

La “superficialità” del Pop. Dall’ironia di Duchamp all’umorismo di Warhol

di Claudio Rozzoni

Abstract

Starting from Arthur Danto’s *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, we take into consideration two works of art – Marcel Duchamp’s *Fountain* and Andy Warhol’s *Brillo Box* – where the notion of interpretation, according to the American philosopher, plays a prominent role in the process of creation. By focusing on the legacy of Duchamp’s and Warhol’s works, in the light of the Deleuzian notions of *Humor* and *Irony*, this paper shows that the two artists can be considered as the first promoters of the “aesthetics of surfaces”. Particularly, Warhol seems to listen to the “superficial claim” of the *artificial*, that is to say a copy of a copy, that can be brought «to the point where is reversed into the *simulacrum*».

La destituzione filosofica dell’arte

Prendendo le mosse da *La destituzione filosofica dell’arte* – opera composta di nove saggi, «scritti per occasioni diverse»¹, ma da leggere, in ogni caso, come fossero «l’inizio e la fine di un’unica storia filosofica»² –, si può dire vi siano due gesti artistici che molto hanno “dato da pensare” a Danto, e non hanno mai smesso, a dire il vero, di costituire un’importante fonte d’interrogazione all’interno della sua riflessione filosofica sull’arte; due gesti che, seppur situati a distanza d’anni uno dall’altro, nondimeno non hanno cessato di rappresentare per il filosofo americano gli echi d’una medesima domanda. Il primo di questi gesti risale al 1917, quando Marcel Duchamp presenta in quanto scultura, al “Salone delle Arti Indipendenti” di New York, un orinatoio fabbricato dalla ditta Mott Works. Tutto ciò, tuttavia, – e si tratta di un aspetto

¹ A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell’arte* (1986), tr. it. di C. Barbero, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008.

² *Ibid.*, “Prefazione”, p. 39.

fondamentale – non prima d’averlo capovolto di 90°, avervi apposto la “pseudo-firma” “R. Mutt, 1917” e d’avergli assegnato il titolo *Fountain*. Spieghiamo brevemente cosa accadde. Duchamp aveva fatto circolare la voce che avrebbe esposto un quadro cubista ispirato ai tulipani, al “Salone delle arti indipendenti”. Egli presenta invece un “ready-made”, un orinatoio, come detto, fabbricato dalla ditta Mott Works, lo capovolge, e lo intitola *Fountain*: «il passaggio da J.L. Mott, il proprietario della ditta, a Richard Mutt, l’artista di Philadelphia scelto da Duchamp come autore dell’opera, è breve: Richard sta in francese per ‘sacco di soldi’ [letteralmente ‘Riccone’] mentre Mutt è un notissimo produttore di fumetti»³. Il gesto di Duchamp provoca – come si dice – scalpore: «convocata d’urgenza la direzione della mostra», si giunge tra polemiche alla votazione finale; *Fountain* è giudicato «privo di valore estetico e morale»⁴ e, nonostante abbia pagato come gli altri il «biglietto d’ingresso»⁵, «è soppresso», nascosto dietro una tenda per tutta la durata dell’esposizione. La vicenda decide le dimissioni di Duchamp dalla “Society of Independent Artists”, mentre il secondo numero di “The Blind Man” – rivista edita dallo stesso Duchamp –, a cura di Duchamp, Roché e Wood, è dedicato al caso *Richard Mutt*. «La copertina riproduce *Chocolate Grinder*, l’oggetto che affianca gli Scapoli nel *Grande Vetro*⁶ e il cui utilizzo in questo contesto vuole alludere alla sterilità del comitato degli ‘Indipendenti’»⁷. All’interno della rivista si trova la celebre fotografia di *Fountain*⁸. «Duchamp esaspera la provocazione»: parlando di R. Mutt, ossia l’“autore” di *Fountain*, egli scrive:

³ A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, Carocci, Roma 2000, p. 43.

⁴ *Ibid.*

⁵ Che consentiva, attraverso la simbolica cifra di sei dollari, di iscriversi alla “Society of Independent Artists” e di avere il diritto di esporre alla mostra.

