

Liceo Ginnasio Statale "A. Pigafetta" - Vicenza

l'arte della copia

da Platone alla Pop Art

μιμησις • *contaminatio* • emulazione • riproduzione • anamorfosi • serialità

Giuseppe Peronato

Esame di Stato 2008

Life imitates art far more than art imitates Life
(Oscar Wilde¹)

Life doesn't imitate art, it imitates bad television
(Woody Allen²)

¹ O. WILDE, *The decay of lying* (1891), Kessinger, Whitefish 2004, p.15

² *Husbands and Wives (Mariti e mogli)*, di W. ALLEN, con W. ALLEN, M. FARROW, S. POLLACK, U.S.A. 1992

Indice

1. La μίμησις nell'arte della Grecia classica	4
1.1 Platone e l'arte come brutta copia della realtà	4
1.2 Aristotele e la μίμησις come forma di conoscenza	7
2. L'arte a Roma tra copia e contaminatio	10
2.1 La palliata e la copia come libertà d'espressione	10
2.2 L'apologia della contaminatio nei prologhi di Terenzio	11
2.3 Emulazione "manierista" in età imperiale	12
3. "Nell'epoca della riproducibilità tecnica"	14
3.1 Riproducibilità e "secolarizzazione" dell'arte	14
3.2 Anamorfosi nei Quaderni di Serafino Gubbio operatore	16
3.3 Serialità e società dei consumi	18

1. La μίμησις nell'arte della Grecia classica

A partire dal VII sec. a.C., l'arte greca si differenzia dalle manifestazioni artistiche di altre civiltà sviluppando come tematica principale la rappresentazione dell'uomo. Nei giambi di Archiloco, come nei primi κοῦροι dal sorriso arcaico troviamo lo stesso interesse nel rappresentare la natura umana in tutti i suoi aspetti. Anche le divinità olimpiche, che pure sono presenti sia in poesia sia nelle arti figurative, hanno sembianze umane. Questo naturalismo antropocentrico, che tanto influenzerà la cultura occidentale, ha nella μίμησις il suo fondamento. Lo scopo dell'artista greco è infatti riprodurre fedelmente la realtà, in cui l'uomo è misura di ogni cosa (πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος³). E con l'arte classica si avrà la massima espressione della concezione di μίμησις artistica.



Kouros ionico del VI sec. a.C., Museo Archeologico di Atene

1.1 Platone e l'arte come *brutta copia della realtà*

Proprio il concetto di μίμησις sta alla base della critica che Platone rivolge all'arte nella *Repubblica*⁴. Nel III libro, ad esempio, indica i vari tipi di λέξις poetica. Il primo è la narrazione semplice, tipica del ditirambo, in cui è lo stesso autore a raccontare. Poi c'è la narrazione che si fonda esclusivamente sulla μίμησις: il teatro tragico e comico. Infine una forma mista, quella dell'epica in cui si alternano parti dialogiche e parti diegetiche. La distinzione operata da Platone si basa sulla differenza tra discorso indiretto e diretto: nel primo caso il poeta distingue se stesso dalle azioni dei personaggi di cui sta raccontando, mentre nel secondo si immedesima nei suoi personaggi, nascondendosi alla vista. La capacità del poeta di celare la propria personalità nei personaggi rende pericolosa l'arte mimetica, perché dà solo un'illusione di realtà. Secondo Platone, nel caso di personaggi stravaganti o malvagi, la recitazione sarebbe quindi dovuta passare dal linguaggio drammatico a quello narrativo, così da stabilire una certa distanza tra chi parlava e la cosa detta. Edgar Wind⁵ ha giustamente notato come questa pretesa di Platone risulti un po' eccessiva agli occhi di un moderno: «come se dovessimo parlare del male soltanto in terza persona, mai in prima, per paura di dover diventare maligni noi stessi».

In realtà, per Wind, Platone, pur nel ruolo di drastico censore, rivela di avere ben compreso il ruolo dell'arte nella società. Platone capiva ciò che pochi sembrano capire oggi, cioè che l'artista veramente pericoloso per la società, «capace per una sua sapienza di trasformarsi in ogni sembianza e di imitare tutte le cose (III, 398a)», è «sacro, ammirevole e gradevole (ἱερὸς καὶ θαυμαστὸς καὶ ἡδύς, *ibidem*)». Il filosofo è, quindi, consapevole delle potenzialità dell'arte mimetica. A differenza di Aristotele, che nella *Poetica* si limiterà a constatare come l'imitazione sia connaturata (σύμφυτον) all'uomo (1448b) e ad analiz-

³ PROTAGORA, *fr. 1*

⁴ i passi riportati sono tratti dall'edizione tradotta e curata da M. VEGETTI, Rizzoli, Milano 2007

⁵ E. WIND, *Arte e anarchia*, tr. it. di J.R. WILCOCK, Adelphi, Milano 2007⁴ pp. 19-20

zarla nei suoi aspetti tecnici, Platone ritiene che la capacità dell'arte di imitare la renda pericolosa e sia per questo da eliminare dalla città ideale. Nonostante il suo giudizio negativo, Platone è il primo a darci conto degli effetti che l'arte mimetica ha sull'uomo. In questo senso, egli anticipa quello che dirà Edmund Burke⁶ nel XVIII secolo: «I have often observed, that on mimicking the looks and gestures of angry, or placid, or fringed, or daring men, I have involuntarily found my mind turned to that passion, whose appearance I endeavoured to imitate; nay, I am convinced it is hard to avoid it, though one strove to separate the passion from its correspondent gestures».

Il ruolo dell'arte nella società è talmente importante per Platone da dedicare ad esso molto spazio all'interno della *Repubblica*. Nel X libro, dopo aver trattato i più importanti temi metafisici, Platone riprende la critica all'arte mimetica, assumendo come modello il caso della pittura. L'argomentazione, questa volta, è sviluppata su tre livelli differenti: ontognoseologico, pratico e psicologico. Mentre la capacità psicagogica dell'arte era già stata in qualche modo trattata nel libro III, l'argomento onto-gnoseologico appare nuovo ed è riferito, in prima istanza, all'arte figurativa.

Il pittore, infatti, riproduce oggetti, i quali a loro volta riproducono la relativa idea. Socrate, per spiegare, introduce l'esempio del letto.

«Allora: questi letti risultano di tre tipi: uno è quello che esiste in natura, di cui potremmo affermare, io credo, che è stato prodotto da un dio. O da chi altri?»

«Nessun altro» penso.

«E poi uno dal costruttore».

«Sì» disse.

«E uno dal pittore. Non è così?»

«Sia».

«Pittore, falegname, dio: questi tre presiedono alle tre forme di letti».

«Sì, questi tre» (X, 597b).

