

a udine,
casa cavazzini

ROSENQUIST

James Rosenquist,
Chambers, 1980

Multipli, collages, disegni, per James Rosenquist il supporto cartaceo è stato una sfida continua: vi sperimentò in vitro, osando, tutti i codici visivi del suo ricercare, del suo progressivo svuotare di significato le immagini



Divenne pop contro il soggetto: prove su carta

di DANIELE CAPRA
UDINE

Curata da Vania Gransinigh e ospitata fino al 17 giugno presso Casa Cavazzini, sede del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Udine, James Rosenquist. *Work on paper* indagava attraverso una quarantina di opere (multipli, collages e disegni) il rapporto dell'artista americano con il *medium* carta, raccontando in particolare la sua attenzione alle potenzialità espressive e compositive delle tecniche di stampa. Il costante impiego del disegno anche in forma illustrativa, del colore a tinte piatte o con campiture miscelate, nonché il ricorso alla sovrapposizione di differenti layer di immagini, di chiara derivazione tipografica, sono le modalità più frequentemente adottate da Rosenquist, sin dagli esordi.

Come la maggior parte degli artisti oop d'oltreoceano a lui contemporanei - Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenbourg, Andy Warhol, Tom Wesselmann - egli inizia a lavorare nel campo della pubblicità e, in particolare, nella cartellonistica. All'inizio degli anni cinquanta Rosenquist (era nato nel 1933) vive dipingendo si-

los e serbatoi di benzina nelle praterie dell'Iowa, del Wisconsin e del North Dakota. Poco più che ventenne si trasferisce allora a New York dove, dopo una borsa di studio e un corso alla Art Students League, lavora per un'agenzia pubblicitaria dipingendo cartelloni autostradali e insegne commerciali. È un lavoro fisicamente molto impegnativo, da svolgere su scale e ponteggi, e frequentemente deve ripetere il medesimo soggetto (un prodotto, il volto di un attore) in più luoghi, a Brooklyn, Manhattan o nel Queens. Progressivamente cresce la sua stima e gli vengono affidati spazi sempre più importanti e di grandi dimensioni, come Times Square, ma, a seguito della morte di due colleghi caduti da un'impalcatura, decide di abbandonare la pubblicità per darsi all'arte.

Rosenquist prese allora in affitto lo studio che era stato prima di Agnes Martin in un edificio in cui, in quegli anni, lavorano anche altri colleghi, come Robert Indiana, Ellsworth Kelly e Jack Youngerman, che da lì a qualche anno diverranno celebri. Sono proprio di quegli anni iniziali *Spaghetti & Grass* e *Dusting Off Roses*, che aprono la mostra, in cui l'artista fraziona la visione combinando immagini varie di differente prove-

nienza *popular* (giornali, fumetto e televisione) alla ricerca di associazioni inattese e accostamenti visivi sorprendenti. È lo stesso Rosenquist a raccontare come quelle figure originate dall'immaginario della società dei consumi progressivamente diventino *soggetto*: «Quando dipingevo cartelloni pubblicitari non pensavo che ciò che dipingevo avesse realmente un significato. Consideravo quelle delle immagini usa-e-getta, dato che io stesso ci dipingevo sopra più volte. Pensavo al massimo di poterle usare per creare delle composizioni nuove, astratte. Che avrei cioè impiegato quelle immagini di poco conto come spunto per opere di Espressionismo Astratto, ma niente di più. E invece erano qualcosa di grande».

In questo processo viene totalmente a perdersi ogni finalità rappresentativa mimetica - vedi *Horse Blinders* o *Roll Down* (1965-66), un dettaglio di paraocchi da cavallo o un ritaglio di portiera d'automobile -, e le immagini banali e ripetitive della società di massa vengono impiegate dopo averle purificate da ogni significazione: ridotte al grado zero restituiscono in maniera impersonale e stereotipa la realtà quotidiana, in forma ideologicamente opposta al lirismo intimista dell'Espressionismo

Astratto di De Kooning, Rothko o Pollock.

Litografie successive come *Night Smoke* e *Off the Continental Divide*, realizzate tra anni sessanta e settanta, ma anche le meravigliose *Electrical Nymphs on Non-Objective Ground* o *Night Transition* del decennio successivo, sono caratterizzate da superfici spezzate, frammentazione visiva della composizione, e dall'impiego di numerose matrici (da dodici fino al vorticoso numero di ventinove colori) in cui appare evidente come la cura tecnica fosse ben al di là della prassi corrente. Infatti «Rosenquist poté attingere ad altissimi livelli qualitativi - scrive Gransinigh - e produrre esiti altrettanto elevati in termini di innovazione creativa perché fu supportato da forti legami di amicizia e di collaborazione con gli stampatori».