⁶ Ossia l’opera che Duchamp inizia nel 1915 quando arriva a New York e alla quale lavorerà fino al 1923.

⁷ A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., p. 44.

⁸ Scattata da Stieglitz (accompagnata da una didascalia che recita: “THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS”).

La fontana di Mr. Mutt non è immorale o, perlomeno, non più di quanto non lo sia una vasca da bagno. È un oggetto visibile nella vetrina di qualsiasi idraulico. Che Mr. Mutt abbia costruito la fontana con le proprie mani, non ha nessuna importanza. Lui l'ha "SCELTA". Ha preso un oggetto comune, lo ha collocato in modo che la funzione sparisse sotto un nuovo titolo e un nuovo punto di vista, ha creato insomma un nuovo *pensiero* per quell'oggetto. L'obiezione che si tratti di idraulica è assurda. Gli unici lavori d'arte prodotti in America sono le tubature e i ponti.⁹

Il secondo gesto che, dicevamo, tanto "dà da pensare" a Danto, risale invece al 1964, quando Andy Warhol espone alla *Stable Gallery* di New York, e quindi in quanto opera d'arte, la *Brillo Box*, vale a dire la riproduzione di una scatola per imballaggi che, nell'uso quotidiano di quegli anni, doveva servire a contenere gli esemplari della "Brillo", una spugnetta abrasiva – comprensiva di sapone – pensata per la pulizia dell'alluminio. È necessario altresì ricordare come, curiosamente, proprio in occasione della mostra alla *Stable Gallery* – quella, appunto, in cui presentò le *Brillo Boxes* – Warhol realizzò degli inviti che riportavano una copia di un proprio *Self-Portrait*, sempre del 1964, ispirato a un'opera di Duchamp del 1923: il celebre *Wanted \$ 2000 Reward*. Ciò si può leggere evidentemente in continuità con il fatto che, proprio l'anno precedente, Warhol presenziò – l'8 ottobre del 1963 – all'inaugurazione della prima grande retrospettiva newyorkese su Duchamp, tenutasi al *Pasadena Art Museum* di Los Angeles. Ora, in quell'occasione, l'artista franco-americano utilizzò come manifesto per l'evento appunto l'opera "ripetuta" l'anno seguente da Warhol¹⁰.

Si noti, anche se ciò costituiva già l'implicito sfondo del nostro discorso – e lo esplicito perché tornerò a farvi riferimento –, come New York sia il teatro che accoglie tanto queste tappe della storia dell'arte, quanto la riflessione filosofica di Danto. Questo per contestualizzare

⁹ Cfr. "The Blind Man", n. 2, May 1917, p. 4.

¹⁰ Cfr. A. Mecacci, *Introduzione a Warhol*, Laterza, Bari 2008, p. 61.

geograficamente, specificamente all'interno della cornice newyorkese, il ruolo giocato da Duchamp e quello giocato da Warhol – che, ricordiamo, erano uno francese e l'altro di origine slovacca¹¹.

Torniamo ai due gesti artistici che “danno da pensare” a Danto. Qualcosa fa dunque sì che questi due momenti della storia dell'arte risuonino fra loro a distanza di tempo e colpiscano in maniera decisiva il pensiero del filosofo americano: ciò che avviene nel 1917, così come nel 1964, è che un'opera d'arte risulta *indiscernibile* da altri oggetti cui nessun valore artistico è riconosciuto. Un orinatoio della Mott Works non si distingue, se ci soffermiamo a giudicare in base alle sue proprietà estetiche (e se intendiamo queste come proprietà prettamente percettive¹²), dalla *Fountain* di Duchamp, e, parimenti, chiunque si trovasse innanzi alla *Brillo Box* di Warhol non saprebbe dire in cosa essa si differenzi dalle scatole adibite alla spedizione di spugnette.

