



RICHARD HAMILTON

Un archivista irrequieto

Alla Tate Modern, una mostra dedicata all'artista inglese che per primo coniò la parola «pop». Con la serie «Swingeing London», partita da immagini fotogiornalistiche dell'arresto di Mick Jagger e del mercante d'arte Robert Fraser, segnò la fine dell'ottimismo materiale degli anni Sessanta in Gran Bretagna

Leonardo Clausi

Meno noto di Francis Bacon e Lucien Freud e tuttavia membro fondamentale della trimurti del contemporaneo britannico, Richard Hamilton (1922-2011) ha conquistato Londra, che gli dedica un vero e proprio piccolo festival. Il nucleo è una mostra «definitiva» alla Tate (Modern, non Britain, benché l'artista fosse londinese: segno del suo aver trascorso i confini nazionali), cui si abbinano altri due momenti più ridotti in scala e ambizione, alla Alan Cristea Gallery e all'Ica (Institute of contemporary arts). Niente di smisurato per una figura che forse ora comincerà a godere di una notorietà proporzionale alla sua importanza: quella di essere stato il primo artista britannico ad abbracciare concettualismo e tecnologia digitale. Oltre ad aver coniato per primo il termine «pop art», naturalmente.

Inventario universale

Con la sua produzione che ha coperto sessant'anni, Hamilton si è lasciato dietro un enorme corpus di opere segnato da un'irrequietezza tecnica sul filo della bulimia, ma anche da altrettanto ragionare teorico. E proprio questa propensione teorica lo porterà a compiere le rigorose e approfondite analisi che, all'interno dell'Independent Group - collettivo aggregatosi alla fine degli anni Cinquanta con lo scopo di osservare e commentare lo sviluppo sociale del secondo dopoguerra - lo porterà a formalizzare gli aspetti costitutivi del pop in arte. Di qui la sua celebre quanto icastica definizione di arte pop come «popolare, transitoria, di consumo, a basso costo, prodotta in serie, giovane, perfida, sexy, a effetto, glamorous e big business» da lui formulata in una lettera agli architetti Alison e Peter Smithson.

Predatore insaziabile d'immagini direttamente provenienti dalla cultura popolare che prima e meglio di altri aveva saputo definire teoricamente oltre che poeticamente, Hamilton era più un artista «per artisti» che un universale comuni-

catore come Warhol. Pur utilizzando ogni tecnica immaginabile e raggiungendo livelli eccelsi nella grafica, è rimasto sempre fondamentalmente pittore. L'uso quasi forsennato di immagini pubblicitarie, provini fotografici e altro per assemblaggi, collage, quadri, non era mai gratuito e sempre innestato nella grande tradizione delle avanguardie d'inizio Novecento.

L'universo materiale schiusosi negli anni Cinquanta non era per lui un luogo nel quale tuffarsi con l'entusiasmo di un bambino, ma da catalogare con la cura del naturalista (o di inventariare con quella del ragioniere: basti pensare alle polaroid di sé fatte scattare a una pletora di amici e colleghi artisti nell'arco di trent'anni, a cui si è poi ispirato Julian Schnabel). Mentre lo spingeva verso la ricerca di sempre più intriganti nuove tecnologie, questa curiosità vivace e inestinguibile lo metteva al riparo dal sentimentalismo e dal romanticismo.

La vocazione multidisciplinare lo portò a forzare un aspetto quasi



costitutivo della reazione accademica britannica nei confronti dell'arte contemporanea europea nel secondo dopoguerra: il rifiuto di quel che accadeva a Parigi in quanto degenerazione modernista, contaminata da ideologie pericolosamente libertarie. Da qui il suo rigetto nei confronti della chiusura e del provincialismo nazionali, le esplorazioni di altre situazioni europee, i rapporti d'amicizia e collaborazione con alcune tra le più importanti figure dell'arte contemporanea mondiale. Ne è testimonianza più evidente l'autentica venerazione nutrita per Marcel Duchamp, col quale ebbe un sodalizio, assieme alle amicizie con artisti americani ed europei, da Roy Lichtenstein a Dieter Roth.