Tre sono quindi i tipi di letto. Il primo è l'idea universale, da cui ogni

letto deriva. «Il dio (φυτουργός), volendo essere il reale creatore di un letto reale, non un costruttore qualsiasi di un letto qualsiasi, lo creò per natura unico» (597c). Il secondo è opera dell'artigiano (δημιουργός) che, rifacendosi all'idea, ne crea una copia imperfetta nel mondo sensibile. Egli non potrà creare la realtà, bensì solo qualcosa che assomigli alla realtà, ma non la è. Il terzo è il letto del pittore, il quale, dipingendo, non guarda più all'universale, ma alla copia dell'artigiano. Egli è «μιμητής di ciò di cui quegli altri due sono artefici» (597e). Esso occupa quindi il terzo e ultimo posto a partire dall'essere e dalla verità propri dell'idea, allo stesso modo in cui l'εἰκασία è l'ultimo gradino della scale delle forme



Pittore con quadro e statua dipinta in un affresco romano, Pompei

⁶ E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford University Press, Oxford 1990, IV, IV, pp. 120-121

di conoscenza (*Rep. VI*). L'arte imita l'apparenza (φάντασμα) e non la verità (ἀλήθεια). Ne risulta una sostanziale svalutazione delle arti imitative sia al loro statuto conoscitivo, sia a quello ontologico degli oggetti che esse producono.

A questo punto l'indagine si sposta sull'arte per eccellenza, la poesia. Platone non può non tenere conto del prestigio culturale che veniva riconosciuto ai poeti educatori della Grecia, come Omero ed Esiodo. Socrate, però, pur esprimendo reverenza nei confronti di Omero, deve necessariamente partire da lui, che è il caposcuola di tutti i poeti. Secondo il filosofo, infatti, un uomo non va venerato più della verità. Socrate e Glaucone si chiedono, allora, se i poeti come Omero riescano, a differenza dei pittori, a raggiungere l'essenza delle cose tramite la loro arte. Rivolgono la domanda direttamente ad Omero:

«Caro Omero, se per quanto riguarda la virtù non vieni per terzo a partire dalla verità, essendo quell'artefice di simulacri che noi abbiamo definito un imitatore, ma sei invece secondo, ed eri in grado di sapere quali modi di vita rendono gli uomini migliori o peggiori, in privato e in pubblico, dicci quale città grazie a te ha avuto un miglior governo, come Sparta grazie a Licurgo e molte, sia grandi sia piccole, grazie a molti uomini? Quale città ti riconosce il merito di esserne stato un buon legislatore e di aver giovato ai suoi cittadini? Italia e Sicilia lo dicono di Caronda e noi di Solone⁷: ma chi di te? Puoi indicarne alcuna?»

«Non credo» disse Glaucone: «almeno non ne parlano neppure gli stessi Omeridi» (599d-e).

Anche l'arte dei poeti è quindi inutile. Nessun poeta, infatti, è mai stato capace di imprese utili alla comunità: non si annoverano fra loro legislatori, generali, medici e così via. Essi hanno bensì parlato di leggi, di battaglie, di medicina, ma senza possederne alcuna conoscenza specifica. Imitano, quindi, solo simulacri di virtù (εἴδωλοι ἀρετῆς, 600e), senza attingere alla verità.

«Il pittore ritrarrà quel che sembra un calzolaio a quelli che al pari di lui stesso non sanno niente di questa tecnica, ma si basano solo sui colori e le figure?»

«Certo».

«Allo stesso modo, penso, diremo che anche il poeta dipinge con parole e frasi i colori appropriati alle singole tecniche, benché lui non sappia far altro che imitare, in modo che ad altri simili a lui, che derivano la conoscenza dai discorsi, sembri che egli dica davvero bene, sia che parli della tecnica del comando in guerra, sia di qualsiasi altra cosa: così grande è per natura quella sorta di fascinazione posseduta da questa forma espressiva» (601a-b).

Il terzo livello in cui Platone argomenta la critica all'arte imitativa è quello psicologico-morale. Socrate, infatti, si chiede cosa imiti il poeta dell'uomo. I due convengono che solo «una parte [dell'uomo] - quella eccitabile (τὸ ἀγανακτητικόν) - si presta a una gran varietà di imitazioni, mentre il carattere intelligente e calmo, che in ogni circostanza rimane coerente con se stesso, non è facile da imitare, né, se viene imitato, risulta di facile comprensione, soprattutto per le folle variopinte di uomini che si riuniscono nelle feste a teatro. Questa imitazione rappresenta infatti un certo stato d'animo che è loro alieno» (604e). Nell'arte drammatica, quindi, non c'è spazio per la razionalità, ma solo per le passioni che sono più facili da imitare.

⁷ Licurgo era considerato il fondatore della costituzione di Sparta; Caronda era stato nel VI secolo legislatore di città dell'Italia meridionale; Solone (arconte nel 594/3) era il proto-legislatore di Atene. (*NdT*)

«Ma, in generale, tutta l'arte, poetica e figurativa, «fa cose di scarso valore in rapporto alla verità e [...] si rivolge a quell'altra parte dell'anima parimenti inferiore invece che alla migliore. E così risulta ormai che secondo giustizia non potremo accoglierlo in una città che debba essere governata da buone leggi, perché risveglia e alimenta questa parte dell'anima, e rafforzandola distrugge quella razionale, proprio come accade in una città quando la si consegna al potere dei malvagi e si sopprimono gli uomini migliori» (605a-b).

La condanna all'arte sembra, quindi, escludere la sua presenza nella città ideale, oggetto della *Repubblica*. In realtà, Platone compie una distinzione tra l'arte figurativa e quella poetica. Viene riconosciuto il fascino intellettuale che la poesia continua ad esercitare e la sostanziale buona fede dei poeti a cui «bisogna mostrare loro amicizia e affetto perché, per quanto possono, sono ottime persone».

«Bisogna inoltre concedere che Omero è grandissimo nella poesia e primo fra i tragici; ma occorre poi sapere che in una città si deve accogliere solo quel tanto della poesia che consiste negli inni agli dei e negli encomi degli uomini buoni. Se invece tu vi accogliessi la Musa piacevolmente addolcita della lirica o dell'epica, il piacere e il dolore regneranno nella tua città invece della legge e del principio razionale che la comunità in ogni circostanza avrà considerato come il migliore» (607a).

1.2 Aristotele e la μίμησις come forma di conoscenza

In un contesto completamente diverso dalla *Repubblica* platonica, Aristotele riprende la teoria dell'imitazione all'interno della *Poetica*⁸. In questo caso, l'ambito è ristretto alle arti poetiche, ma sono presenti anche alcune digressioni nelle arti figurative. Lo scopo del trattato è enunciato nelle prime righe: «Tratteremo della poetica nel suo insieme e delle sue forme, quale finalità abbia ciascuna di esse, e come si debbano comporre le trame perché la poesia riesca bene, e inoltre quante e quali siano le sue parti, e quant'altro appartiene alla medesima disciplina, cominciando dapprima, secondo un ordine naturale, dai principi» (1447a).

I fattori dell'imitazione portano, quindi, ad un'analisi sistematica dell'arte letteraria. Per Aristotele, infatti, «L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni, ma si differenziano l'una dall'altra per tre fattori, o perché imitano con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente, cioè non allo stesso modo» (*ibidem*).

