.

<sup>10</sup> LIVI 1964b.

<sup>11</sup> LIVI 1964a. Alcune immagini sono riprodotte in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, tav. 29.

<sup>12</sup> Sul totem, di fattura piuttosto semplificata, conservato dall'artista nel suo studio negli anni Sessanta, si veda STAVITSKY-JOHNSON 2005, p. 17.

<sup>13</sup> LIVI 1964a, p. 52.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Solomon). Pur nella variegata struttura di un rotocalco come «Epoca», capace di alternare grandi reportage a servizi di livello decisamente basso, è sorprendente la distanza che separa un servizio giornalistico di questo tipo dalla recensione della Biennale di Venezia affidata al critico ufficiale del settimanale, Raffaele Carrieri: nulla della freschezza e della complessità dell'articolo di Livi passa nelle pagine di quest'ultimo, di fatto riassumibili in un breve testo accusatorio e in una carrellata di piccole fotografie in bianco e nero scattate nelle sale veneziane e accompagnate da didascalie derisorie<sup>15</sup>. Con il titolo *Noi paghiamo per queste buffonate*, la cronaca di Carrieri evidenzia lo scarto tra la corrispondenza da New York e una critica costruita sulla doppia base di una cultura pittorica conservatrice come quella del critico di «Epoca» e della protesta nei confronti di una manifestazione finanziata con fondi pubblici come la Biennale di Venezia. Questo secondo aspetto, denunciato dal titolo e velocemente ribadito nel breve commento, riecheggia un altro discorso 'politico' molto diffuso in quell'estate del 1964, quello legato specificamente all'organizzazione del padiglione americano.

Una delle cause dell'inquietudine e degli interrogativi suscitati dalla pop art a Venezia è infatti il cambio di gestione, se così può essere definito, del padiglione americano. Fino al 1962 la cura della partecipazione statunitense alla Biennale era stata affidata principalmente all'International Program del Museum of Modern Art, una sezione sulla quale, in anni di guerra fredda, si erano addensati i sospetti di un presunto diretto collegamento con la CIA; ma al di là delle voci e dei pettegolezzi, l'International Program restava pur sempre l'ufficio relazioni internazionali di una importante istituzione artistica, dotata di una sua autonomia culturale e politica<sup>16</sup>. Nel 1964 l'organizzazione passa direttamente nelle mani del governo americano attraverso la United States Information Agency, che ne affida la messa in opera al direttore del Jewish Museum di New York, Alan Solomon. Questo slittamento, questa più chiara e diretta presenza del governo nei Giardini della Biennale non doveva passare inosservata, almeno ai più accorti tra i commentatori: non sfugge a Roberto Leydi sull'«Europeo», che scrive del «carattere quasi statale della manifestazione»<sup>17</sup>, così come non sfugge a Renato Guttuso, che ad Andrea Barbato dichiara apertamente: «La pop-art, a Venezia, è stata inviata ufficialmente dal governo degli Stati Uniti»<sup>18</sup>; un anno e mezzo dopo Ruggero Orlando, corrispondente RAI da New York e collaboratore dell'Europeo, ricordava la polemica scoppiata «quando nientedimeno che il governo degli Stati Uniti venne a piantare la bandiera stellata nel padiglione a Giardini e negli antichi locali consolari di San Gregorio sul Canal Grande»<sup>19</sup>.

L'intervento diretto del governo federale suscita domande e apre scenari politici e diplomatici, ma è dal punto di vista artistico che questo tipo di gestione solleva una serie di interrogativi intorno al rapporto tra potere politico e avanguardia artistica. Se Guttuso ha buon gioco a dichiarare «io continuo a pensare che l'arte si fa passando per la porta stretta»<sup>20</sup>, è ancora nell'inserito speciale dell'«Europeo» che il tema viene messo a fuoco attraverso i pareri raccolti tra critici e artisti: «Molti si sono chiesti se sia giusto che gli enti pubblici dedichino del denaro per sostenere e imporre i prodotti dell'avanguardia»<sup>21</sup>, scrive Leydi riassumendo un disagio strisciante tra gli addetti ai lavori incontrati per l'occasione; ma se l'autore dell'inchiesta

---

<sup>15</sup> CARRIERI 1964. L'autore se la prende soprattutto con la *Superficie magnetica* di Davide Boriani, che descrive sarcasticamente senza citare né titolo né autore. Su Carrieri si veda D'ANGELO 2013; sull'accoglienza riservata dai rotocalchi alle grandi esposizioni nazionali e internazionali cfr. IAMURRI 2013.

<sup>16</sup> Sul Museum of Modern Art negli anni della guerra fredda, e in particolare sulla convergenza di interessi tra l'International Program del museo e il più ampio disegno della politica culturale statunitense nei confronti dell'Europa occidentale si veda STONOR SAUNDERS [1999] 2004, pp. 231-248.

<sup>17</sup> LEYDI 1964, p. n.n.

<sup>18</sup> Guttuso in BARBATO 1964, p. 13.

<sup>19</sup> ORLANDO 1965b, p. 44.

<sup>20</sup> Guttuso in BARBATO 1964, p. 13.

<sup>21</sup> LEYDI 1964, p. n.n.

tempera nella sua sintesi posizioni anche molto diverse, il più esplicito e netto nella formulazione di un giudizio senza appello è Corrado Cagli: la pop art «per essere stata praticamente scelta e imposta dall'ufficialità americana non può in nessun modo essere intesa come una disinteressata forma di avanguardia»<sup>22</sup>.

Il pensiero di tutti corre evidentemente alle sorti delle avanguardie storiche, alle incomprensioni e alle varie forme di ostracismo che avevano investito nel corso dei decenni precedenti tutti i fenomeni nuovi dell'arte contemporanea, secondo un modello di racconto storico ormai ben consolidato. Ma se Dorfles ricordava che la Biennale era piuttosto il luogo della consacrazione che della scoperta, la mostra dove arrivavano artisti già 'sicuri', filtrati, selezionati, questo non metteva a tacere le perplessità sul sostegno pubblico all'impresa e anzi, alle considerazioni sull'impegno ufficiale del governo americano si aggiungono le domande sui finanziamenti da parte dello Stato italiano: nella brutale concisione dei titoli che scandiscono le pagine dell'inserito alternandosi alle didascalie, la questione è riassunta così: «È giusto che lo Stato italiano, che certo non è molto sollecito verso l'arte moderna, aiuti e premi l'avanguardia? O forse la pop-art non è già più avanguardia?»<sup>23</sup>.