Proprio di Duchamp sarebbe diventato il campione e sponsor principale, in un lungo commercio che avrebbe prodotto, tra le altre cose, la sua meticolosa e capillare ricostruzione (doveva essere esibito in mostra, ma era impossibile introvartarlo) del *Grande Vetro*, un pezzo duchampiano particolarmente fragile e complesso.

Un ironico disagio

Un'ubiquità, la sua, sempre acuta e mai grossolana: è a suo agio in mezzo a installazioni architettoniche come nella grande letteratura novecentesca (ha letto l'*Ulysses* di Joyce per decenni e, come un novello Doré, fin dal 1947 si è dedicato a una ambiziosa opera di illustrazione di quel romanzo); chiosa in maniera acuta e intelligente le velleità del design industriale facendone nature morte, dipinge paesaggi e fiori senza mai perdere l'occasione per inserirci qualche sberleffo, come nei deboli *Flower pieces* degli anni Settanta, dipinti che dileggiano la rispettabilità borghese ottocentesca con inserimenti scatologici. Poco o nulla è sfuggito al suo sguardo indagatore.

Soprattutto agli inizi, la cifra determinante di Hamilton è proprio questa irrequietezza curiosa nei



confronti dell'impatto estetico e sociale che il diluvio di elettrodomestici e altra tecnologia piovuto dagli Stati Uniti stava avendo su una società prostrata dalla guerra. E che troverà, nell'ormai celebre *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* assemblaggio di tecniche ormai universalmente ritenuto un po' la magna carta della pop art, l'equivalente visivo della succitata definizione. A riverberarlo oggi, questo lavoro «politecnico» non fa che restituirci quel senso di necessità mai fino in fondo soddisfatta, tipico del disagio della civiltà dei consumi: il perenne bicchiere mezzo vuoto dell'essenziale di fronte a quello traboccante del contingente.

Ma se Hamilton è riuscito sempre ad evitare di moralizzare su qualcosa dallo sviluppo ormai inarrestabile, nemmeno vi si è tuffato con la spensieratezza talvolta petulante di altri suoi colleghi, in particolare Peter Blake e David Hockney. Né, contrariamente a questi ultimi, ha resistito al peccato capitale di ammettere l'ingresso del politico e del civile nei suoi lavori. Il commento sociale di certo gli si addiceva: la stupenda serie *Swin-*

geing London, partita da immagini fotogiornalistiche dell'arresto di Mick Jagger e del mercante d'arte Robert Fraser, segna la fine dell'ottimismo materiale degli anni Sessanta in Gran Bretagna.

Quando passa a temi più tragici, l'ironia sorniona scompare. È senz'altro anche grazie a una silenziosa censura governativa se non si conosce come si deve uno dei suoi ritratti più impressionanti, dove il divertimento intellettuale lascia spazio a una potente plasticità drammatica.

Il prigioniero dell'Ira

È l'impressionante dittico *The citizen* del 1981, il primo di una serie di lavori sui disordini in Irlanda del Nord, il ritratto di uno dei compagni di Bobby Sands che nei primi anni Ottanta digiunaron contro il rifiuto del governo di accordare loro lo status di prigionieri politici. Per protesta, i detenuti indossavano solo delle coperte (da cui il termine *blanketman*) e rifiutavano di usare i bagni della prigione, con intuibili risultati. Hamilton ne ricava una figura ieratica in mezzo alla propria ribellione escrementizia, quasi un Ecce Homo della lotta ar-