Tuttavia, per Danto, questi apparenti *indiscernibili non* sono propriamente *medesimi*. Per spiegare in cosa essi si distinguano gli uni dagli altri egli afferma che gli «oggetti indiscernibili diventano opere d'arte decisamente diverse e distinte grazie a interpretazioni diverse e distinte»¹³. Ecco pertanto che la dimensione interpretativa assume per Danto un ruolo determinante nella considerazione – ma in modo ancor più forte nella *genesì* – di un'opera d'arte. Sono le diverse interpretazioni che accompagnano il loro essere fenomenico a costituire l'elemento discriminante che permette di riconoscere, fra due oggetti pressoché identici esteticamente, quale dei due sia un'opera d'arte e quale un oggetto ordinario. Non si deve pertanto pensare che l'interpretazione sia qualcosa che si aggiunge all'opera d'arte come fos-

¹¹ Andy Warhol nasce il 6 agosto 1928 a Pittsburgh. È il terzogenito di immigrati slovacchi: Ondrej (poi americanizzato in Andrew) Warhola (1886-1942) e Julia Zavachy (1892-1972).

¹² Ma, sulla problematicità – e l'«insufficienza» – di una tale «equivalenza», cfr. F. Desideri, “Il nodo percettivo e la metà funzionalità dell'estetico”, in F. Desideri, G. Matteucci, *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 14 ss.

¹³ A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., “Apprezzamento e interpretazione delle opere d'arte”, p. 73.

se un “accidente” indipendente dalla sua “essenza”. È proprio l’“essenza” dell’opera, al contrario, che accoglie l’interpretazione come qualcosa che la istituisce e che le è quindi “consustanziale”: «la mia teoria dell’interpretazione è *costitutiva*, perché un oggetto è effettivamente un’opera d’arte soltanto in rapporto a una interpretazione»¹⁴. L’interpretazione diventa così una “funzione trasfigurante” in grado di trasformare oggetti quotidiani in opere d’arte, essa è «il tramite [...] chiamato *trasfigurazione*, quel processo in base al quale anche oggetti molto comuni vengono elevati al grado di arte»¹⁵. Corollario di quest’assunto teoretico è il fatto che la critica d’arte, quando deve giudicare di un’opera, non può più prescindere dal considerare essenziale a essa l’interpretazione che l’artista ne dà.

L’interpretazione di cui parla Danto, tuttavia, non è da intendersi come un evento assoluto, nel senso – rinvenibile nell’etimologia del termine – di “sciolto-da”, sciolto da altri legami, scevro da ulteriori dimensioni che lo condizionino. L’interpretazione, infatti, – e nel dire ciò passiamo ad affrontare un altro grande tema presente nel volume in questione – acquisisce il proprio particolare senso alla luce di uno specifico momento storico. Di fatto, non si può comprendere l’estetica di Danto se prima non si conosce la sua concezione di storia dell’arte. Il modo in cui egli concepisce lo sviluppo storico dell’arte trova però le sue radici lontano da quel *milieu* newyorkese che abbiamo visto fare invece da sfondo alla sua attività filosofica. Il pensiero che egli ricomprende e riattualizza all’interno della sua riflessione estetica si nutre d’una origine mitteleuropea: si tratta della concezione hegeliana dell’arte. Perché Danto consideri quest’ultima essenziale per discutere le sorti dell’arte stessa, ce lo suggerisce proprio il titolo dell’opera che stiamo

¹⁴ *Ibid.*, pp. 77-78 [c.n.].

¹⁵ *Ibid.*, «Linguaggio, arte, cultura, testo», p. 105 [c.n.]. La nozione di *trasfigurazione* assume un ruolo chiave all’interno della filosofia dell’arte di Danto, cfr., per esempio, A.C. Danto, *La Trasfigurazione del banale. Una filosofia dell’arte* (1981), tr. it. a cura di S. Velotti, Laterza, Roma-Bari 2008.