### 3. *Il pennello nell'occhio*

Che si trattasse di avanguardia o meno, che fosse uno dei sintomi di una «nuova stagione di realismo»<sup>24</sup> o quanto meno il segnale di un «indicativo ritorno al 'vero'»<sup>25</sup>, la pop art colpisce per la sua violenza visiva: «è un sasso scagliato nell'occhio della tradizione»<sup>26</sup>, sono «opere dall'apparenza aggressiva e provocatoria che sembrano voler far rivivere i giorni dello scandalo dada, che sembrano cercare il chiasso con impegno scoperto»<sup>27</sup>, opere la cui riuscita si misura nel «sapere colpire l'occhio»<sup>28</sup>.

È in effetti la sgargiante nitidezza delle «cose» esposte dagli americani che si fa largo sulle pagine dei rotocalchi: animali impagliati, oggetti della vita quotidiana e della pratica artistica, materiali sintetici usati per riprodurre strumenti e cibi, lamiere contorte; tutto un panorama visivo e materiale, distintivo della moderna vita urbana, trasferito di peso nelle sale di un'esposizione e prontamente riprodotto dai rotocalchi che ne mettono a frutto la paradossale fotogenia. Più immediatamente leggibili dei magmatici grovigli dell'informale, più efficacemente riproducibili nei colori saturi della stampa rotocalcografica, le opere pop vengono impaginate con la consueta sapienza scandalistica, anche quando sono oggetto di un'inchiesta seria. Ma nel momento stesso in cui il potenziale aggressivo delle immagini viene riconosciuto ed esaltato, è l'aspetto provocatorio ad essere ridimensionato: «Contro chi vogliono protestare i roast-beef finti e la cucina vera?» è la beffarda domanda che campeggia sopra la riproduzione a tutta pagina del *Fornello* di Oldenburg e che chiude l'inserito speciale dell'«Europeo» (Fig. 3).

Circa un anno e mezzo dopo le polemiche veneziane, è ancora «L'Europeo» a tornare sulla pop art con un articolo dal titolo bizzarro, *Il pennello nell'occhio*. Autore ne è il corrispondente RAI da New York, Ruggero Orlando, e il sottotitolo chiarisce funzioni e ambito dell'articolo: *A che punto è la pop art dopo un anno di polemiche*. Per Orlando, giornalista politico, non si trattava di un esordio nella cronaca artistica; qualche mese prima, ad esempio,

<sup>22</sup> Corrado Cagli in *ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> BRIGANTI 1965, p. 81.

<sup>25</sup> LEYDI 1964, p. n.n.

<sup>26</sup> LIVI 1964a, p. 46.

<sup>27</sup> LEYDI 1964, p. n.n.

<sup>28</sup> ORLANDO 1965b, p. 43.

aveva recensito sempre per «L'Europeo» *The Responsive Eye*, la mostra curata da William Seitz al Museum of Modern Art che aveva sancito il riconoscimento internazionale della optical art<sup>29</sup>. Il consueto titolo sensazionalistico – *Oppisti all'assalto / L'estremismo astratto combatte otticamente la sua battaglia decisiva* – e le suggestive immagini su sfondo nero testimoniavano della novità delle opere e in generale della nuova tendenza, che sul modello del successo internazionale della pop art era stata subito denominata op art, in un gioco linguistico di sicuro effetto. L'immagine di Piero Dorazio, fotografato da Duilio Pallottelli davanti a una sua opera (Fig. 4), attestava la presenza e la rilevanza degli artisti italiani in questo contesto internazionale di altissimo livello. Anche se la rapidità con cui la 'op' seguiva alla 'pop' ricordava a molti il ritmo serrato e incessante della moda, terreno del resto ampiamente frequentato e luogo di incontro tra sistemi fino a quel momento apparentemente rispondenti a logiche diverse<sup>30</sup>.

Tuttavia, nonostante le inquietudini manifestate da Grazia Livi in chiusura del suo reportage pubblicato nel maggio 1964, la pop art non era affatto scomparsa dall'attualità artistica. La nuova ricognizione ad opera di Ruggero Orlando si apre con una sequenza fotografica che attraversa orizzontalmente la doppia pagina, dando immagine e corpo ad alcuni dei protagonisti della Biennale dell'anno precedente, e introducendo figure non ancora note ai lettori italiani (Fig. 5): Jim Dine inaugura la serie seminascosto tra due gigantesche bobine per la posa dei cavi, tanto imponenti da sembrare sculture *ready made*; Oldenburg, ritratto anche lui in strada tra divieti e insegne luminose, appare come precipitato in uno dei primi collages serigrafici di Rauschenberg; la notorietà di Marisol Escobar, non così affermata in Europa, è garantita dalla mostra da Sidney Janis, all'interno della quale l'artista è fotografata accanto ad una sua opera; e infine Daniel Spoerri, in una posa che ricorda un celebre autoritratto di Man Ray, appare circondato da opere e oggetti nella sua stanza del Chelsea Hotel. La maestria dei ritratti ambientati di Duilio Pallottelli si dispiega in questo servizio creando fotografie densissime, che restituiscono molto più della semplice immagine dell'artista. Alle pagine successive, mentre Rauschenberg appare al lavoro in una piccola foto in bianco e nero impaginata nel testo, altre grandi fotografie a colori ritraggono Robert Indiana (l'unico con un pennello in mano), Tom Wesselman davanti ad una sua opera esposta alla Green Gallery e, nella metà superiore della pagina, Roy Lichtenstein in piedi nel suo studio circondato dalle sue opere e dagli strumenti del mestiere: quadri e sculture, retini e maschere necessarie per la nettezza dei contorni dei suoi 'fumetti', esibiti in bella evidenza in primo piano rispetto ad uno sfondo buio e dalla profondità incerta (Fig. 6). Rispetto alla fotografia scattata da De Biasi per «Epoca» (Fig. 7), l'artista sembra aver cambiato completamente strategia di immagine: laddove un anno e mezzo prima si era mostrato in uno spazio chiaro abitato soltanto da alcune opere finite, con le loro fonti dichiarate a terra e la presenza imponente del totem amerindiano, ora Lichtenstein apre la porta del suo laboratorio, lasciando intravedere bozzetti e dipinti *in progress*, un assemblage di opere bi- e tridimensionali tra le quali si moltiplicano i rimandi formali, il tavolo con gli strumenti del lavoro quotidiano, taglierini, forbici e strisce di nastro adesivo, necessarie come le maschere metalliche a delimitare le superfici.

