



Giovanni SOLINAS

Autobiografia del luogo comune
In margine a una recente mostra di Andy Warhol

Articolo pubblicato su:
www.unibg.it/cav/elephantandcastle

"Avevo lo stesso pranzo tutti i giorni (zuppa e sandwich) per 20 anni, tutti i giorni. La stessa cosa sempre, suppongo. Qualcuno mi ha detto che la mia vita mi ha dominato. Mi è piaciuta quest'idea..."



|| 44



|| 45



|| 46



|| 47

La frase campeggia, quasi a tutto muro, su una delle pareti espositive della mostra milanese dedicata ad Andy Warhol, ad esergo della sezione documentativo-biografica dell'allestimento¹.

Sono ormai celebri l'efficacia e la sapienza comunicativa delle sentenze dell'artista. Un medaglione di dichiarazioni non abbastanza esplicite, né sufficientemente banali per

¹ "The Andy Warhol Show", dal 22 settembre 2004 al 9 gennaio 2005 alla Triennale di Milano

essere considerate slogan, ma d'altra parte incapaci di sottrarsi del tutto all'impressione dell'icastica pubblicitaria. E questo principalmente a causa del processo di mitizzazione mediatica che le ha irrigidite nella forma dell'icona. Sin troppo evidente, del resto, lo sforzo di Warhol di rendere la propria maschera (maschera che proprio l'epicizzazione in chiave pop del della sua filosofia per aforismi ha contribuito a disegnare) uno dei volti-mito in esposizione nella sua stessa galleria. La frase riportata in apertura, meno conosciuta, sfugge forse a questa dinamica, ma non sfugge invece chi la legge alla tentazione di avvicinarla comunque al meccanismo sospetto del messaggio-simbolo. La sua sintesi di elementarità ed apparente ambiguità, di ingenuità ed omissione, può certo far pensare alla confezione di una formula verbale strategicamente modellata sull'immagine *vulgata* dello Warhol allo stesso tempo bambino e *guru*, innamorato senza difese delle cose di cui il boom americano lo circondava ed insieme portatore dell'unico sguardo veramente capace di penetrare, incarnandolo, il mistero ottuso che avvolge la società dello spettacolo.

Eppure la dichiarazione di Warhol, per la compresenza, al suo interno, del tema della ripetizione e di quello della passività, o forse grazie al legame che, per intenzione degli allestitori, essa stabilisce con le testimonianze reali, dirette dell'esistenza dell'artista, dà l'impressione di poter fornire in qualche modo una prospettiva forte sulla sua opera e sulla sua biografia (del resto è forse un altro risultato della mostra mettere definitivamente in evidenza come Warhol aspirasse

a rendere la seconda uno degli più aspetti più profondi della prima).

Luoghi comuni

I luoghi si abitano e nello stesso tempo se n'è abitati. Essi sono, insieme, fuori e dentro. O meglio, all'inverso, noi siamo allo stesso tempo il fuori e il dentro. Ne rappresentiamo i meri occupanti fisici, e contemporaneamente ne siamo interiormente occupati; il nostro senso dello spazio e del tempo, la nostra prospettiva emotiva sulle cose ne è fortemente determinata. L'abitudine (*habitus*) ad un luogo diventa una sorta di paradigma, di coloritura della sensibilità che gli individui si portano dietro, e che filtra il loro rapporto con gli spazi nuovi, diversi.

È legittimo provare ad estendere questa considerazione, riferire un simile stato di duplicità, la circolarità di eternità ed appartenenza, a quei luoghi del linguaggio e del pensiero che sono gli stereotipi, i luoghi comuni? Probabilmente sì, ed estremizzando il termine "duplicità" sino a trasformarlo in "irrisoluzione", non è detto che non possa essere questa un'ottica utilizzabile nella lettura di Warhol.