La prima distinzione si basa quindi sui mezzi dell'imitazione. Tutte le arti prese in considerazione utilizzano ritmo, parola, melodia, insieme o separatamente. Aristotele specifica, però, che il mezzo utilizzato non è di per sé un fattore che differenzi l'arte dalla non-arte. «A parte il metro, non c'è niente in comune tra Omero ed Empedocle, per cui sarebbe giusto chiamare l'uno poeta l'altro scienziato (φυσιολόγος)» (1447b).

La seconda distinzione riguarda gli oggetti dell'imitazione. Aristotele, su questo punto, è molto chiaro: «chi imita, imita persone» (1448a). Per Paduano⁹, la μίμησις come intesa da Aristotele, vuole essere un ponte tra letteratura e vita. In questo circuito l'uomo viene assimilato in quanto autore della letteratura e in quanto oggetto della medesima. Aristotele

⁸ i passi riportati sono tratti dall'edizione tradotta e curata da G. PADUANO, Laterza, Roma-Bari 2007

⁹ nella *Prefazione alla Poetica*, op. cit., pp. X-XI

dà, infatti, una visione fortemente antropocentrica della letteratura; non a caso, la *Poetica* è stata una delle opere più apprezzate e studiate durante il Rinascimento. L'esclusività antropocentrica dell'oggetto non deve però essere letta come un riduttivismo. Per Paduano la letteratura si è evoluta «allargando la concezione di persone, fino ad intendere come proprio oggetto le esperienze collettive, non meno di quelle individuali. Leggendo Lucrezio, ad esempio, siamo certi che siano persone l'umanità attanagliata dal cupo desiderio d'amore, o nella fatica della sua evoluzione, o anche il cosmo stesso, con i suoi movimenti globali antropomorficamente espressi, come angosce e tensioni».

Nella *Poetica*, inoltre, si legge che oggetto dell'imitazione sono «persone in azione (πράττοντες), che non possono che essere o serie (σπουδαῖοι) o dappoco (φαῦλοι)» (1448a). Da qui deriva la fondamentale distinzione tra la commedia, «che vuole rappresentare gli uomini peggiori» e la tragedia che rappresenta, invece, persone «migliori che nella realtà attuale» (*ibidem*).

La terza distinzione operata da Aristotele «consiste nel modo in cui ognuna di queste cose (vizi o virtù degli uomini) può essere imitata. È possibile - continua Aristotele - imitare gli stessi oggetti con gli stessi mezzi, ma



Mosaico romano del I sec. a.C. raffigurante le maschere tragica e comica, Roma, Musei Capitolini

raccontando e trasformandosi volta a volta in qualcun altro, come fa Omero, o restando sempre uguale, oppure in modo che tutti si trovino ad agire e operare». (*ibidem*) Queste forme - come aveva già spiegato Platone nel terzo libro della *Repubblica* - sono lo stile diegetico e quello dialogico. Aristotele, in questo caso, attribuisce ad Omero il terzo stile, quello misto, che consiste nell'inserire all'interno della narrazione delle parti dialogate.

Nel capitolo quarto della *Poetica*, si trova la più grande differenza tra Platone e Aristotele nella loro riflessione sull'arte. Aristotele scrive, infatti, che nelle «cause naturali» della poetica vi è il piacere conoscitivo dell'imitazione, tipico dell'uomo. «L'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura la prima conoscenza; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. [...] Si gode dunque a vedere le immagini perché contemplandole si impara e si ragiona su ogni punto, per esempio che una certa figura è il tale. Se poi quell'immagine capita di non averla mai vista prima, allora non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per la sua fattura, il colore o qualche altro motivo del genere» (1448b). Si ha quindi un capovolgimento del pensiero platonico. Se per Platone l'arte andava eliminata dalla città perché diseducativa e immorale, per Aristotele, invece, è la prima forma di conoscenza dell'uomo. Tramite l'imitazione, infatti, l'uomo è naturalmente portato ad imparare. Per Aristotele, inoltre, tutte le manifestazioni poetiche fanno riferimento ad una funzione capitale nella vita dell'uomo: è infatti il piacere (τὸ χαίρειν) naturale che si ricava dalla conoscenza. Mentre Platone condanna l'istintualità e la passionalità della poesia, Aristotele-

le riconosce che è il piacere a spingere l'uomo all'imitazione ma spiega, prima di ogni altro filosofo, come sia proprio il coinvolgimento emotivo a portare l'uomo a conoscere, per dirla con le parole dell'Ulisse dantesco «l'ardore / ch'i ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore» (*If.* XXVI, vv. 97-99).

Il piacere dell'imitazione, inoltre, non è limitato alle cose belle: «anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri» (1448b). Il piacere deriva solo dalla bellezza formale, non dai contenuti. Per Aristotele non esiste quindi un'arte immorale, la differenza tra commedia e tragedia è solo sui diversi aspetti dell'uomo che imitano, ma entrambi hanno la stessa dignità. Come scriverà Oscar Wilde¹⁰: «There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all».

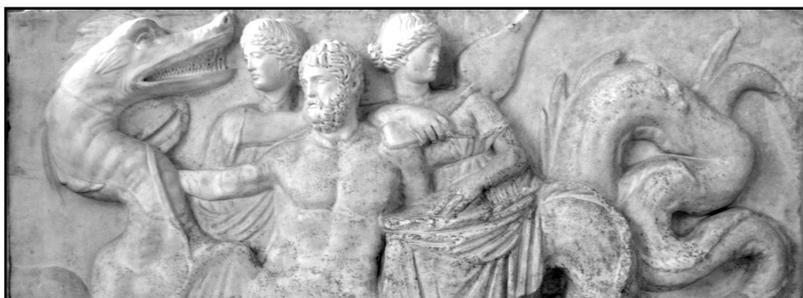
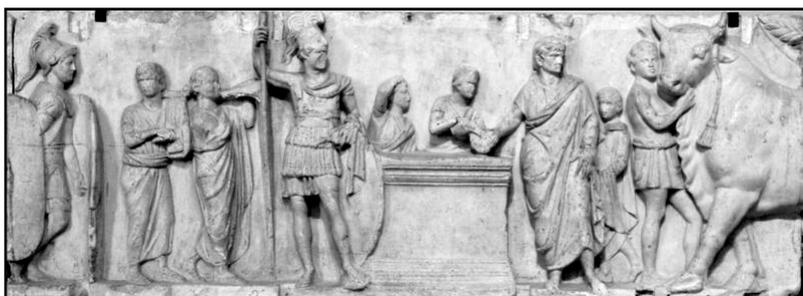
¹⁰ O. WILDE, *The picture of Dorian Gray* (1891), Oxford University Press, New York 2006, *Préface*, p. 3

2. L'arte a Roma tra copia e *contaminatio*

La letteratura latina ha una caratteristica particolare che la distingue da quella greca. In Grecia le origini della letteratura coincidono con una lunghissima fase di poesia composta e trasmessa oralmente. A Roma, invece, gli inizi della letteratura risalgono alla fase storica, quando si sente il desiderio di esprimere nella propria lingua esperienze "straniere". Sotto l'impulso di uomini di cultura greci, tra cui molti schiavi *manumissi* come Livio Andronico, a Roma avvenne un processo di acculturazione che coinvolse tutte le arti.