RASSEGNE • L'invisibile di Paul Klee e un invito a sognare l'El Dorado

Fino al 9 marzo, sempre alla Tate Modern di Londra sarà possibile visitare ancora la mostra che rende omaggio all'«invisibile» catturato da Paul Klee. È una delle più vaste esposizioni mai dedicate all'artista svizzero dal Regno Unito. Curata da Matthew Gale, la retrospettiva ha fra i suoi obiettivi una sterzata concettuale riguardo l'immagine di Klee, spesso considerato un outsider, un solitario perso nei suoi mondi. Qui si tenta invece di ricollocarlo nel suo tempo, puntando sugli aspetti rivoluzionari del suo linguaggio artistico. Disegni, acquerelli e dipinti che provengono da collezioni di tutto il mondo, ripercorrono le varie tappe della produzione di Klee. Trenta gli anni presi in esame: si va dal periodo di insegnamento al Bauhaus fino alle ultime opere, realizzate dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale. Il nucleo centrale della mostra saranno proprio i lavori realizzati nel decennio che l'artista trascorse lavorando al Bauhaus, la scuola di architettura e design. Le opere sono allestite nell'ordine in cui lo stesso Klee li aveva catalogati e presentati al pubblico ed è la prima volta in cui questi quadri si troveranno nuovamente esposti insieme. Fino al 23 marzo, al British Museum, si potrà invece visitare una particolarissima mostra che riporta in vita il mito dell'El Dorado. Per secoli gli europei sono stati abbagliati dalla leggenda di una città perduta, di oro, in Sud America. «El Dorado» in realtà si riferisce a un rituale che si teneva nei pressi del Lago Guatavita (Bogotá). Il capo eletto, coperto di polvere d'oro, si tuffava in acqua per emergere come il nuovo leader del popolo Muiscas che viveva negli altipiani centrali della parte orientale dell'attuale Colombia. In rassegna, alcuni oggetti scavati dal lago nei primi anni del XX secolo.

CULTURE

FOTOGRAFIA • Al Pompidou di Parigi, tutto Henri Cartier-Bresson

Il reporter impegnato sul fronte della vita

Anna Maria Merlo

È un viaggio nella storia culturale e politica, dagli anni Venti del XX secolo fino all'alba del terzo millennio e, al tempo stesso, il percorso di un essere umano, quello che propone la retrospettiva dedicata a Henri Cartier-Bresson dal Centre Pompidou di Parigi (visibile fino al 9 giugno, apertura eccezionale ogni giorno fino alle ore 23).

A dieci anni dalla morte del reporter, la mostra che presenta trecentocinquanta scatti (la maggior parte, in tirature originali), oltre a disegni, pitture, documenti e film, intende rileggere l'opera del più grande fotografo francese non più come un unicum definito dall'«istante decisivo» (a lungo chiave di lettura del suo lavoro come equilibrio formale e concettuale che rivela l'intensità di una situazione), ma in quanto «successione di momenti». Si va così dall'interesse per la geometria che caratterizzò le prime fotografie fino alle scelte negli ultimi anni, passando per le opere classiche, i grandi reportages dal mondo, insistendo – forse un po' troppo – sull'impegno politico militante. Vicinanza con i surrealisti, guerra di Spagna, povertà della Grande Depressione, conflitto mondiale, decolonizzazione, guerra fredda, società dei consumi del secondo dopoguerra, Maggio '68 sono dunque oggetto di una presentazione che suggerisce un attivismo che Cartier-Bresson aveva sempre rifiutato: «Non ho mai messo il mio lavoro al servizio di un'idea – ha affermato in più occasioni – non mi piacciono le immagini a tesi». Anche perché, amava raccontare, «sono diventato fotografo guardando. Poche persone guardano, piuttosto pensano e non è la stessa cosa».

L'identità più profonda di Henri Cartier-Bresson è quella di un vero umanista: «Fotografare è mettere sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore, è un modo di vivere» che incrocia nell'opera l'approccio poetico con la forza della testimonianza. All'inizio, c'è la passione per la pittura, l'influenza di Cézanne, l'attenzione alla geometria, sviluppata negli anni di frequentazione dell'atelier del pittore André Lothe.

Di famiglia alto borghese, da giovane a Parigi aveva frequentato i Surrealisti, che vengono ricordati nei suoi lavori: in mostra, sono proposte alcune fotografie emblematiche di questo primo periodo, con oggetti impacchettati, corpi deformati, sognatori con gli occhi chiusi ecc. Dai surrealisti, il giovane Cartier-Bresson mutuò soprattutto l'atteggiamento verso la vita, lo spazio lasciato all'inconscio, il piacere della flânerie, la predisposizione ad accettare il caso.