L'articolo di Ruggero Orlando è informato e affilato nell'indicare «mercanti e collezionisti» come «l'anima della pop più degli artisti»; la lettura di contesto, del sistema che ha sostenuto e promosso la nuova «moda» è politica in senso lato, e capace di restituire allo stesso tempo con ironia la serietà dei critici («Alloway è un signore serio che tuttavia prende sul serio la pop art»), le esagerazioni nazionalistiche che «quasi quasi fanno della Pop una specie di patriottismo al napalm», e il clima di entusiasmo che circonda gli artisti già promossi a maestri in un efficace ritratto collettivo: «gente tra i cinquanta e i trentacinque anni, [...] negli studi grondanti di vernici grezze, presso cavalletti dove si dipinge con il setaccio, in mezzo a

---

<sup>29</sup> ORLANDO 1965a.

<sup>30</sup> SALZA 2013, in particolare pp. 288-295.

scatole da imballaggio che non contengono ma ‘sono’ l’opera»<sup>31</sup>. Come emerge chiaramente dall’articolo di Orlando, Lichtenstein è alla fine del 1965 la nuova stella della pop art: mentre Warhol sembra scomparire momentaneamente dall’apparato illustrativo dei rotocalchi, inabissato nei progetti delle produzioni cinematografiche e musicali della Factory, Lichtenstein gode di una crescente popolarità sui rotocalchi italiani, grazie allo straordinario equilibrio tra qualità, riproducibilità e leggibilità dei dipinti. L’invito alla successiva edizione della Biennale non farà che moltiplicarne la fama nella penisola, come attesta l’inclusione di una piccola fotografia che ritrae una visitatrice attonita davanti a *Okay Hot-Shot, Okay!* nella consueta carrellata in bianco e nero di «Epoca»<sup>32</sup> (Fig. 8).

#### 4. Pop come popular

Un indizio della popolarità acquisita da Lichtenstein alla Biennale veneziana del 1966 è dato dall’utilizzo delle riproduzioni dei suoi dipinti in contesti extra-artistici. Se negli anni Settanta lo stile dell’artista americano dilaga fin nelle pubblicità<sup>33</sup>, nell’estate 1966 è quanto meno sorprendente trovare due tra i dipinti più noti dell’artista, *Drowning Girl* e di nuovo *Okay Hot-Shot, Okay!*, riprodotti a tutta pagina ad accompagnare sull’«Europeo» l’intervista di Alain Resnais a Lee Falk, l’autore dei popolarissimi fumetti *Mandrake* e *L’Uomo mascherato*: una scelta probabilmente dovuta all’impossibilità di riprodurre strisce dei *cartoons* di Falk, a questioni legali intorno alla proprietà dei diritti di riproduzione per l’Italia; oppure al desiderio di accompagnare adeguatamente una presenza prestigiosa come quella di Alain Resnais, già noto per la regia di *Hiroshima mon amour* (1959) e di *L’anno scorso a Marienbad* (Leone d’oro a Venezia nel 1961) ma qui in veste di «vicepresidente del Centre d’Étude des Littératures d’Expression Graphique»<sup>34</sup>. Ad ogni modo, l’effetto visivo è assicurato: mentre sulla pagina di sinistra scorre il dialogo tra Resnais e Falk, sulla pagina di destra trionfa l’ipnotica icasticità dei dipinti di Lichtenstein, esplorazioni contemporanee e contraddittorie delle «moderne volgari mitologie»<sup>35</sup>, come recita la didascalia di *Drowning Girl* (Fig. 9).

A testimoniare della grande popolarità conquistata anche in termini assai generici dalla pop art, già prima della Biennale «L’Europeo» aveva pubblicato una piccola fotonotizia che, sotto il titolo *L’immagine della donna*, presentava due *Nanas* di Niki de Saint-Phalle come «libere figure femminili di forma pop e di decorazione op»<sup>36</sup> (Fig. 10). Poi, nel corso dell’estate, su «Epoca» era comparso un articolo a metà tra la cronaca e la nota di costume: *La disavventura della baronessa*, annunciava il rotocalco, e precisava la natura dell’infortunio occorso alla nobildonna con il titolo *Marijuana, che male c’è?*. La baronessa era Afdera Franchetti, figura conosciuta dai lettori dei rotocalchi come ex moglie di Henry Fonda e assidua frequentatrice di ricevimenti, e il commento è severo: «Forse Afdera pensava che alle nobildonne e agli artisti fossero lecite le cose vietate alla ‘gente comune’: c’è tutta una storia e un bizzarro mondo dietro il gesto da sprovveduta che l’ha portata in carcere (e poi nella solita clinica)»<sup>37</sup>. Ma quasi ad attenuare il rimprovero nei confronti della donna ritratta in abiti da sera, alle pagine successive si legge: *Si è sacrificata in nome della pop-art*, e le foto di Claudio Abate immortalano *Il pittore che aspettava il pacchetto*: Mario Schifano. È lui che si concede le «fumatine inebrianti», «non per vizio ma per favorire l’ispirazione»; per presentare ai lettori l’artista, l’autore

<sup>31</sup> ORLANDO 1965b, pp. 42 e 44.

<sup>32</sup> CARRIERI 1966, p. 39.

<sup>33</sup> RUSSO 2013, p. 274. Per la fortuna di Lichtenstein sul mercato cfr. CINELLI 2013, pp. 207-208.

<sup>34</sup> RESNAIS-FALK 1966, p. 34.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *L’IMMAGINE DELLA DONNA* 1966.

<sup>37</sup> VANDANO 1966, p. 70.

dell'articolo Brunello Vandano si sente in dovere di specificare che «a dire il vero, pare che Mario Schifano sia un pittore di qualche valore, comunque promettente», salvo poi dover aggiungere che «ha raggiunto la quotazione di quattrocentomila lire per un quadro, ha esposto in molte gallerie italiane e straniere, ha riscosso ampi consensi con una mostra a New York, due anni or sono»<sup>38</sup>: non male per una giovane promessa dell'arte contemporanea.

Di fronte all'atmosfera da *jet set* internazionale descritta nell'articolo di Vandano, farcita di stereotipi e ulteriormente colorita con il fascino della *bohème* artistica, le fotografie di Abate che ritraggono Schifano nel suo appartamento romano restituiscono una domesticità in qualche misura incongrua: l'artista si mostra e si nasconde, guarda l'obiettivo o sfoglia un fascicolo illustrato, esibisce una macchina fotografica al collo quasi volesse sfidare il fotografo (Fig. 11). La serietà dell'espressione lo apparenta a tutti gli artisti comparsi sulle pagine dei rotocalchi: austeri, concentrati, per nulla disposti a concedere l'amabilità di un sorriso, lontanissimi dalle frivolezze mondane.