Da sempre la critica ha posto in relazione l'artista americano con la questione dello stereotipo. Le opere di Warhol, secondo la *vulgata* dei commentatori, rappresentano il primo, vero confronto dell'arte con i luoghi comuni del consumismo americano postbellico. Luogo comune da intendersi prevalentemente come immagine onnipresente

entro la "sottocultura-di-massa", come idolo imposto dall'industria pubblicitaria, dunque come oggetto che si diffonde sino a diventare marchio, mera funzione di riconoscibilità, ed insieme collettore di quell'aspirazione all'universalità che rappresenta la vera ideologia del prodotto industriale americano.



Fin dagli anni sessanta la critica sembra concorde nell'indicare quale elemento chiave dell'opera di Warhol l'atteggiamento di assoluta neutralità con cui l'artista si poneva di fronte ai suoi oggetti. Il suo orizzonte espressivo poteva dirsi, in qualche misura, quello della tautologia. Warhol ribadiva, o più spesso ingigantiva, il luogo comune, evitando ogni intervento critico, astenendosi da qualsiasi gesto di commento, da ogni prospettiva ideologica o meta-rappresentativa.

Così facendo dava vita ad una sorta di elevazione all'ennesima potenza del cliché, a quello che è stato definito

"Il luogo comune del luogo comune".

Lo spettro delle considerazioni critiche rivolte all'assoluta passività documentativa dell'artista (avallata, evidentemente, da lui stesso, che amava definirsi "uno specchio") vanno, per citare solo due esempi illustri fra i tanti, dalle interpretazioni che si riferisce all'operazione di Warhol come ad un'estremizzazione dell'estetica realista (Bonito Oliva)², all'iscrizione della sua produzione entro l'orizzonte ideologico-estetico del cinismo, trionfante nell'arte e nell'episteme contemporanea (Perniola)³.

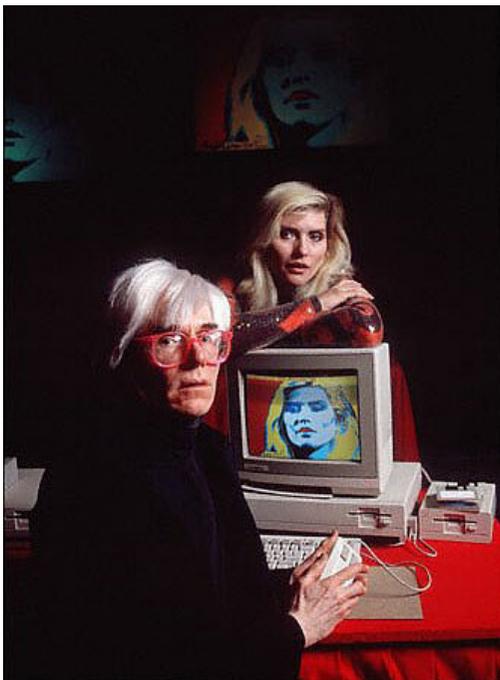
Non credo sia forzato, nel leggere le opere di Warhol, considerare la questione dello stereotipo in una prospettiva sensibilmente differente. Accostiamoci per un attimo ad una visione di ambito un po' più letterario del luogo comune, all'idea dello stereotipo inteso come modello specifico del linguaggio e del pensiero dotato di certe caratteristiche strutturali.

Per gli studiosi del linguaggio queste ultime vanno indicate nella sua natura rigida e nella sua vocazione alla ripetizione. Il luogo comune è un'unità formulare fissa, che veicola un pensiero formalmente e concettualmente sclerotizzato (un giudizio preformato insensibile al vaglio dell'analisi), e che, per definizione, si ripete, cioè attraversa il tempo (i tempi) rimanendo uguale a se stesso in ogni contesto.

² A. Bonito Oliva, *Figure americane*, in A. Codognato (a cura di), *Popart. Evoluzione di una generazione*, Milano, Electa, 1980, pp. 174-175

³ M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 40-44

Questo secondo elemento permette di andare per un momento oltre lo scontato giudizio sulla negatività dello stereotipo (certo oggi sempre più necessario), per analizzarne, in modo quanto possibile neutro, un'implicazione ulteriore. Proviamo a dissociare l'idea di ripetizione dall'interpretazione che la concepisce in un'ottica prevalentemente spaziale, vale a dire nei termini della diffusione, del meccanismo di riproduzione seriale, meccanica, dunque de-auratica e de-sublimante (o, per altro verso, più squisitamente postmoderno, volta all'esaltazione delle superfici, all'affermazione dei simulacri), per considerarla, invece, nel suo rapporto profondo con la temporalità.