Pur continuando a usare alcuni stili (fiori, dettagli anatomici, vortici di colore, segni di pennellate), dalla seconda metà degli anni ottanta l'artista americano perde interesse per la figurazione, in favore di impetuosi accostamenti cromatici. Diventa così, progressivamente, un pittore aniconico attento a studiare l'abbacinante presenza della tecnologia elettronica e i fenomeni della fisica del cosmo: a esemplificarlo, in mostra, la serie *Speed of light*, di liquida e ubriacante bellezza. Ed è lo stesso artista a spiegare che «la cultura *popular* non è esemplificata da un'immagine statica, quanto invece da una sequenza di immagini che ricordano lo sviluppo di un incendio».

Le opere dell'ultimo periodo - è il caso di *collages* come *Source for Alternative Time Lines* - sono caratterizzate dalla fluidità e da una tensione formale che talvolta sfiora il parossismo visivo, benché inaspettatamente dotate di un sapiente bilanciamento: per Rosenquist (morto nel 2017 a 84 anni) il senso della misura è sempre stato un alleato prezioso su cui far conto.

■ AUX PUCES ■

Sassoferrato
anonimo
dell'Ottocento

Simone Facchinetti

Se le case d'aste incorrono in madornali errori di identificazione le occasioni di acquisto diventano - potenzialmente - più favorevoli. Ciò accade molto di frequente. Spesso dietro al riferimento a una generica scuola pittorica si cela il nome di un autore preciso. L'attribuzione è l'anticamera di una valutazione economica più circoscritta del bene. Quindi: maggiore è la svista, maggiore è la perdita (per le case d'aste). Questa regola non è sempre rispettata. Lo è solo nella circostanza in cui un unico «operatore» si accorge dell'errore. Tuttavia esistono (e in genere concorrono) innumerevoli variabili ad alterare questa legge. Il caso che vorrei segnalare è la dimostrazione scientifica che il mercato non segue quasi mai regole semplici, meno che mai banali. L'episodio è presto detto. Monaco di Baviera: asta Neumeister del 21 marzo scorso, lotto 373. Un dipinto su rame di formato ottagonale, inserito in una cornice in stile neo-rinascimentale. Alla

Ritratto di giovane con berretto rosso». Dopo essere scesi così in basso - nella comprensione dell'opera - c'erano solo due alternative. O il dipinto era venduto nella stima, compresa tra gli 800 e i 1000 euro, oppure qualcuno avrebbe potuto accorgersi che l'opera era da restituire a Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, il celebre pittore purista del Seicento. Diciamo che più di una persona ha intuito la seconda ipotesi, tanto che il dipinto è stato pagato la cifra di 95.000 euro (diritti compresi). Chi l'ha acquistato forse sa che il dipinto non ha nessun termine di paragone nel catalogo di Sassoferrato. Oppure immagina che raffiguri realmente Pinturicchio, chissà. Magari ha già avviato ricerche approfondite e non ha bisogno di ulteriori precisazioni. Tanto gli basta: aver trovato un rame creduto di un anonimo dell'Ottocento mentre è di un pittore apprezzato del nostro Seicento. È stato Federico Zeri a profetizzare che le maggiori scoperte intorno a Sassoferrato sarebbero emerse proprio



nell'ambito dei ritratti. Forse lui però non avrebbe potuto immaginare (oppure sì?) che Sassoferrato sarebbe arrivato a dare forma al suo mito, a ritrarre

(idealizzandolo un po') nientemeno che Raffaello Sanzio. A ben vedere questo rame potrebbe aver preso le mosse da un disegno attualmente conservato al British Museum (inv. 1860.0616.94), considerato unanimemente il più antico autoritratto di Raffaello, dotato di una scritta che recita «Ritratto di se medesimo quando giovane». Sassoferrato deve essere partito da una testimonianza simile per dare forma all'effigie di quell'essere divino che ha cercato di imitare per tutta la vita: certo non fino al punto di confondere i posteri che l'hanno addirittura declassata alla prova di un qualsiasi Nazareno.