«*Graecia capta ferum victorem cepit*».¹¹ Anche Orazio, come moltissimi poeti latini, riconosceva che la letteratura latina è profondamente debitrice a quella greca. In realtà la "conquista" culturale greca non determinò la scomparsa di modi e generi dell'arte romana. I Romani non furono degli imitatori privi di originalità, come sostenevano i Romantici. Dall'incontro tra la *ῥέα κωμωδία* e le forme teatrali latine delle origini nacquero, ad esempio, i primi esempi di commedia moderna (le *palliatae*), a cui tutti gli autori successivi, a partire da Machiavelli e Shakespeare, si sono ispirati. Inoltre, la cultura greca non fece morire le forme originali e caratteristiche della cultura latina. Nell'arte figurativa, ad esempio, i generi del rilievo storico e del ritratto non subirono l'influenza dell'arte greca. In essi ritroviamo lo stile semplice e severo, a tratti espressionistico, tipico dell'arte latina. Questi generi continuavano ad esistere accanto alla statuaria importata e copiata dalla Grecia e ai rilievi di argomento mitologico improntati ai modelli ellenistici.

È tipico, quindi, dell'arte romana la tendenza all'eclettismo, alla commistione di modelli e di forme eterogenei, alla convivenza di generi differenti. Per questo, nell'arte romana non si può parlare di una semplice *imitazione*, bensì di un processo culturale più ampio tipico della mentalità romana: la *contaminatio* tra le forme artistiche originarie di Roma e dell'Etruria con quelle importate dalla Grecia.



Ara di Domizio Enobarbo: in alto parte del rilievo in stile plebeo, conservato a Parigi, Musée du Louvre; in basso particolare dal rilievo in stile ellenizzante conservato a Monaco, Glyptothek.

2.1 La *palliata* e la copia come libertà d'espressione

Il teatro greco fece ingresso a Roma durante i *Ludi Romani* del 240 a.C, quando fu rappresentato per la prima volta un testo teatrale interamente scritto e d'ambientazione greca tradotto in latino e riadattato dal liberto tarantino Livio Andronico. Con l'avvento del teatro "alla greca", il teatro ufficiale latino fu condannato al declino. La grande tradizione della

¹¹ ORAZIO, *Epistulae II*, 1, 156

tragedia e della commedia greca, infatti, ebbe la meglio sulla *satura* romana, fino alla sua trasformazione da forma teatrale semi-improvvisata a genere letterario interamente scritto.

La *fabula palliata*, la commedia di argomento greco, rappresentò quindi la naturale evoluzione degli *sketch* improvvisati del teatro latino verso una forma strutturalmente più complessa come quella della *véα κωμῳδία*. Inoltre, i personaggi interpretati da attori in costume greco (il *pallium*, appunto) e l'ambientazione greca contribuirono ad allentare la pressione dei magistrati censori preposti all'organizzazione dei *ludi*. In questo modo veniva, quindi, garantita agli autori dei copioni una certa libertà di espressione. Infatti, il costume greco conferiva ai personaggi rappresentati un alone di diversità e persino d'esotismo, consentendo loro, di fatto, di esprimersi con libertà ben maggiore di quella di cui avrebbero goduto in costume romano (come nella *fabula togata*). In particolare, consentì l'introduzione di personaggi e situazioni tipici della *véα κωμῳδία* attica, come i servi furbi che si divertono a prendersi gioco dei loro padroni, accettabili nella società romana solo perché riferiti ad un ambiente straniero. La scelta di adattare copioni greci, soprattutto di Menandro, fu quindi determinata dalla libertà di espressione che i soggetti stranieri permettevano. I commediografi latini, però, dovettero tener conto della diversità di gusti e di cultura degli spettatori romani rispetto a quelli greci. In particolare, la musica e il canto caratterizzavano la *satura* delle origini, mentre non era presente nella *véα κωμῳδία*, che aveva abolito i cori e le parti musicali presenti nell'*ἀρχαία*. In questo caso, quindi, i commediografi latini si discostarono dagli originali greci, adottando e arricchendo la polimetria delle parti cantate che avevano fatto la fortuna della *satura*. Inoltre, il teatro latino è un teatro decisamente più realistico di quello greco. E quest'aspetto si vede soprattutto nell'importanza che aveva la mimica facciale nel mondo romano, di cui ci parla Cicerone nel *De oratore*. A differenza del teatro attico, gli attori delle *palliatae* non indossavano la maschera. Le espressioni del volto e degli occhi sono quindi indispensabili per una resa realistica delle situazioni rappresentate ed è anche questo un elemento tipicamente latino (lo stesso che contraddistingue il ritratto romano di stile plebeo), non presente nel teatro greco.

2.2 L'apologia della *contaminatio* nei prologhi di Terenzio

Nel prologo della prima commedia di Terenzio, l'*Andria* (166 a.C.), troviamo la prima rivendicazione dell'uso della *contaminatio*. L'autore, infatti, si sente in dovere di usare il prologo, che nella *véα κωμῳδία* anticipava gli elementi essenziali della trama, per difendersi dagli attacchi di un «*vetus poeta maledictus*», probabilmente il modesto autore di *palliatae* Luscio Lanuvino. Costui accusava Terenzio di rovinare le tragedie greche dalle quali traeva ispirazione. Al debutto dell'*Andria*, durante i *ludi Megalenses*, Terenzio affida quindi al capocomico, il noto attore Lecio Ambivio Turpione, un prologo che è il manifesto della poetica terenziana. L'autore, infatti, afferma il fine della sua opera: fare in modo che al popolo piacciono i suoi spettacoli (*populo ut placerent quas [poëta] fecisset fabulas*). E per fare questo, Terenzio non esita a confessare di aver preso ciò che gli serviva da due commedie di Menandro, facendone poi l'uso che ne voleva (*usum pro suis*). Il poeta ritiene che questo procedimento non sia da condannare, se persegue il fine di piacere al pubblico. Inoltre, tutti i grandi autori latini, come Nevio Plauto ed Ennio, hanno fatto lo stesso. Per Terenzio solo il pubblico ha il diritto di giudicare la sua opera. Per questo esorta gli spettatori a se-

guire con attenzione la vicenda e a decidere di conseguenza se le future commedie del poeta sono da vedere o da rifiutare (*spectandae an exigendum sint vobis prius*).

La polemica con Lusio Lanuvino e gli altri detrattori delle sue commedie, prosegue nel prologo dell'*Eunuco* (161 a.C.). Questa volta, Terenzio accusa Lanuvino stesso, «che traduce bene e scrive male, di aver ricavato da belle commedie greche delle brutte commedie latine (*qui bene vortendo et easdem scribendo male ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas*)». Terenzio ammette di aver preso ispirazione dall'*Eunuco* di Menandro il cui testo aveva sottoposto al magistrato censore. Inoltre, ha *contaminato* questa commedia con due personaggi - l'adulatore e il soldato spaccone - presi da un'altra commedia di Menandro, l'*Adulatore*. Si difende però dall'accusa di aver copiato altre commedie latine di Nevio e Plauto. «Se poi l'autore non ha il diritto di ricorrere a personaggi già sfruttati, come si potrebbe a maggior diritto rappresentare schiavi trafelati o portare sulla scena matrone oneste, puttane malvagie, parassiti voraci, soldati spacconi, bambini sostituiti, vecchi ingannati da schiavi, amori, odi, sospetti?» Per Terenzio non si può quindi accusare un autore di plagio, solo perché ha usato temi che sono già stati trattati in precedenza. «*Nullum est iam dictum quod non sit dictum prius*».