Ricominciare

Cosa significa per dei segni, per gli elementi costitutivi di un discorso, ripetersi indifferenziatamente nel tempo? In *Frammenti di un discorso amoroso* Barthes attribuisce a quella particolare declinazione del luogo comune che è il frasario amoroso una sorta di costitutiva frantumazione. In termini tecnici esso è un linguaggio i cui elementi minimi non possiedono una natura "integrativa"⁴, non si uniscono per dare vita ad unità più complesse. L'innamorato, dunque, "parla mediante gruppi di frasi, ma non integra queste frasi a un livello superiore, a un'opera; il suo è un discorso orizzontale"⁵. È questo ciò che Barthes intende quando, con un'espressione molto efficace, sostiene che chi ama è in qualche modo condannato a parlare per "vampate di linguaggio"⁶.

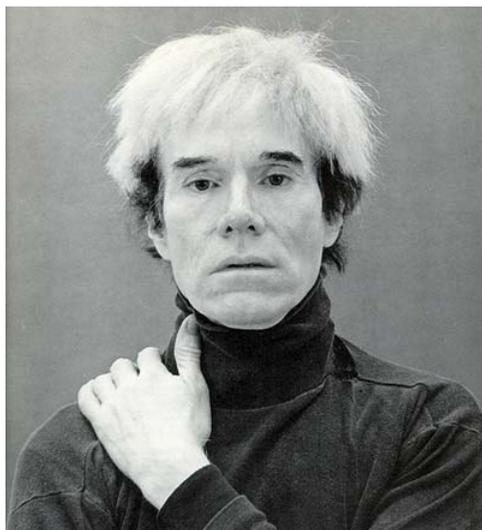
La non sintagmaticità del linguaggio amoroso ha evidentemente a che fare con il ripetersi. I grumi linguistici, i luoghi della topica amorosa (formalizzati dai testi letterari e ri-utilizzati nella pratica comune come elementi codificati di cui gli innamorati si re-impossessano costantemente, riempendoli di volta in volta della concreta singolarità dei propri sentimenti) rimangono allo stato di monadi isolate. Essi sembrano incapaci di comporsi in un *continuum*, e, privi dell'appiglio di un passato come della direzione di un futuro,

⁴ R.Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, p.8

⁵ Ibidem

⁶ Ivi, p.5

sono condannati a riproporsi, di storia d'amore in storia d'amore, o di momento in momento entro la stessa storia d'amore. Cosa c'entra tutto questo con Warhol? Nelle sue opere la ripetizione è meccanica, intenzionalmente priva di ogni motivazione che non sia di ordine estetico. Le frasi degli innamorati –Barthes lo spiega chiaramente- sono, invece, sempre sensatamente legate a degli eventi reali, risposte, reazioni a casi esistenziali concreti, per quanto lo schema degli stati emotivi che compongono i loro intrecci possa



essere sempre uguale. Si guardi allora ad un altro passo del testo di Barthes, in cui viene descritta una declinazione ulteriore, ancora più estrema, della natura anticontinuativa che appartiene al discorso (ed al pensiero) amoroso.

Dopo il primo "sì", quello dell' "estasi", della "esaltazione" del primo incontro, interviene il timore della caduta: "il *valore* amoroso è continuamente minacciato dallo *svilimento*"⁷.

⁷ Ivi, p.22

Di fronte a questo stato di incertezza, ecco la risposta, la speranza dell'innamorato: "ciò che ho affermato una prima volta, posso affermarlo nuovamente, senza ripeterlo (...) affermo il primo incontro nella sua differenza, voglio il suo ritorno, non la sua ripetizione. Io dico all'altro (vecchio e nuovo): *Ricominciamo*"⁸.