Nel 1930-31, viaggio in Africa, da dove ritornò con una serie di fotografie prive di ogni tentazione esotica, che rifiutavano quello che chiamava «il detestabile colore locale», ma che coglievano il ritmo delle società, stilisticamente con l'influenza della corrente della Nuova visione, con innovazioni formali ereditate dal costruttivismo russo. Sempre con il gruppo dei Surrealisti condivideva anche

l'impegno politico. Cartier-Bresson negli anni Trenta lavorò per la stampa comunista; i suoi primi reportages furono realizzati per pubblicazioni del Pcf, come *Regards* o *Ce Soir*, diretto da Aragon, anche se più tardi il reporter non insisterà troppo su questo legame, per timore di avere problemi con il visto per gli Usa, in periodo macartista. Ma come si può capire «l'interesse che il fotografo ebbe per il popolo, il suo fascino per le folle, le critiche alla società dei consumi e quindi del capitalismo se si ignora questo impegno?», si chiede il curatore della mostra parigina, Clément Chéroux.

Nel '34-'35, Cartier-Bresson raggiunge gli Usa e poi il Messico, dove frequentò intellettuali impegnati politicamente. È qui che imparò la tecnica cinematografica, la stessa che gli servì per le riprese durante la guerra di Spagna ('36-'39), accanto a Paul Strand e alla cooperativa di documentaristi Nykino (contrazione di New York-Kino, cinema in russo). Per Cartier-Bresson il cinema è sempre stato un mezzo che permettesse di raggiungere un maggior numero di persone rispetto alla fotografia, e quindi di trasmettere più facilmente il messaggio voluto.

Di ritorno a Parigi, nel '36, realizzò reportages sulla vita operaia e avviò una duratura collaborazione con il regista Jean Renoir. Nel '37, inviato a Londra per l'incoronazione di George VI, fotografò esclusivamente il popolo britannico accorso alla cerimonia, ignorando il re. Le immagini della povertà della crisi del '29 colpiscono ancora oggi, purtroppo, per la loro attualità: sembra di vedere le strade della Parigi odierna.

In seguito, fatto prigioniero durante la guerra, riuscì a scappare e a unirsi a un gruppo di resistenti comunisti: tra il '44 e il '45 documentò le rovine del villaggio di Oradour-sur-Glane, dove il 10 giugno '44 i Waffen-SS massacrarono tutta la popolazione, facendo 652 morti, poi riprese il ritorno dei prigionieri; infine, immortalò le ore della liberazione di Parigi.

Nel '47 era già famoso e il Moma di New York non disdegnò di dedicargli una mostra. È in quel stesso anno che Henri Cartier-Bresson, assieme ad altri fotografi tra cui Robert Capa e David Seymour fondò l'agenzia Magnum. Arrivarono così i suoi reportages più famosi, pubblicati dai grandi magazine: le folle indiane ai funerali di Gandhi, la corsa all'oro dei cinesi, la Russia dopo la morte di Stalin, Cuba nel '63 dopo la crisi dei missili, il Maggio '68 a Parigi e i cambiamenti della Francia dell'epoca. Cartier-Bresson fotografava soprattutto il lavoro, la meccanizzazione, che visualizzava come un rischio che divorava l'uomo.

Nel '58, Georges Braque gli offrì il libro di Eugen Herrigel, *Lo zen e il tiro all'arco*. In disaccordo con la nuova gestione della Magnum, più commerciale, progressivamente Cartier Bresson cominciò a non accettare più lavori su commissione e, lontano dal principio dell'istante decisivo, dai sessant'anni fino alla morte nel 2004, tradusse la filosofia zen nella fotografia, con immagini calme e contemplative, dove tornava l'interesse per la geometria del primo periodo.