2.3 Emulazione “manierista” in età imperiale

L'imitazione, come elemento tipico della letteratura romana, raggiunse il suo apice nell'età imperiale. La crisi della letteratura, dovuta alla mancanza di libertà di parola, venne arginata con un uso massiccio della copia e dell'imitazione dei grandi del passato. Non più, quindi, un libero riutilizzo di materiale preesistente da parte di grandi poeti come Terenzio, Catullo o Orazio, ma un vero e proprio saccheggio delle grandi opere della letteratura antica.

Uno dei casi limite dell'imitazione in età imperiale è quello degli *Argonautica* di Valerio Flacco. Il poeta, infatti, si spinse sino al punto di “rifare” un'opera già fatta, gli Ἀργοναυτικά di Apollonio Rodio. In realtà, come per Terenzio, il modello seguito da Valerio Flacco non è unico. Per un poeta epico dell'età imperiale, infatti, la lezione virgiliana non poteva essere ignorata. Così, l'*Eneide* agì come una sorta di filtro tra Valerio Flacco e il suo modello greco, tanto nel linguaggio come nell'intreccio. Valerio riscrisse quindi l'opera di Apollonio Rodio citando di continuo Virgilio e accentuando, secondo il gusto dell'età flaviana, l'importanza del *pathos* e della costruzione retorica, che sfocia spesso in uno stile artificioso e di difficile comprensione.

Alcuni critici, a proposito, degli *Argonautica* di Valerio Flacco hanno parlato di una poetica “manierista”, prendendo in prestito il termine usato per definire quei pittori che, esaurita l'inventiva rinascimentale, ma non ancora in età barocca, copiavano ed esasperavano lo stile caratteristico di Raffaello e Michelangelo. Questa tendenza alla copia “di maniera”, tipica dell'età ellenistica, diventò preponderante nell'arte imperiale romana, a partire dal neoatticismo del maestro dell'*Ara Pacis* in scultura. Quando la figura dell'artista libero scomparve, venne infatti sostituita da quella del *laudator temporis acti*, un imitatore dei grandi del passato abilissimo nella tecnica quanto povero di creatività. La μίμησις non è più, quindi, imitazione della natura, come nell'arte classica, ma è μίμησις costruita sulla μίμησις, arte per arte. Come si legge nel trattato *Del Sublime*¹², una delle strade per rag-

¹² i passi riportati sono tratti dall'edizione tradotta e curata da F. DONADI, Rizzoli, Milano 2005⁵

giungere il sublime consiste proprio «nell'imitazione (μίμησις) e nell'emulazione (ζήλωσις) dei grandi scrittori e poeti» (XIII, 2). Lo stesso Platone, secondo l'anonimo autore del trattato, è stato un grandissimo imitatore di Omero. «Non è un furto (κλοπή) l'imitazione di cui si tratta, ma per così dire un calco tratto da un bel carattere, da una bella opera di scultura, da un bel lavoro di artigianato» (XIII, 4) Il poeta deve quindi «gareggiare con Omero per contendergli con tutte le sue forze il primo posto». «E certo buona e degnissima d'esser vinta è questa gara e corona di gloria (καλὸς οὗτος καὶ ἀξιονικότατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος), in cui anche l'essere superati dagli antichi non è senza onore» (*ibidem*).

3. “Nell’epoca della riproducibilità tecnica”

«D'altra parte, è possibile Achille con la polvere da sparo e il piombo? O in generale l'Illiade con il torchio o magari con la macchina tipografica? Non scompaiono, forse, con la pressa del tipografo, il canto, le leggende e la Musa, cioè non scompaiono le condizioni necessarie della poesia epica?»¹³

Che arte può essere quella di una società industriale? Secondo Marx, anche l'arte deve essere condizionata dalla struttura produttiva di tipo industriale. Così pensa anche Walter Benjamin, secondo il quale è la riproducibilità tecnica a caratterizzare l'arte della società industriale. Grazie ai nuovi metodi di produzione industriale, infatti, per la prima volta l'arte raggiunge le grandi masse popolari. Le nuove tecniche di riproduzione rivoluzionano il mondo dell'arte, che dal punto di vista tecnologico non aveva visto dall'antichità classica innovazioni paragonabili all'introduzione della litografia e della fotografia. L'uso di queste tecniche comporta, però, anche la “perdita dell'aura”, cioè di quell'*hic et nunc* che rende unico il processo di creazione artistica. L'opera d'arte della società industriale diventa merce soggetta al mercato, riprodotta in serie a seconda del gusto del pubblico.

L'arte del XX secolo (e già quella del XIX secolo) è quindi profondamente influenzata dalle possibilità offerte dalla riproducibilità tecnica. La produzione di tipo industriale determina il fiorire delle arti applicate, il *design* di oggetti di uso quotidiano riprodotti in serie. La fotografia e il cinema sono le nuove forme artistiche che riescono a imporsi più di tutte sul mercato. Di fronte a questa reificazione dell'arte, non mancano reazioni come quella del movimento dada: l'artista-demiurgo che fa arte con qualsiasi cosa vuole ironizzare sulle dinamiche della produzione artistica dopo la rivoluzione industriale. Su questa scia, anche la Pop Art riutilizza gli oggetti, i miti, i riti e i linguaggi della società dei consumi, riproducendoli in serie in maniera decontestualizzata e dissacratoria. Se per certi versi l'opera d'arte tradizionale si può dire morta, la figura dell'artista, grazie alla riproducibilità tecnica, trova, invece, nuovi spazi di espressione, affrancandosi definitivamente dalla tela e dal pennello.

3.1 Riproducibilità e “secolarizzazione” dell'arte

Walter Benjamin, nel suo celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹⁴ (1936), analizza le caratteristiche dell'arte del XX secolo. Egli ritiene che la riproduzione tecnica dell'opera d'arte diventi, a partire dal 1900, un processo autonomo tra i vari procedimenti artistici. Se la copia di una statua o di una moneta era già praticata nell'antichità, con l'avvento della litografia la tecnica riproduttiva raggiunse un grado sostanzialmente nuovo, permettendo non solo l'introduzione di prodotti artistici in grande quantità, ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Infine, con l'invenzione della fotografia, «la mano si vide per la prima volta scaricata dalle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo» (1, p. 20).

¹³ K. MARX, *Einleitung, manoscritto M del 23 agosto 1857*, tr. it di I.F. BALDO, U. CURI, Introduzione di U. CURI, CURC, Padova 1974, p. 90

¹⁴ i passi riportati sono tratti dall'edizione tradotta da E. FILIPPINI, Einaudi, Torino 2000

La riproducibilità tecnica, però, comporta necessariamente quello che Benjamin definisce la “perdita dell’aura”. Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, viene, infatti, a mancare *l’hic et nunc* dell’opera d’arte, cioè il concetto stesso della sua autenticità ed unicità. La *Gioconda* riprodotta su un *foulard* o l’incisione di un concerto di Ravel diretto all’autore stesso e ogni giorno riascoltabile sono due esempi di questo fenomeno di decontestualizzazione del prodotto artistico.