Il desiderio di ricominciare corrisponde alla volontà riconquistare l'intensità dell'occorrenza originaria senza che questa si affievolisca, si indebolisca nella ripetizione. Ed è, certo, una contraddizione logica patente quella insita nel termine ricominciare, il cui prefisso iterativo tende a congelare la condizione stessa della novità, cioè, in definitiva, dell'unicità del cominciamento, del "primo sì".

Di un genere non troppo diverso dà l'idea di essere la contraddizione che anima una delle accezioni, dei sensi della ripetizione in Warhol.

Il primo di questi sensi è, certo, il sogno della passività assoluta, del 'farsi vivere', la totale abdicazione dell'individualità, della libertà e della responsabilità d'iniziativa ad un principio eteronomo, alla logica muta delle cose. La ripetizione, in questo caso, si identifica con la conferma, aspira idealmente al traguardo dell'annullamento, dell'immobilità; produce il sollievo vagamente tanatologico legato al sentirsi appendice di qualcos'altro. È il versante cinico, appunto, della produzione di Warhol, perfettamente espresso da uno dei suoi motti più noti, il famigerato "I want

⁸ Ibidem

to be a machine". Ad esso corrisponde la mortificazione della singolarità produttiva che si traduce nella negazione dell'invenzione (le opere sono copie, variazioni sul tema della riproposizione, prima del momento creativo non c'è il niente, c'è già l'immagine), nonché l'utilizzazione di tecniche e materiali, che tendono ad accentuare la natura monodimensionale, sintetica dell'immagine. E naturalmente il gioco delle moltiplicazioni seriali, in quest'ottica, non è che l'ulteriore esasperazione di tale orizzonte.

C'è però, come si diceva, un altro senso della ripetizione. Un senso che, all'opposto di quello cui si è appena accennato, le assegna la connotazione negativa della minaccia, dell'ombra capace di segnare ineludibilmente la produzione di Warhol.

Sotto questa luce gli esperimenti seriali dell'artista potrebbero essere definiti come le cronografie di una sfida, o, se si vuole, di una serie di tentativi sui quali aleggia comunque lo spettro del fallimento. È presente una sorta di nascosto senso della perdita alla base della serialità di Warhol. L'implicito timore che nel succedersi delle sue apparizioni l'immagine non mantenga la pienezza della propria affermatività.

La sfida di Warhol sembra essere quella di voler realizzare l'unico anche nella riproposizione. Essa corrisponde al desiderio che ognuna delle successioni *sia*, di volta in volta, sempre l'unicità della prima.

Ed invece nelle sue composizioni si insinua il fantasma della ripetizione, di ciò che apparentemente incarna la continuità dell'identico, ma che in realtà nasconde la diversità, o meglio

la perdita, il distacco.

Si genera, così, una contraddizione profonda: da un lato si pone la volontà di appartenere all'immagine in ogni sua nuova apparizione, di continuare ad identificarsi con l'esperienza stessa della sua visione, ad arrendersi, esaltandola, all'estetica del finito che impera sulla sua natura pop; è il desiderio di abbandonarsi, ogni volta, a quella dimensione in cui non esistono scarti, né resti⁹, da cui è assente ogni ambito di conflitto che contraddica l'esaltazione emotiva di chi aspira a coincidere con la perfetta risoluzione della superficie.

Da un altro lato si afferma, invece, la sensazione ineliminabile che i successivi avventi dell'immagine non siano che la riproposizione, sempre più indebolita, della sua affermazione originaria. Il sospetto che ognuna delle ripetizioni rappresenti un momento, una scansione successiva della perdita. Un sospetto che assume la forma di un fenomeno del tutto particolare: l'immagine ripetuta restituisce lo sguardo di chi la contempla. Manifesta improvvisamente, nella sua indifferenza, lo 'sguardo dal di fuori' di chi -l'artista, prima ancora che lo spettatore- è ormai dissociato da essa, ed è incapace di percepirla se non come ripetizione. La presenza dello sguardo dal di fuori

⁹ " Alla fine dei miei giorni, quando morirò, non voglio lasciare scarti e non voglio essere uno scarto." A.Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, Milano, Bompiani, 2004, p.95. Numerosissimi, in questo testo, i riferimenti di Warhol alla sua attrazione per la dimensione del concluso, del finito, o (variante di queste ultime) per quella dello spazio vuoto.

implica, così, l'inversione della dinamica di specularità tanto cara a Warhol. Non è l'occhio dell'artista a costituirsi come mero principio di registrazione, di certificazione dell'esistente.