Vicino al gruppo i surrealisti, anche per le sue idee politiche, il fondatore della Magnum immortalò le guerre, la Grande Depressione, ma anche il piacere della flânerie



CENSURE • Ritirato «Hindus» di Wendy Doniger

I bramini impongono la loro legge indù

Matteo Miavaldi

La casa editrice Penguin India, tra le più antiche e rinomate nel paese, la scorsa settimana ha deciso di ritirare dagli scaffali ed eliminare tutte le copie invendute di *The Hindus: An Alternative History*, saggio di Wendy Doniger – un'istituzione negli studi del subcontinente indiano a livello mondiale – pubblicato nel 2011.

Il saggio di Doniger, docente di indologia presso la Chicago University, si concentra su un'analisi storica e storiografica dell'induismo, con l'obiettivo di intercettare un pubblico non specializzato interessato alla genesi e lo sviluppo della millenaria religione indiana.

Accolto con entusiasmo dalla critica internazionale e dai lettori di mezzo mondo, il libro ha scatenato l'ira dei gruppi aderenti all'ideologia dell'Hindutva, nazionalismo a trazione religiosa spina dorsale della «destra» indiana del Bharatiya Janata Party (Bjp).

Uno di questi – il Shiksha Bachao Andolan – nello stesso 2011 denunciò Penguin India in sede civile e penale, sostenendo che *The Hindus* comprendesse alcune travisazioni storiche, si poggiava su una ricerca storiografica approssimativa e contenesse passaggi «eretici», in particolare circa i risvolti erotici attribuiti all'induismo.

Dopo quattro anni di battaglia legale la casa editrice ha deciso di trovare un accordo extra giudiziale con la parte offesa, mettendo di fatto il libro all'indice di un'India dove la libertà d'espressione viene soffocata ogni giorno di più dalla pressione del bigottismo religioso, di matrice hindu o musulmana.

Il settarismo, negli ultimi anni, ha mietuto in India migliaia di vittime, parte integrante di un confronto sociale e politico considerato ormai dagli osservatori nazionali e internazionali un pericolo concreto di disgregazione, sfilacciamento di un tessuto sociale eterogeneo e multiculturale per definizione: lo scheletro che sorregge il secondo paese più popoloso della terra.

Nel continuo equilibrio politico e giuridico a tutela della sensibilità religiosa, la prima vittima sacrificata sull'altare di un'idea mostruosa di armonia sociale – dove la permalosità selettiva vince sul senso comunitario di libertà – è stata la cultura. Salman Rushdie, censurato e costretto all'esilio per i suoi *Versi Satanic*, e M.F. Husa-

in, pittore morto in esilio colpevole di aver ritratto nudi divinità hindu, sono gli esempi più eclatanti di una tendenza sempre più allarmante, che prende di mira l'incolumità di chi si spinge oltre i limiti – ridefiniti di volta in volta – del socialmente accettabile.

Appresa la notizia, Doniger ha affidato le sue riflessioni a una lettera indirizzata ai suoi editori, dicendosi preoccupata per il clima politico «in continuo peggioramento». L'autrice si schiera però a difesa di Penguin India, meritevo-

La casa editrice Penguin cede alle pressioni dei fondamentalisti indiani. Poche le prese di posizione a favore della storica. Tra queste, quella di Arundhati Roy

le di «aver lottato» dove altri si erano arresi in partenza, affrontando il vero «nemico»: di tutta la faccenda, la legge indiana.

La controversia legge 295A, infatti, in caso di «atti maliziosi e deliberati che offendono la sensibilità religiosa» prevede pene detentive fino a tre anni. La norma è, a tutti gli effetti, l'arma contundente con la quale le numerose anime settarie della Repubblica indiana possono attaccare le voci fuori dal coro – sempre più sparse – che osano avanzare critiche contro la progressiva chiusura a riccio della società indiana, divisa ad arte nel mantenimento di bacini di voti e di potere pronti all'uso in periodo elettorale.