Nel contempo, la riproducibilità tecnica avvicina, «spazialmente ed umanamente», il prodotto alle masse e, «permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il prodotto» (2, p. 23). La “perdita dell’aura” non è quindi, per Benjamin, un fenomeno negativo. Esso non è che il naturale sviluppo dell’arte nelle attuali condizioni di produzione. La riproducibilità tecnica, infatti, è la risposta alla richiesta di beni culturali da parte delle masse. L’arte tradizionale, come la pittura, difficilmente poteva essere portata di fronte alle masse. Mentre l’architettura ha sempre permesso una fruizione simultanea da parte di molte persone, questo non succede con la pittura. La riproduzione tecnica rappresenta allora la naturale evoluzione dell’arte di fronte alla necessità di essere fruibile simultaneamente da più persone.

Sempre più centrale diventa, quindi, il valore espositivo dell’opera d’arte. La riproducibilità tecnica, infatti, «emancipa per la prima volta nella storia del mondo l’opera d’arte dalla sua esistenza parassitaria nell’ambito del rituale» (4, pp. 26-27). La produzione artistica inizia nella preistoria con figurazioni che sono al servizio del culto. Di queste figurazioni, per Benjamin, «si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste» (5, p. 27). Con i vari metodi di riproduzione tecnica, invece, il valore espositivo dell’opera d’arte diventa preponderante. Questo comporta un cambiamento qualitativo dell’opera d’arte stessa, che assume «funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo maggiormente consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale» (5, p. 28).

Per Benjamin, infatti, la riproducibilità tecnica comporta una fondazione dell’arte su un’altra prassi: non più sul rituale, ma sulla politica. Egli contrappone, quindi, «l’estetizzazione della politica» tipica del fascismo, alla «politicizzazione dell’arte» (*postilla*, p. 48) propugnata dal comunismo. Poeti come D’Annunzio e Marinetti hanno contribuito all’estetizzazione dell’ideologia fascista, trasformandola in un avvolgente insieme scenografico di miti, di passioni collettive e di esaltazione della forza. Per Benjamin, tutti questi sforzi di rendere attraverso l’arte la bellezza dell’azione politica convergono verso un unico punto: la guerra. Egli ritiene che il fascismo esalti la guerra, cantata da Marinetti come «sola igiene del mondo»¹⁵, per «deviare la fiumana umana nel letto delle trincee» (*postilla*, p. 48). I miti che il fascismo crea servono per distrarre le masse dalla richiesta di vedere riconosciuti i propri diritti.

L’arte creata dal fascismo è, quindi, ancora un’arte fondata sul culto, non più di una religione, ma di un’ideologia. Per Benjamin, invece, l’arte deve essere al servizio delle masse. L’arte deve seguire le caratteristiche della politica e non il contrario. In quest’ottica la riproduzione tecnica è vista positivamente da Benjamin, perché permette di trasferire le istanze del comunismo nel mondo dell’arte. La riproduzione dell’opera d’arte in sede impropria, infatti, non comporta una perdita di qualità, ma piuttosto una *secolarizzazione* del

¹⁵ F.T. MARINETTI, *Manifesto del futurismo*, “Le Figaro”, 20 febbraio 1909

prodotto artistico, che favorisce un'esperienza *laica* della cultura e ne sostituisce il valore rituale con un valore espositivo antiestetizzante.

3.2 Anamorfosi nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

«Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura.¹⁶» Per Walter Benjamin, uno dei primi ad aver avvertito questa trasformazione dell'interprete cinematografico, è stato Pirandello. Nei *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*¹⁷ del 1925 (uscito a puntate con il titolo *Si gira...* nel 1915), lo scrittore affrontò direttamente il tema della possibilità di fare arte nell'era delle macchine. In particolare, egli rivolse la sua attenzione al mondo del cinema. Scritto in anni in cui ancora non sono state elaborate vere e proprie teorie di estetica del cinema (il *Primo manifesto per la cinematografia* del 1915), questo romanzo può essere considerato uno dei documenti più notevoli sul cinema delle origini. In seguito, la posizione di Pirandello riguardo al cinema cambiò notevolmente, già a partire dal 1924, cioè durante la fase di revisione di *Si gira...* La sua attenzione verso il cinema, infatti, si intensificò negli anni, man mano che il cinema perfezionava tecniche e codice espressivo, anche se non si realizzò l'impegnativo progetto enunciato nel 1928 di voler portare anche nel campo cinematografico la rivoluzione del suo teatro. *Si gira...* stesso era stato proposto da Pirandello al regista Bragaglia come soggetto cinematografico: lo scrittore, quindi, più che condannare il cinema, voleva correggerne le storture e denunciare i problemi che la tecnica cinematografica aveva portato.

Serafino, infatti, avverte la spersonalizzazione e la degradazione professionale dell'attore dei primi film muti. Una frustrazione dovuta alla natura stessa dell'immagine cinematografica che riduce all'attore ad «immagine muta che trèmola per un momento sullo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto» (III, 6, p. 70). Questa sensazione di estraneità a se stessi e di svuotamento del proprio ruolo, che Serafino definisce "esilio" (III, 6, p. 69), sarà ricondotta vent'anni dopo da Benjamin alla "perdita dell'aura" tipica di tutte le opere d'arte riprodotte. Nell'opera di Pirandello, però, la perdita dell'aura è accompagnata anche dalla perdita di identità degli attori e di tutti gli uomini che lavorano nel cinema. Causa di questa alienazione è la natura meccanica della ripresa cinematografica. Il Pirandello dei *Quaderni*, infatti, si pone a difesa di un teatro-vita, in cui vi è uno scambio diretto di emozioni tra l'attore e il pubblico, contro un cinema-forma, frigido ripetitore di fotogrammi stereotipati.

L'operatore Serafino è il simbolo di questa degradazione dell'arte a merce da riprodurre. «L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industrie, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciajo le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse. Viva la macchina che meccanizza la vita!» (I, 2, p. 7) E la vita meccanizzata è proprio quella che viene rappresentata dal cinema. «Che uomini, che intrecci, che passioni, che vita, in un tempo come questo? La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografico!» (VI, 2, p. 174) Ma la *μίμησις* della vita prodotta dal cinema può essere tranquillamente rovesciata, dal momento che la vita è divenuta "vita da cinematografo."