Al contrario è l'opera, l'imperscrutabilità dell'oggetto moltiplicato a divenire riflesso del suo sguardo, a restituirlo traumaticamente a se stesso, rigettandolo entro la dimensione della temporalità, intesa come necessità della consunzione emotiva e prima ancora della inevitabilità di reiterare lo sforzo individuale implicito nel confronto con la diversità degli eventi. In questo modo, paradossalmente, l'immagine cessa di coincidere unicamente con se stessa,

diventa in qualche modo indiretta manifestazione di una prospettiva che si origina all'esterno dell'a-temporalità iconica in cui si fissa la forma dei suoi oggetti. L'individuo che detiene questa prospettiva, per quanto possa fingere che ciò lo deluda, potrà dirsi solo parzialmente dominato dall'abitudine, soltanto per metà assimilato, assuefatto alla dolce invasività dello stereotipo, alla sua suadente promessa di definitività.

Il dandy e la cornice



Ancora più interessante è notare come la possibilità inaspettate di associare Warhol alla dimensione della duplicità, della compresenza, nella medesima immagine, di piani sovrapposti, assuma un'ulteriore aspetto (ed evidenza) nella sorta di ricchissimo diario fotografico che rappresenta forse l'elemento più emozionante della mostra.

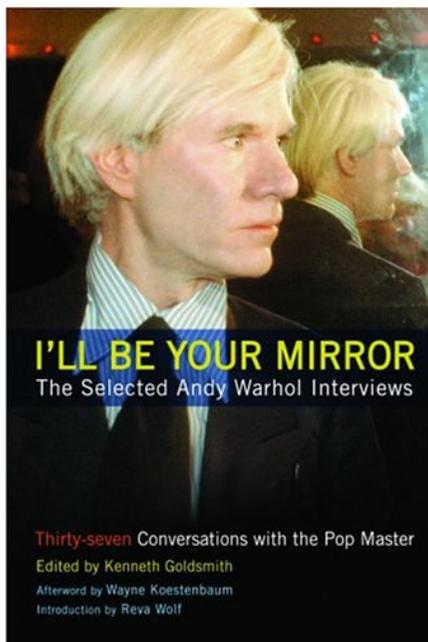
Un'intera parete dell'allestimento raccoglie decine di scatti che raccontano il percorso del personaggio Warhol. Si tratta

sia delle foto che lui stesso ha scattato, sia di quelle prese da altri; fotografi, o figure più o meno note che gravitavano attorno agli ambienti newiorchesi dell'epoca. Il risultato è quello di una galleria di volti, persone, gruppi, quasi tutti colti nel pieno del brulichio mondano di cui erano i protagonisti. Viene così a ricomporsi l'immagine del mondo fisico, del contesto reale, concreto dell'esistenza di Warhol. Un orizzonte di cui gran parte dei quadri esposti nelle altre sezioni della mostra (in particolare i ritratti dei personaggi che egli conosceva e frequentava allora: Da Basquiat, A Mick Jagger a Debby Harry) costituiscono la traslazione in immagine d'arte. In molte delle foto è presente lo stesso Warhol. L'impressione iniziale, naturalmente, è in parte quella cui si accennava prima. A poco a poco Warhol si assimila alla natura iconica, all'alone di fissità mitica dei suoi ritratti. Diventa marchio di se stesso. Gli scatti degli anni ottanta, anzi, trasmettono la sensazione un po' sgradevole che egli fosse ormai vagamente distante dagli ambienti e dai personaggi in mezzo ai quali si veniva a trovare, dal flusso di vita del nuovo *jet set* dal quale sembrava ancora volersi far trascinare. Pare quasi postumo rispetto ad essi, una *mascotte*, una persona con cui farsi fotografare. Eppure non è mai fuori luogo. Proprio da qui si origina la percezione di quella strana sovrapposizione di sensi cui accennavo. In poche delle immagini in cui è ritratto, Warhol ha con sé –che la usi o meno- la sua macchina fotografica. La metaforicità esplicita di questa costante iconografica possiede, certo, un primo, immediato livello di lettura. È la descrizione di Warhol