Mentre nella comunità intellettuale si stanno organizzando i primi gruppi a sostegno di Doniger, la scrittrice e attivista Arundhati Roy – pubblicata da Penguin India – come l'accademica americana lancia l'allarme con una lettera indirizzata alla casa editrice, immediatamente ripresa dai maggiori quotidiani indiani. Lamentando la pavidità di Penguin India, Roy inserisce la censura di *The Hindus* all'interno della campagna elettorale in corso, che vede l'esponente del Bjp Narendra Modi come favorito alla premiership. «I fascisti (del Bjp, n.d.r.) per ora stanno solo facendo campagna elettorale. È vero, le cose si stanno mettendo male, ma non sono al potere. Almeno per ora. E voi vi siete già arresi?».

mata. E che dire del potente ritratto di Tony Blair (*Shock and Awe*, 2010)? Il piglio canagliesco dell'ex Primo Ministro cowboy non sembra esattamente il lavoro di un maestro quasi novantenne. In Hamilton la critica sociale, inizialmente carica, è emersa in superficie alla fine in modo spettacolare.

L'eclittismo, il costante zigzagare da un linguaggio e da un soggetto a un altro, gli hanno inoltre permesso di frequentare con disinvoltura anche gli antichi maestri, come dimostrano gli splendidi ultimi interventi su Tiziano, Courbet e Poussin in *Untitled*.

Pur rispecchiando l'attrazione che ogni artista subisce nei confronti dei capolavori del passato, man mano che si avvicina la fine, un simile canto del cigno non contraddice per nulla la splendida ossessione che Hamilton ha avuto per la modernità. Il che rende il suo lavoro assai più interessante delle ultime stanche sortite di colleghi come Freud e Hockney, ma anche degli Yba (*Young British Artists*), ai quali rifiutava la paternità e che, non del tutto sorprendentemente, detestava.

Aperta fino al 26 maggio, la mostra della Tate è la prima a proporre anche le importanti installazioni architettoniche da lui realizzate negli anni Cinquanta e Sessanta, in tandem con l'Ica e la Alan Cristea Gallery (fino al 6 aprile): da *Growth and form* del 1951, alla *Fun house* dalla seminale mostra «This is tomorrow» del 1956 presso la Whitechapel Gallery, fino a *Treatment room* in piena era thatcheriana (1984) e a *Lobby*, del 1988. All'Ica, fino al 22 marzo, sono visitabili altre due installazioni classiche del periodo, *Man, machine and motion* e *An exhibit*.

te che ogni giorno deve fare i conti con i rifiuti che soffocano il pianeta. Ha il dna del salvatore ed è sceso sulla terra per farsi valere e lottare contro discariche abusive e inceneritori aggressivi: come dicono le maestre in classe a Nello e Serafina, è sempre meglio raccogliere, riciclare, ridurre gli scarti piuttosto che accendere fuochi tossici.

Parte da qui la favola ambientalista di Luca Dalisi (testo e illustrazioni) *Ollip* e il *Grande Inceneritore*, pubblicato da Ad Est dell'Equatore, nella collana Cubi (euro 12,75). A

Arianna Di Genova



parlare non sono più soltanto i classici animali di Esopo; adesso, sono stati spodestati sono latrine, bottiglie, pezzetti di legno, insomma tutto l'universo degli scarti che gli Umani non vogliono proprio diminuire. Ma le pagine si popolano con le voci di altri personaggi, come un pulcino nella di mare, ratti, gatti. E se Giulotto verrà liberato tra le onde (inquinate), l'extraterrestre e lillipuziano Ollip sa che dovrà combattere fino allo stremo contro un mostro dalle fauci enormi che, quando scoppia, alza il suo boato in cielo e terrorizza tutti. È

l'inceneritore che brucia la vita e somiglia molto a quello di Accra, laggiù nella Terra dei Fuochi.

I quattro elementi naturali si mescolano ai veleni e risultano essere in serio pericolo di estinzione, almeno in questo albo disegnato con gli spigliati fumetti di Dalisi e ritmato dall'inserimento di schede didattiche sulla «cultura del riciclo» e sulle «energie rinnovabili». Il rischio di non respirare più, non bere più, non giocare più lo sconti a seconda del posto che ti è stato assegnato in sorte alla nascita.

ever teen Ollip, un polpo alieno nella Terra dei Fuochi