Queste immagini accentuano la totale inadeguatezza del tono dell'articolo, e per contrasto rimandano alla ricchezza di informazioni contenute nei servizi da New York pubblicati dagli stessi rotocalchi. Basti ricordare i reportage di Ruggero Orlando o di Grazia Livi per misurare la distanza: costruiti attraverso il confronto diretto con artisti, critici e collezionisti, dopo le visite alle gallerie ed eventualmente negli studi, quegli articoli fornivano notizie di prima mano, spesso difficilmente accessibili ai più. Gli stessi rotocalchi che avevano commissionato ai loro corrispondenti quelle pagine appaiono, quando si occupano di argomenti analoghi in Italia, totalmente scollati dalla realtà artistica: nessuno sembra sapere o ricordare che gli artisti pop espongono con una certa regolarità nelle gallerie italiane, e che per esempio la collettiva *Dine, Lichtenstein, Rosenquist, Warhol* allestita da Gian Enzo Sperone aveva anticipato, nell'aprile 1966, la partecipazione di Lichtenstein alla Biennale, in un padiglione americano stavolta affidato alla Smithsonian Institution e alle cure del responsabile dell'arte americana al Metropolitan Museum Henry Geldzahler. Non solo, ma se nessuno mostra curiosità per quanto accade in Italia dalle parti della cosiddetta 'avanguardia' (se non in occasione delle grandi fiere della stravaganza che sono per i rotocalchi italiani le mostre internazionali), anche firme non estranee all'arte contemporanea sembrano cadere talvolta nella tentazione di un gioco troppo facile.

Nel giugno 1966 Grazia Livi, rientrata in Italia, è inviata da «Epoca» sul set dove Sandro Bolchi gira la riduzione televisiva dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Scopo della visita è una conversazione con la giovane attrice Paola Pitagora, che interpreta nello sceneggiato la parte di Lucia Mondella; il titolo *Paola accidenti* riassume il «linguaggio scanzonato» della «ragazza moderna e spregiudicata» chiamata ad interpretare la protagonista del romanzo: «ventiquattr'anni, con solo cinque anni di carriera alle spalle», costellati di «varie esperienze interessanti e contrastanti»<sup>39</sup> con Squarzina a teatro e con Bellocchio al cinema. L'articolo di Grazia Livi è un piccolo capolavoro di costruzione della prossima 'beniamina' del pubblico televisivo: le esperienze precedenti sono naturalmente enumerate per mostrare la serietà della giovane ma senza troppa enfasi, quasi ad evitare anche solo il sospetto di un eccesso di intellettualismo. Allo stesso modo, la sua frequentazione con la cultura e l'arte contemporanea è poco meno che derisa: «Nei ritagli di tempo cerca di leggere con intelligenza, ma a casaccio, Boris Vian, Thomas Mann, Dylan Thomas, oppure si occupa un po' di pittura, in particolare dei pittori *pop*, formidabili, oppure di Fontana, i cui quadri con i tagli la fanno addirittura 'impazzire'»<sup>40</sup>. Passione non condivisa dal settimanale, evidentemente: nell'unica foto di Sergio Del Grande che ritrae l'attrice a figura intera in un servizio di soli primi piani, il grande quadro che campeggia nel salotto di Paola Pitagora non merita neanche la menzione dell'autore in

---

<sup>38</sup> Livi, p. 72.

<sup>39</sup> Livi 1966, pp. 100, 102.

<sup>40</sup> Livi, p. 103. Cfr. Per uno sguardo dall'interno si veda PITAGORA 2001.

didascalia, e può anche essere bruscamente tagliato dal bordo superiore della fotografia (Fig. 12). Nella scelta al ribasso operata a priori da un rotocalco popolare come «Epoca», i lettori – probabili futuri *fans* della giovane interprete di Lucia Mondella – non meritavano di sapere che quella ragazza era cresciuta fra gli artisti della cosiddetta ‘pop’ romana.

A CHE PUNTO È LA POLEMICA SULL'ARTE FIGURATIVA IN ITALIA / RENATO GUTTUSO

# Una tazza è una tazza

«...IO NON CREDO CHE PRESENTARE UNA PAGNOTTELLA CON DENTRO UN 'PESCE D'UOVO' O UTILIZZARE LO STILE DEL FUMETTO SU PERMAN, COSÌ COME NON CREDO CHE DIPINGERE UNA BAMBINA KIRGHISA CON UN MAZZOLINO DI FIORI IN MANO, SIA ARTE POPOLARE. MA È CERTO UNA SFIDA ALL'ARTE COME ESSA ERA CONCEPITA...»

di ANDREA BARBATO

**R**OMA. Falegnami che vanno e vengono, elettricisti, operai arrampicati sulle scale, quadri sparsi in disordine dovunque, montagne di libri e di riviste. Renato Guttuso ha cambiato studio da pochi giorni, ha scelto uno stanzino luminoso in un palazzo stupendo accanto ai Fori Imperiali, fra angeli di pietra e giardini stensio. Si siamo qui, di buon mattino, per raccogliere la sua opinione e chiusura della polemica nelle arti figurative, che s'è fatta ancora più accesa dopo l'apertura della Biennale di Venezia, le discussioni che l'hanno seguita, la scomunica delle autorità, le lettere di protesta degli espositori, il verdetto della giuria. Ma Guttuso ha già preparato una lettera, un intervento scritto. L'ha preparata in fretta, fra cento impegni politici e artistici, fra le riunioni al comitato centrale del suo partito e la confusione del cambio di casa. Cominciamo a leggere insieme.

«Non vorrei prendere parte a questa serie d'intervista», dice la lettera di Guttuso in apertura, «dalla quale m'avrebbe gentilmente escluduto. E questo, non per assumersi un tono sprezzante, ma per un arbitrato metodico da parte di chi mi hanno preceduto, per congruente per Cagli. Ma, prima di tutto, vorrei fare una dichiarazione di principio: non posso accettare come naturale il tono che assumono certe polemiche sulle arti figurative. Il tema è grave e serio, e si dovrebbe fare il possibile per non esasperare gli aspetti paranoiacali. Anche quando gli oggetti dell'intervista si prestano al gioco. Certe idee e certe opinioni appartengono più al campo della varietà che a quello della cultura. Altrimenti, si dà l'impressione che si vogliono svalutare le questioni artistiche, come se ai pittori s'addica un tono di cordiale ironia e di divertimento, un tono distaccato che non viene usato con i grandi maestri, i grandi scienziati o i grandi banchieri».