come mero recettore, puro principio di registrazione, "specchio" della realtà di cui la foto rappresenta uno spaccato e, più inquietantemente, specchio dello stesso spettatore, che di quella realtà è un frammento; il fatto che l'obiettivo della macchina fotografica di Warhol sia orientato, se non direttamente verso lo sguardo dello spettatore, comunque in un invisibile fuori quadro, suggerisce l'abolizione della discontinuità fra il mondo (l'universo diegetico, o immaginario, perché no? Si tratta del resto di frammenti di vita da vip, di quell'esistenza che, alimentando il mito di se stessa, nutre le fantasie di identificazione dei più) rappresentato nella foto e quello dello spettatore. È come se Warhol dicesse: io non fotografo né ritraggo chi mi è accanto; fotografo e ritraggo chi guarda la foto. E più indirettamente: osservando i miei quadri il pubblico non assiste al generarsi di un senso, ma allo spettacolo di se stesso.

C'è però un'altra connotazione nella simbologia di Warhol accompagnato da strumenti di registrazione. Una connotazione che stavolta è tutta interna all'immagine fotografica ed alla composizione delle figure che la popolano. Rispetto al mondo restituito dalla fotografia Warhol è sempre, o comunque quasi sempre, allo stesso tempo interno ed esterno. Il suo volto, il suo atteggiamento contenuto ed assente da nuovo dandy, comunicano la certezza che egli sia non soltanto un personaggio del frammento di vita storica immortalato nell'immagine, un *character* che, come gli altri, è tutto interno all'universo

costruito dal racconto fotografico. L'immagine della sua persona è sempre anche figura, allusione alla prospettiva quasi demiurgica di chi quell'universo è in grado di gestire e controllare grazie alla distanza di uno sguardo esterno. Anche quando non è autore delle foto, o ideatore delle loro composizioni, Warhol riesce a riunire, nell'aspetto della sua persona fisica, la natura di oggetto ritratto a quella di allegoria dell'autore. Si è discusso molto dei meccanismi di autorappresentazione attraverso i quali Warhol costruiva la propria identità pubblica. Credo che il suo aspetto artefatto, volutamente algido, di chi ha quasi sempre l'apparenza di



essere estraniato dal contesto immediato in cui si trova ad agire e a comunicare, nel momento in cui si imprime nell'immagine fotografica si faccia portatore anche di questo sovrappiù di senso. Del resto il suo rapporto con i media era metodicamente improntato proprio a questa duplice valenza. Warhol non dava mai

l'impressione di essere governato dai media, di subire la loro logica, di esserne sopraffatto, strumentalizzato. E questo

tanto più, quanto meno le resisteva, le si opponeva. Quello che faceva era, ancora una volta, accogliere e registrare.

Lo evidenziano molto bene alcune sue interviste televisive, che la mostra ripropone. Nelle risposte che fornisce Warhol accetta acriticamente tutte le definizioni che vengono date di lui. E soprattutto chiede di poter registrare, telecamera alla mano, chi lo sta registrando. Egli si comporta, dunque, di fronte all'occhio mediatico, non da osservato ma da osservatore. Riesce a rimanere al di fuori della cornice pur apparendo all'interno del quadro. Non è forse questa la sua grandezza? Ciò che probabilmente ne fa uno degli ultimi modelli di vera autorialità? Farsi dominare dalla vita decidendo di farlo. Lasciarsi dominare dalla vita per poterla veramente dominare.