¹⁶ *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., 9, p. 32

¹⁷ i passi riportati sono tratti dall'edizione Oscar Mondadori, Milano 1992

La vita da cinematografo si è sostituita alla realtà. Giancarlo Mazzacurati¹⁸ definisce, infatti, i *Quaderni* «un romanzo di anamorfosi». L'illusione cinematografica nel romanzo di Pirandello produce «una sostituzione della realtà naturale con una realtà artificiale», di secondo grado, che si nutre della prima e la assorbe entro i circuiti totalitari dello spettacolo-merce. La metafora che ricorre più volte per definire questo processo è quella delle «macchine voraci» (I, 2, p. 7). La cinepresa di Serafino si ciba della vita, dei sentimenti degli attori. Negli stessi anni in cui i futuristi nel loro *Manifesto* idolatravano la macchina simbolo della modernità, Pirandello la condanna ritenendola colpevole di «ingojarsi la nostra anima» (*ibidem*).

«In qualità d'operatore - annota Serafino - ho il privilegio d'aver un piede in questo reparto e l'altro nel *Reparto Artistico* o del *Negativo*. E tutte le meraviglie della complicazione industriale e così detta artistica mi sono familiari. Qua si compie misteriosamente l'opera delle macchine. Quanto di vita le macchine han mangiato, con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario, si rovescia qua, nelle ampie stanze sotterranee, stenebrate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno. La vita ingojata dalle macchine è lì, in quei vermi solitarii, dico nelle pellicole già avvolte nei telai. Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso. Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica» (III, 3, p. 55). Quasi anticipatore della apocalisse raccontata in *Metropolis* da Fritz Lang, l'immagine del ventre si propone, secondo Mazzacurati, come luogo centrale del romanzo di Pirandello. Nel processo di metabolizzazione, la vita si sostituisce all'artificio, il fantastico dell'arte alla meccanica della finzione.

Le critiche che Platone rivolgeva all'arte si fanno più evidenti con l'avvento del cinema. Questa nuova arte, infatti, crea un'apparenza di realtà molto più credibile della finzione scenica propria del teatro. Se la drammaturgia antica era ritenuta pericolosa dal filosofo perché il poeta mascherava la propria personalità dietro i personaggi, nel cinema questo avviene in maniera ancora più subliminale. Il cinema rappresenta, quindi, l'ultimo traguardo dell'arte mimetica, in cui si perde la distinzione tra realtà e finzione.



Heinz Schulz-Neudamm, *Manifesto per Metropolis*, 1927

¹⁸ G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987, pp. 246-247

La μίμησις meccanica, inoltre, toglie la spontaneità e l'unicità della creazione artistica. L'arte meccanizzata segna la morte dell'artista: non nasce «tutto d'un tratto»¹⁹, ma è il prodotto di una catena di montaggio (il lavoro sul set alla *Cosmograph*), in cui tutto è pianificato e deciso e il lavoro dell'attore-interprete viene mortificato. Non è più opera di un artista, ma di un operatore. («Ma veramente essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare...» I, 1, p. 5). L'operatore è come un operaio alla catena di montaggio. Nel nuovo sistema di valori della società di massa l'arte diventa assoggettata all'industria in cui prevalgono le regole del mercato e del profitto («Si fan denari a palate» (III, 3, p. 57), «Bisogna dunque per la scelta degli argomenti adattarsi al gusto inglese» III, 6, p. 71). Nel romanzo di Pirandello, la figura del pittore Giorgio Mirelli è emblematica di questo fenomeno. Suicidatosi dopo l'abbandono da parte dell'attrice Varia Nestoroff, egli è vittima della mercificazione dell'arte, come lo è anche la Nestoroff stessa, caduta nella trappola del cinema. «Là, nelle sei tele, l'arte il sogno d'un giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo. E qua, la donna [la Nestoroff], caduta da quel sogno; caduta dall'arte nel cinematografo» (VI, 2, p. 174).

3.3 Serialità e società dei consumi

L'analisi di Benjamin indicava la riproduzione tecnica come mezzo per portare l'arte alle masse. L'arte riprodotta sarebbe quindi dovuta essere l'arte del comunismo. In realtà, egli stesso ammetteva a proposito del cinema: «fintanto che a dettare la legge è il capitale cinematografico, non si potrà in generale attribuire al cinema odierno un merito rivoluzionario della nozione di arte».²⁰ Le potenzialità della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, infatti, diventano presto strumento del capitalismo. La serialità dei prodotti industriali si trasferisce al prodotto artistico. L'arte popolare, come il cinema o il fumetto, è in realtà merce anch'essa e quindi soggetta alle regole del mercato.

La Pop Art americana è il migliore esempio di arte della società dei consumi. Nell'opera degli artisti pop, infatti, vi sono tutti gli elementi che compongono l'iconografia popolare della società americana, condizionata da fumetti, pubblicità, rotocalchi, televisione e prodotti industriali tipici della società dei consumi. Serialità e riproducibilità appartengono alla filosofia della Pop Art, perché utilizzano lo stesso meccanismo dei mass media: quanto più un'immagine è ripetuta, tanto più risulta convincente, quanto più è facile riprodurla, tanto più massiccia è la sua diffusione. La tecnica litografica diventa così il mezzo per infrangere il concetto di unicità dell'opera d'arte, creando un oggetto largamente fruibile. Gli artisti pop, infatti, puntano sulla percezione dell'immagine diretta e veloce da parte dell'osservatore, abituato ormai ad un approccio consumistico anche nei confronti della cosiddetta cultura.

Il maggiore esponente della prima fase della Pop Art americana, che si fonda sull'esperienza della New Dada di Johns e Rauschenberg, è Roy Lichtenstein. Questi, rinunciando alla cultura (e al culto) neo-dadaista dell'oggetto, si dedicò alla trascrizione pittorica del repertorio di immagini offerte dall'universo medio. Egli all'inizio della sua carriera cominciò a produrre dipinti ispirati ai fumetti o ad altre immagini di largo consumo, comprese le ripro-

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Oscar Mondadori, Milano 1993, *Prefazione*, p.5

²⁰ *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., 10, p. 35

duzioni di celebri capolavori d'arte. La sua tecnica consiste nell'ingrandimento di una figura o di un soggetto, enfatizzando un tipo di ottica ravvicinata già in uso appunto nelle sequenze delle "strips" e influenzata a sua volta dallo zoom cinematografico. Nelle sue riproduzioni, Lichtenstein esalta alcune delle caratteristiche della stampa dei fumetti, come il segno marcato, la quadricromia e l'uso del retino tipografico. La cultura figurativa del fumetto si innesta così sul più tradizionale gusto per la linea e la cromia semplificata di pittori come Gauguin e Matisse. Anche l'uso del retino tipografico allude alla tecnica divisionista. Lichtenstein, infatti, opera uno straordinario esercizio intellettuale che gioca di continuo tra fonti colte e fonti popolari, ponendole allo stesso livello. La sua intuizione anticipa, in questo senso, il gusto del post-moderno, esploso a partire dagli anni ottanta.