**Una crisi salutare**

«DOPPO spesso» continua «non si tiene conto del fatto che i costi e i problemi della pittura sono terribilmente e feroceamente alti, a volte, lo sono senza contare che i pittori sono raffigurati mentre si friggono due uova e si fanno la barba, tutto ciò è normale, e anzi è vantaggioso per la popolarizzazione della cultura e dei suoi attori. Appartiene al modo di vita moderno e anzi, in un certo senso, avvicina a quelle epoche dell'antichità greca in cui il poeta ed il filosofo erano popolarizzati quanto (o forse solo un po' meno) il vincitore dei giochi olimpici. Ma non mi piace che si mescolino le carte, e che la parte più vera e viva dei nostri sentimenti e dei nostri sentimenti sia confusa con la "bella ballata", con quel "ballo" che risulta tale anche quando vi si arriva in "due passi"».

Fra qui, la premessa della lettera. Ma ci sono ancora pagine a pagine, e cose da chiarire e da spiegare, e discorsi da aggiungere. Perché poi, Guttuso non si risuonare alla passione delle idee e riproporre all'appoggio polemico. Ed è così aperto ed attento da non rifiutare davvero un dialogo che chiama in causa, sia pure in un modo che a lui in parte dispiace, fatti, uomini e problemi del suo mondo, che è quello della cultura.

**La morte dell'arte**

«In che modo, dunque, per Guttuso, bisogna raccogliere la lezione (se così si può chiamarla) di Venezia e della pop-art? «Noi», dice, «abbiamo oggi il dovere di chiederci se cosa serve l'antistoria. Si tratta d'una forma d'arrivismo ideale, d'un sistema senza riscontro della morte dell'arte, come a qualcuno appare, oppure di qualcosa d'altro? Noi non siamo formalisti, e da tempo creiamo, guardando verso l'avanguardia, esaurito il loro corso. Ma le avanguardie hanno valore d'ispirazione, e sono il loro perché, i motivi che sono alla base di questo o di quel tentativo, che ci ispirano. Quest'ultima rivelata, che ci ispirano, è stata l'ultima rivelata, e ancora espresa in termini d'avanguardia, con il titolo dell'avanguardia, ma agisce, in primo luogo, proprio contro l'avanguardia, contro le varie forme che si è costruita che si sono succedute dopo questo guerra. C'è un fatto importante da notare: ed è che queste forme sono già ufficiali. Nelle accademie di Belle Arti britanniche, a Leeds o al Royal College di Londra, tutti sono pop, come da anni fa erano astrattismo-informale (Talos, Burri) e come quattro anni fa erano astrattismo-geometrico (Vassily e "Hard Edge")».

L'avanguardia è dunque, per Guttuso, già accademica? «In la cultura, l'arte astratta s'inscrive nella universalità. La pop-art, a Venezia, è stata rivelata ufficialmente dal governo degli Stati Uniti. Ma lo continuo a pensare che la cultura si fa attraverso la "porta stretta" e così sarà anche se non sarà più quella di prima, se dovrà continuare ad esistere». Allora, il rischio della morte dell'arte è veramente tanto serio?

«Penso che bisogna dare un senso all'espressione "morte dell'arte", nella speranza che "la storia della storia" servano a qualcosa che aiuti l'uomo a vivere più da uomo, godendo cioè del senso della poesia e della bellezza. E lo aiutino a rendersi sempre più liberi, anche se non vivranno anche attraverso l'unico mezzo di cui dispone per ridurre al minimo l'alienazione, in una società divisa dove il lavoro è diviso e dove perciò l'uomo è diviso. L'unico mezzo, dico, che è l'arte, la cultura, il pensiero. Occorre perciò vedere il nesso possibile alla trasformazione di fare noi stessi il "futuro" delle nostre vite, e non trasformare le nostre opinioni, come fa qualcuno, in "crisi" culturale. Altrimenti, possono accadere cose gravi, sulla strada delle amministrazioni, come si diceva quando ragazzi pop accedevano per esempio di legge, mentre ancora Morandi giocava sul successo per un mese prima della sua morte, di leggere articoli nei quali se ne faceva il necrologio».

Roma. Renato Guttuso con il direttore dell'«Unità» Mario Alicata nella sede del PCI a via delle Botteghe Oscure durante la ultima riunione del comitato centrale.



Fig. 2: *Le molte e difficili strade verso la riconquista della figura*, «L'Europeo», XX, 29, 19 luglio 1964, inserto speciale, p. n.n. [Rotella, Gallizio, Del Pezzo, Guerreschi, Cremonini]

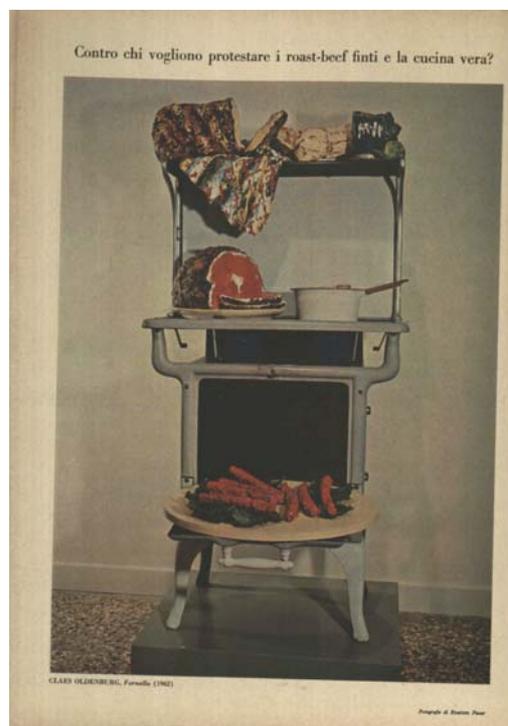


Fig. 3: *Contro chi vogliono protestare i roast-beef finti e la cucina vera?*, «L'Europeo», XX, 29, 19 luglio 1964, inserto speciale [ultima pagina]

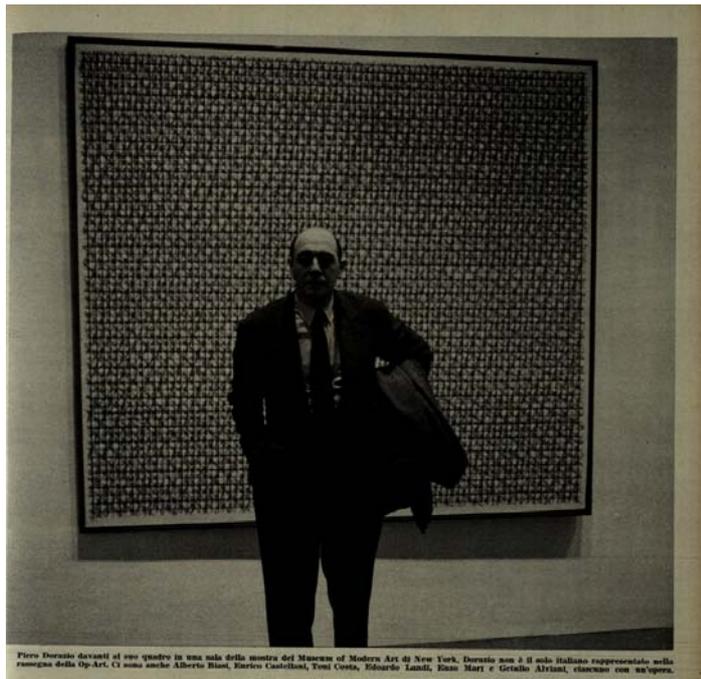


Fig. 4: «Piero Dorazio davanti al suo quadro in una sala della mostra del Museum of Modern Art di New York». R. Orlando, *Oppisti all'assalto/L'estremismo astratto combatte otticamente la sua battaglia decisiva*, «L'Europeo», XXI, 21, 23 maggio 1965, p. 21



Fig. 5: Jim Dine, Claes Oldenburg, Marisol Escobar, Daniel Spoerri ritratti da Duilio Pallottelli. R. Orlando, *Il pennello nell'occhio/A che punto è la pop art un anno dopo le polemiche*, «L'Europeo», 51, 19 dicembre 1965, pp. 42-43

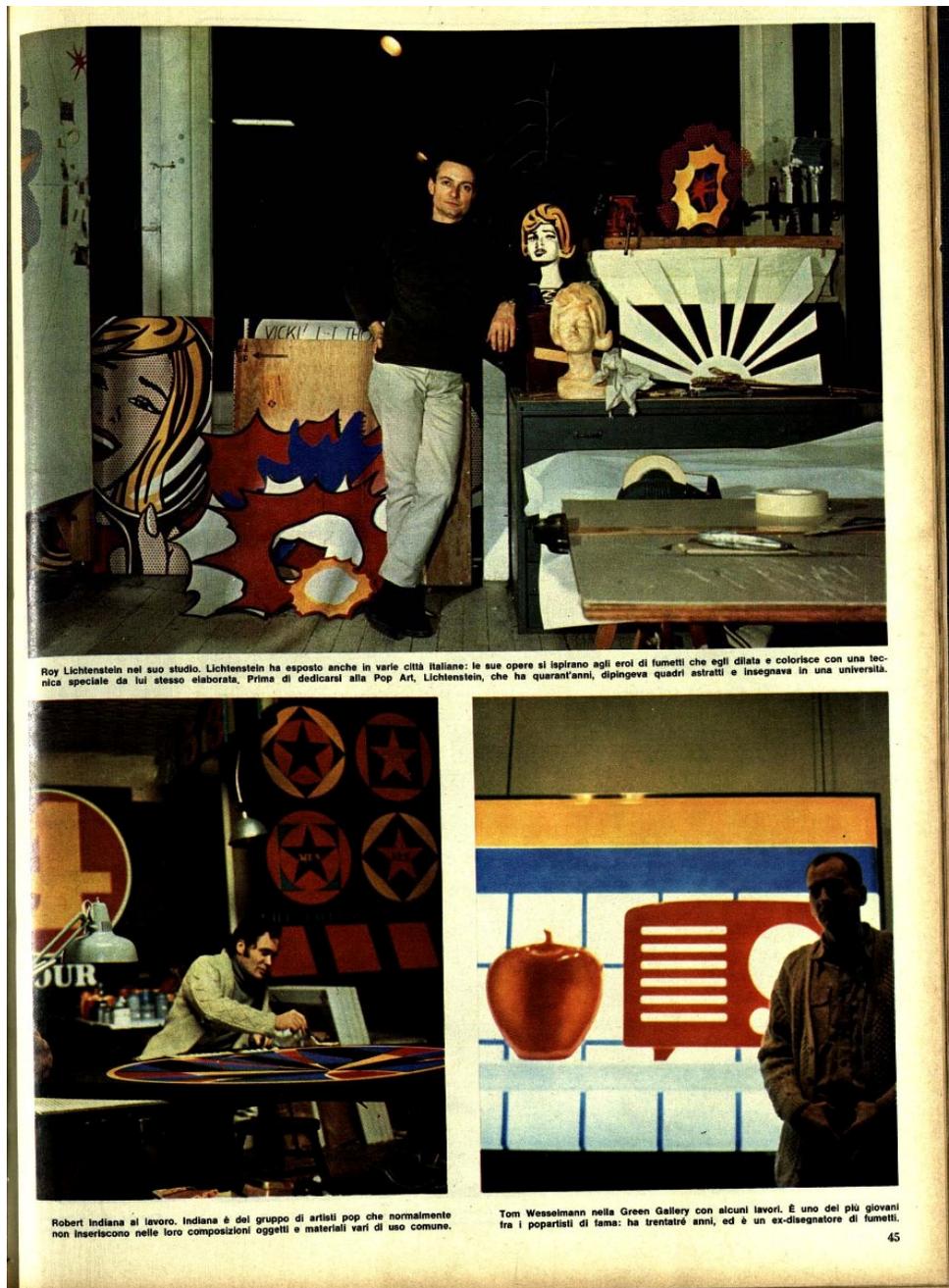


Fig. 6: Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Tom Wesselmann ritratti da Duilio Pallottelli. R. Orlando, *Il pennello nell'occhio/A che punto è la pop art un anno dopo le polemiche*, «L'Europeo», 51, 19 dicembre 1965, p. 45



**COMBATTONO  
LA "TIRANNIA"  
DELLA  
CIVILTÀ  
INDUSTRIALE**

**I "fumetti"  
sono già entrati  
nei musei**

Roy Lichtenstein ha adottato il « fumetto » come tema centrale del suo lavoro: vuole illustrare la trionfante rozzezza di certi mitici eroi della « cultura di massa ». I suoi pannelli, comprati da molti musei americani e da numerosi collezionisti privati, valgono in media duemila dollari ciascuno. Lichtenstein, che ha quarant'anni, insegnava arte all'Università e dipingeva quadri astratti.