Ma l'esponente più celebre della Pop Art è senz'altro Andy Warhol. La sua carriera iniziò come disegnatore pubblicitario agli inizi degli anni cinquanta. Le prime opere, però, arrivarono solo alla fine degli anni cinquanta. Era alla ricerca di un soggetto al quale fosse massimamente interessato, mediante il quale potesse autodefinirsi come artista, e lo trovò nel mondo banale della stampa *pulp*: i giornali che si comprano per seguire la vita delle stelle erano un repertorio di immagini da riutilizzare per le proprie opere. Soprattutto lo interessavano gli annunci pubblicitari, quelli più rozzi e scarni nella grafica, ma immediati e fedeli all'imperativo del marketing di ottenere il massimo effetto con la minima spesa. Trasferendoli sulla tela, Warhol evitava ogni "miglioramento". Copiava direttamente qualsiasi tipo di annuncio e *réclame*, dalle pentole per cucina ai cosmetici, fino ad arrivare alle più celebri pubblicità di alimenti e bevande: Coca-Cola e Pepsi, le pesche sciropate Del Monte e le minestre in scatola Campbell's. In seguito, il suo interesse si spostò verso le notizie di cronaca nera che occupavano le prime pagine *tabloid*. Da qui nacque la serie *Disasters*, in cui riproduceva sulla tela le foto di catastrofi, come incidenti aerei, incendi ed esecuzioni di condanne a morte. Da questo momento, inoltre, iniziò a creare le sue opere esclusivamente con sistemi di riproduzione meccanica, eliminando il "tocco" dell'artista e ricorrendo a matrici serigrafiche preparate mediante un processo fotomeccanico. Nelle icone di celebrità, che Warhol cominciò a produrre servendosi delle tecnica fotoserigrafica a partire dal 1962, riecheggia la stessa consapevolezza della catastrofe della serie *Disasters*. Le immagini delle stelle di Hollywood non sono che l'altra faccia di quelle immagini crude e violente pubblicate dai giornali. Nei soggetti delle sue opere più famose con i volti di Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley e Jackie Kennedy mostra come il mito della celebrità sia indissolubilmente legato a quello della morte. Warhol era ossessionato dal pensiero della morte e la inserisce, più o meno esplicitamente, in tutte le sue opere. «I realized that everything I was doing must have been Death».²¹ La stessa ripetizione seriale di un ritratto, da una parte intensifica la presenza dell'immagine, dall'altra ne annulla la carica vitale, allontana la mente del fruitore dal considerarla una "persona viva in carne ed ossa", la svuota di significato e la pone sullo stesso piano di un prodotto di consumo: insomma, la deifica, la riduce da persona o situazione della vita ad oggetto di consumo. La manipolazione estetizzante, dovuta al trattamento serigrafico e all'allineamento iterativo, genera un senso di strana e magnetica astrazione. L'immagine seriale rende le celebrità icone dell'immaginario collettivo, ma comporta anche l'annullamento della loro personalità, che, infatti, si sfalda, si contamina e si sovrappone nei contorni. Warhol, a differenza di Lichtenstein, pone in evidenza questo svuotamento e la degradazione dei contenuti tipico della

²¹ AA.VV., *Andy Warhol: Death and disasters*, Menil Collection, Fine Art Press, Houston 1988, p. 19

comunicazione di massa. L'immagine riprodotta, infatti, determina la definitiva morte dell'effigiato, del ritrattato, del fotografato. La centralità della vista, nella nostra percezione moderna del mondo, ha finito per identificare le cose esclusivamente con la loro artificiale superficie.

La Pop Art si pone allora come l'ultimo esito della "perdita dell'aura" teorizzata da Benjamin. Sottratta all'artista la sua funzione primaria di creatore di immagini, esso si figura come un mero riutilizzatore dell'enorme patrimonio iconografico fornito dai mass media. Questo procedimento consiste nello scegliere prima una delle tante immagini o uno dei tanti oggetti già in circolazione, e poi nel rifarlo, vale a dire nel *rifigurarlo*, in una fedeltà apparente al modello prescelto, ma facendo intervenire minime differenze, tra cui il caratteristico "gigantismo" o, appunto, la slabbratura dei contorni. Imitando poi, anche sul piano della circolazione, la ridondanza della comunicazione tecnologica, il parallelismo fra la Pop Art e i mass media si presenta totale. L'arte sembra quindi definitivamente morta, assimilata in tutti i suoi aspetti al sistema consumistico e della comunicazione di massa. Gli artisti ne sono consapevoli nel cinismo con cui riportano sulla tela immagini di ogni tipo. Esteticamente, l'opera d'arte riprodotta è ridotta ad ornamento, perché ha perso ogni valore culturale, ma non ha acquistato (almeno nella Pop Art) il valore politico auspicato da Benjamin. Socialmente, invece, è diventata oggetto di lusso. E nell'attribuzione di un valore economico conta l'idea (e la firma), più che il sistema di riproduzione seriale con cui è stata prodotta.

Se l'opera d'arte tradizionalmente intesa è definitivamente morta, non lo è altrettanto l'artista che la produce. Emblematica è la figura di Andy Warhol. Egli si è costruito attorno a sé quell'aura che la sua arte inevitabilmente aveva perso. Contribuendo alla demitizzazione dell'opera d'arte, ha operato il processo inverso riguardo a se stesso. La riproduzione seriale del repertorio iconografico della società dei consumi non è che il mezzo per diventare vate ironico dissacratorio, ma mai critico, della società del suo tempo. L'artista riproduttore diventa, insomma, un filosofo della modernità con parrucca platinata. «The most beautiful thing in Tokyo is McDonald's. The most beautiful thing in Stockholm is McDonald's. The most beautiful thing in Florence is McDonald's. Moscow and Peking don't have anything beautiful yet».²²

²² A. WARHOL, *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)*, Harvest Book, San Diego 1977, p. 73

Bibliografia

- ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it. di G. PADUANO, a cura di G. PADUANO, Laterza, Roma-Bari 2007
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. FILIPPINI, prefazione di C. CASES, con una nota di P. PULLEGA, Einaudi, Torino 2000
- BETTINI M., (a cura di), *Alla ricerca del ramo d'oro*, voll. 1, 2, 3, La nuova Italia, Milano 2004
- CALVESI M., BOATTO A., *Pop Art, Art Dossier*, Giunti Barbèra, Firenze 1989
- HARTLEY K., *Warhol: A celebration of life... and death*, National Galleries of Scotland, Edinburgh 2007
- PSEUDO-LONGINO, *Del sublime*, tr. it. di F. DONADI, a cura di F. DONADI, BUR, Milano 2005
- MC SHINE K. (a cura di), *Andy Warhol Una retrospettiva*, Bompiani, Milano 1990
- MARX K., *Einleitung, manoscritto M del 23 agosto 1857*, tr. it. di I.F. BALDO, U. CURI, Introduzione di U. CURI, CURC, Padova 1974
- MAZZACURATI M., *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987
- PIRANDELLO L., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di S. COSTA, Mondadori, Milano 1992
- PLATONE, *La Repubblica*, tr. it. di M. VEGETTI, a cura di M. VEGETTI, Rizzoli, Milano 2007
- SEGRE C., MARTIGNONI C., *Leggere il mondo*, vol. 7, Bruno Mondadori, Milano 2003
- WIND E., *Arte e anarchia*, tr. it. di J.R. WILCOCK, Adelphi, Milano 2007

Libera la copia!

Il testo di quest'opera è stato rilasciato sotto la licenza Creative Commons Attribuzione–Non commerciale–Condividi allo stesso modo 2.5 Italia. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/> o spediisci una lettera a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.