Fig. 7: Roy Lichtenstein ritratto da Mario De Biasi. G. Livi, *Ecco i malinconici pop*, «Epoca», XV, 712, 17 maggio 1964, p. 45



Un quadro dell'americano Roy Lichtenstein eseguito su tela a olio e magma: ingigantisce il fumetto di un giornale per ragazzi.

39 FINE

Fig. 8: «Un quadro dell'americano Roy Lichtenstein eseguito su tela a olio e magma [sic]: ingigantisce il fumetto di un giornale per ragazzi». R. Carrieri, *Sarebbe l'arte*, «Epoca», XVII, 822, 26 giugno 1966, p. 39



Fig. 9: R. Lichtenstein, *Drowning Girl*. Alain Resnais intervista l'autore di Mandrake / *La disturba il fumetto?*, «L'Europeo», XXII, 34, 25 agosto 1966, pp. 34-35



Fig. 10: *L'immagine della donna*, «L'Europeo», XXII, 19, 12 maggio 1966, p. n.n.

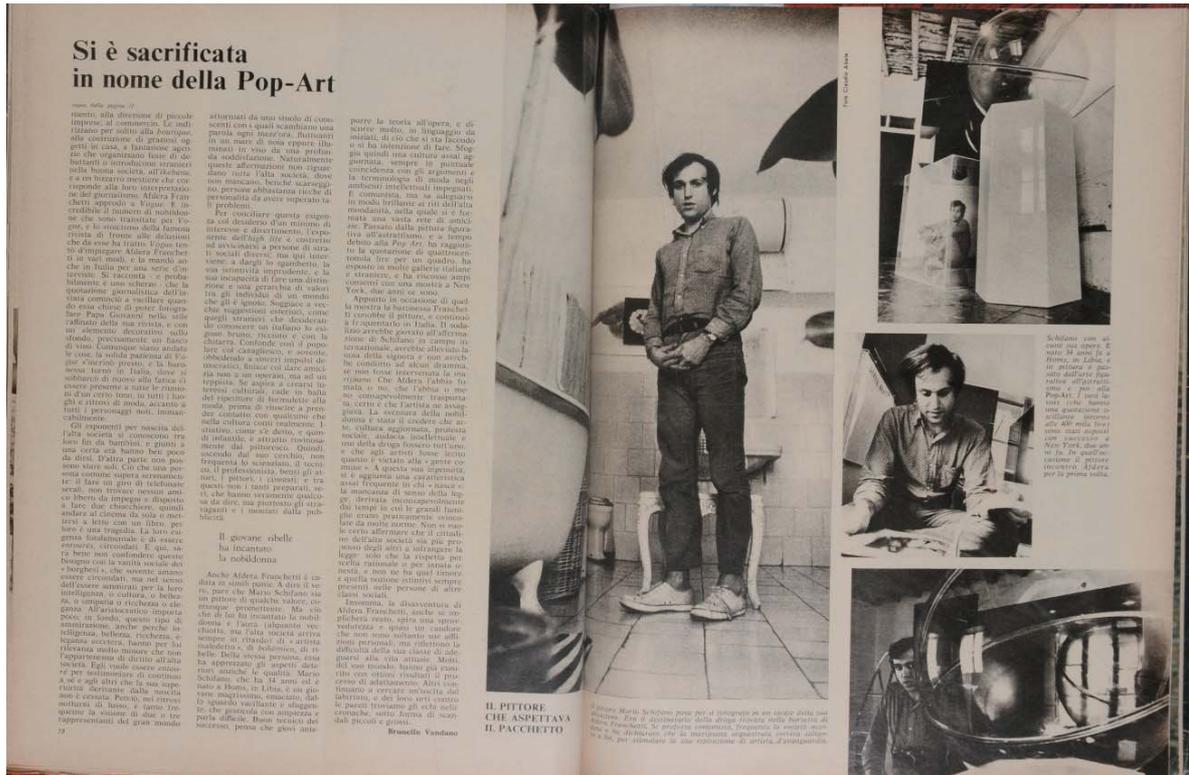


Fig. 11: Mario Schifano ritratto da Claudio Abate in Brunello Vandano. *La disavventura della baronessa / Marijuana, che male c'è?*, «Epoca», XVII, 829, 14 agosto 1966, pp. 72-73



Fig. 12: Paola Pitagora ritratta da Sergio Del Grande. *Grazia Livi*, *Paola accidenti*, «Epoca», XVII, 820, 12 giugno 1966, pp. 100-101

## BIBLIOGRAFIA

ARTE MOLTIPLICATA 2013

*Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi et alii, Milano 2013.

BARBATO 1964

A. BARBATO, *A che punto è la polemica sull'arte figurativa in Italia : Renato Guttuso / Una tazza è una tazza*, «L'Espresso», X, 27, 5 luglio 1964, p. 13.

BRIGANTI 1965

G. BRIGANTI, *La pittura*, «L'Espresso», XI, 51, 24 dicembre 1965, inserto speciale *Dieci anni*, pp. 81-83.

CARRIERI 1964

R. CARRIERI, *Noi paghiamo per queste buffonate*, «Epoca», XV, 718, 28 giugno 1964, pp. 26-29.

CARRIERI 1966

R. CARRIERI, *Sarebbe l'arte*, «Epoca», XVII, 822, 26 giugno 1966, pp. 36-39.

CINELLI 2013

B. CINELLI, *Artisti, mercanti, falsari. L'arte contemporanea e tre rotocalchi: Epoca, Europeo, Espresso 1960-1979*, in *ARTE MOLTIPLICATA 2013*, pp. 195-214.

DIECI ANNI 1965

*Dieci anni*, «L'Espresso», 51, 24 dicembre 1965, p. 7.

D'ANGELO 2013

L. D'ANGELO, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su «Epoca»*, in *ARTE MOLTIPLICATA 2013*, pp. 231-246.

IAMURRI 2013

L. IAMURRI, *Alle grandi esposizioni*, in *ARTE MOLTIPLICATA 2013*, pp. 215-230.

LEYDI 1964

R. LEYDI, *La Biennale*, «L'Europeo», XX, 29, 19 luglio 1964, inserto speciale, p.n.n.

L'IMMAGINE DELLA DONNA 1966

*L'immagine della donna*, «L'Europeo», XXII, 19, 12 maggio 1966, p. n.n.

LIVI 1964a

G. LIVI, *Ecco i malinconici pop*, «Epoca», XV, 712, 17 maggio 1964, pp. 42-52.

LIVI 1964b

G. LIVI, *Madam. La straordinaria Imperatrice di trentamila sudditi: Helena Rubinstein*, «Epoca», XV, 738, 15 novembre 1964 pp. 44-55.

LIVI 1966

G. LIVI, *Paola accidenti*, «Epoca», XVII, 820, 12 giugno 1966, pp. 100-103.

LONZI 1964

C. LONZI, *Una categoria operativa, «marcatré»*, 8-10, luglio-settembre 1964, pp. 190-193, in EAD., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano 2012, pp. 386-391.

MARMORI 1963

G. MARMORI, *Gli americani introducono la Pop Art nelle gallerie di Parigi / Un lanciatifiamme contro Picasso*, «L'Espresso», IX, 39, 29 settembre 1963, pp. 18-19.

ORLANDO 1965a

R. ORLANDO, *Oppisti all'assalto / L'estremismo astratto combatte otticamente la sua battaglia decisiva*, «L'Europeo», XXI, 21, 23 maggio, p.18-21.

ORLANDO1965b

R. ORLANDO, *Il pennello nell'occhio / A che punto è la pop art un anno dopo le polemiche*, «L'Europeo», XXI, 51, 19 dicembre 1965, pp. 42-45.

PITAGORA 2001

P. PITAGORA, *Fiato d'artista*, Palermo 2001.

RESNAIS-FALK 1966

A. RESNAIS, L. FALK, *Alain Resnais intervista l'autore di Mandrake / La disturba il fumetto?*, «L'Europeo», XXII, 34, 25 agosto 1966, pp. 34-39.

RIBOLDI 2006

A. RIBOLDI, *Una Biennale a tutta birra. Mimmo Rotella e la Biennale di Venezia del 1964*, «L'Uomo Nero», III, 4-5, dicembre 2006, pp. 428-451.

RUSSO 2013

V. RUSSO, *Riprodotta, citato, interpretato: il Novecento moltiplicato negli spazi della pubblicità*, in ARTE MOLTIPLICATA 2013, pp. 263-280.

SALZA 2013

E. SALZA, *Arte della copia e misteri della riproduzione. Le illustrazioni di Brunetta Mateldi in L'Espresso*, in ARTE MOLTIPLICATA 2013, pp. 281-300.

STAVITSKY-JOHNSON 2005

G. STAVITSKY, T. JOHNSON, *Roy Lichtenstein. American Indian Encounters*, New Brunswick 2005.

STONORS SAUNDERS [1999] 2004

F. STONORS SAUNDERS, *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, Roma 2004 [edizione originale *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London 1999].

VANDANO 1966

B. VANDANO, *La disavventura della baronessa / Marijuana, che male c'è?*, «Epoca», XVII, 829, 14 agosto 1966, pp. 70-73.

## ABSTRACT

La reazione della stampa illustrata italiana alla pop art è stata rapida e capace di fornire ai lettori un'informazione visiva adeguata. In particolare si devono a «L'Europeo» e a «Epoca» *reportages* riccamente illustrati con le fotografie a colori di Mario De Biasi, Evaristo Fusar, Duilio Pallottelli. Nel 1964 «Epoca» anticipò l'inaugurazione del padiglione americano alla Biennale di Venezia con un articolo intelligente ed informato di Grazia Livi, con le foto di De Biasi che ritraevano gli artisti (Warhol, Wesselmann, Lichtenstein, Oldenburg: solo quest'ultimo incluso nella selezione veneziana) tra le loro opere. All'inaugurazione della Biennale, le polemiche intorno al padiglione americano riguardavano tanto la gestione diretta da parte del governo federale quanto i caratteri specifici delle opere presentate da Alan Salomon, mentre altre polemiche investivano il finanziamento pubblico della manifestazione da parte dello Stato italiano.

I dipinti e gli oggetti pop erano fotogenici e segnavano una svolta nella relazione con la realtà e con la sua percezione visiva. «L'Europeo», con il numero speciale del 1964 e con nuovi *reportages* (che nel 1965 registrano puntualmente la nuova ondata 'Op'), mostra la crescente popolarità della pop art. Nel 1966 due dipinti di Lichtenstein potevano già essere usati al di fuori di un contesto artistico, come potenti immagini adatte ad illustrare un'intervista con Lee Falk, l'autore di *Mandrake* e *L'uomo mascherato*. L'etichetta pop art poteva essere usata per artisti così diversi come Niki de Saint-Phalle, Mario Schifano o i pittori amati dalla giovane attrice Paola Pitagora; ma mentre i *reportages* da New York erano ben costruiti attraverso visite e interviste, e capaci di informare i lettori italiani sulle nuove tendenze artistiche, gli articoli scritti in Italia e pubblicati sugli stessi rotocalchi appaiono spesso segnati da una atmosfera mondana e pettegola.

Italian illustrated press reacted fast to Pop Art and provided a suitable visual information. «L'Europeo» and «Epoca» were ready to publish lavishly illustrated reportages, with colour photographs by Mario de Biasi, Evaristo Fusar, Duilio Pallottelli. In 1964 «Epoca» anticipated the US Pavillion at the Venice Biennial with a perceptive article by Grazia Livi, with photos by De Biasi showing the artists (Warhol, Wesselmann, Lichtenstein, Oldenburg: only the last was included in the Venetian selection) among their works. At the opening of the Biennial, polemics around the US Pavilion were directed against both the governmental support and the specific characters of the works of art presented by Alan Solomon; other attacks concerned Italian public financing of the whole Biennial.

Pop paintings and objects were photogenic and marked a turning point in the relation with visual reality. «L'Europeo», with a special issue in 1964 and new reportages (capturing in 1965 the new 'Op' wave), shows the growing popularity of the Pop Art. In 1966 paintings by Lichtenstein could be used out of their artistic context, as powerful images able to illustrate an interview with Lee Falk, the author of *Mandrake* and *The Phantom*. Pop Art could soon be used to label artists as different as Niki de Saint-Phalle, Mario Schifano and the painters appreciated by the young actress Paola Pitagora. But where the reportages from New York were well advised and really able to inform Italian readers about the new artistic tendencies, articles written in Italy and published on the same magazines are often marked by a mundane and gossip atmosphere.