affrontando, vale a dire *La destituzione filosofica dell'arte*: l'arte fu infatti "destituita" – almeno a un livello tale da segnare intimamente il successivo sviluppo – per due volte nel corso della sua storia¹⁶. Vi fu una sua prima grande destituzione, avvenuta per mano platonica, che mise in dubbio, con pesanti conseguenze, la *consistenza ontologica* dell'arte. Ciò si tradusse, scrive Danto, nella "istituzione destituente" di un'idea di arte «come qualcosa che per sua natura non può fare accadere nulla»¹⁷. Come essa avrebbe potuto, infatti, una volta privata di consistenza ontologica, far "accadere qualcosa"? L'arte, in grado unicamente di «creare apparenze di apparenze»¹⁸, si ritrovò del tutto priva della capacità di agire concretamente, come fosse un fantasma incapace di afferrare qualsivoglia oggetto. Non solo. Se l'arte, nel sistema platonico, non era in grado – al contrario della filosofia – di attingere la conoscenza, essa era tuttavia capace di «dare l'impressione di possederla pur essendone completamente priv[a]»¹⁹, risultando così fortemente pericolosa²⁰. Con questa mossa Platone inaugurò una «specie di guerra fra filosofia e arte»²¹. Tra la filosofia, in grado – muovendo dalle caverne – di guadagnare la luce, e l'arte, come appena visto, combinazione di «pericolosità e inefficacia»²². Pericolosità delle «ombre, [delle] illusioni, [delle] delusioni, [dei] sogni, [delle] mere apparenze, [dei] semplici ri-

¹⁶ In realtà nel testo in esame Danto estende il novero delle "filosofie destituenti", ma, in ogni caso, quelle che egli reputa più importanti e che più lo interessano rimangono essenzialmente due, e sono queste che in questa sede prenderò in considerazione.

¹⁷ A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., "La destituzione filosofica dell'arte", p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 46. Chiaramente quando Danto parla dell'arte come «apparenza di apparenze» si riferisce al celebre luogo platonico del X libro della *Repubblica*, come lui stesso non manca di ricordare.

¹⁹ A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., "La destituzione filosofica dell'arte", p. 46.

²⁰ Da qui la pericolosità del simulacro (*phantasma*), immagine capace di simulare una "somiglianza inessenziale" rispetto all'Idea, una somiglianza che resta «esterna», al contrario della somiglianza essenziale che rispetto all'Idea, e contro i simulacri, può vantare invece l'icona (*eikon*) (cfr. Platone, *Sofista*, 235d ss.).

²¹ A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., "La destituzione filosofica dell'arte", p. 46.

²² *Ibid.*, p. 47.

flessi»²³, inefficacia cui la destituzione condanna: “impotenza ontologica”.

Da questa prima “forma di destituzione” l’arte deve appunto, a parer di Danto, essere redenta. E si può dire che una tale redenzione egli la scorga proprio – in un paradosso solo apparente – nella seconda grande destituzione dell’arte, che giunge molto tempo dopo la condanna platonica, trovando compiuta espressione sotto la penna di Hegel. Abbandonando il modello che considera l’arte una «disciplina progressiva»²⁴, mirante allo sviluppo completo della tecnica mimetica – storicamente riconducibile al Vasari e che, per intrinseci limiti, non consentirebbe di dar conto in maniera sufficientemente generale delle “avventure dell’arte” – il “modello” storico che Danto qui predilige trova la propria ispirazione nella «teoria di Hegel»²⁵. Nell’orizzonte hegeliano, «il progresso in questione non è quello di una tecnica sempre più raffinata dell’equivalenza percettiva»²⁶ – dunque un progresso inteso come un graduale avvicinamento alla perfezione mimetica –, ma un processo all’interno del quale «l’arte è una fase transitoria nel raggiungimento di un certo tipo di conoscenza, [...] della conoscenza di ciò che è l’arte»²⁷. L’arte “muore” così di nobile morte, o, meglio, si può dire che proprio morendo non muoia. Non si tratta più della destituzione depauperante di stampo platonico, dove l’arte assumeva le sembianze perverse di un’eco pallida e ingannevole. La storia dell’arte, scrive Danto in sintonia con Hegel, «finisce con l’avvento dell’autoconsapevolezza o meglio dell’autocoscienza»²⁸: «l’arte finisce con l’avvento della *sua propria filosofia*»²⁹. Un modello, questo, che giustamente Danto accosta a quello che sta alla base del *Bildungsroman*, genere nel quale il soggetto giun-

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, “La fine dell’arte”, p. 121.

²⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

ge a concepirsi come tale al termine di un percorso – di un «processo di ricerca e investigazione»³⁰ – che trova la propria verità solo nell'autoriconoscimento finale; modello che permea anche la *Fenomenologia dello Spirito*, opera filosofica nella quale, appunto lo Spirito, il *Geist*, progredisce «verso la realizzazione di sé attraverso l'autocoscienza»³¹. L'arte – ora, dunque, «forza nella storia»³² – trova quindi il proprio compimento nella *filosofia dell'arte*, nel pensiero filosofico che sgorga da essa come *suo* destino.

Ecco che allora, solo dopo aver compiuto questo passo verso il cuore dell'Europa, possiamo ritornare, con Danto, ai gesti newyorchesi che hanno indiscutibilmente segnato due momenti fondamentali dell'arte contemporanea e che hanno ripetutamente attirato la riflessione del filosofo americano. Possiamo finalmente chiudere il cerchio che era stato aperto quando avevamo ascoltato Danto chiedersi cosa, in ultima istanza, rendeva l'orinatoio firmato "R. Mutt" un'opera d'arte, lasciando così che le sue indiscernibili copie si confondessero nell'ombra della quotidianità. «Se noi adesso, infatti, guardiamo all'arte del nostro recente passato in questi termini [...] ciò che vediamo è qualcosa che, per continuare a esistere come arte, dipende sempre più dalla teoria»³³. L'avvento della teoria, il ripiegamento dell'arte su se stessa e il germogliare della propria filosofia, non comportano, come loro conseguenza nefasta, la "sparizione dell'arte", tutt'altro. Solo, «chi continuerà a fare arte, [...] in quello [che Danto] ama chiamare il periodo post-storico dell'arte»³⁴, non dovrà più rapportarsi a paradigmi oramai incommensurabili alla situazione attuale. Ecco perché la domanda che il nostro secolo ha teso sull'arte, come un arco idealmente in tensione fra Duchamp e Warhol, è una domanda per così dire "destinata", una doman-

³⁰ *Ibid.*, "Arte, evoluzione e consapevolezza della storia", p. 208.

³¹ *Ibid.*, "La fine dell'arte", p. 132.

³² *Ibid.*, "Arte, evoluzione e consapevolezza della storia", p. 208.

³³ *Ibid.*, "La fine dell'arte", p. 132.

³⁴ *Ibid.*

da – come Danto non manca opportunamente di sottolineare – storicamente possibile proprio ora nella sua puntualità post-storica³⁵. Per questo motivo, a parere di Danto, falliremmo volendo ricercare in meri dati sensibili ciò che rende la *Brillo Box* warholiana un'opera d'arte, senza mirare all'interpretazione che la *costituisce* (e che, di conseguenza, non giunge solo in un secondo momento a interpretarla, come fosse un'opera già formata prima del gesto che la interpreta) e alla specifica puntualità storica – in questo caso, come s'è visto, “post-storica” – che sola la rende possibile. Danto stesso può così scrivere che, in prima istanza, egli ammira *Fountain* «dal punto di vista filosofico»³⁶. Se l'arte, entrando nella sua fase «post-storica», «rivelò la sua natura filosofica»³⁷, allora lo sguardo critico deve oggi essere in grado di pensare come, agendo simultaneamente, storia e interpretazione rappresentino i due volti di tale natura. Di fronte a un'opera *creata* attraverso un «nuovo pensiero»³⁸ che la costituisca, sarebbe allora possibile sostare e contemplare «lo spettacolo vertiginoso di un concetto»³⁹.

Figure estetiche: l'«ironia» di Duchamp e l'«umorismo» di Warhol

Proviamo ora a soffermarci per un momento a riflettere proprio sui due gesti che, abbiamo visto, molto hanno “dato da pensare” a Danto – ossia quelli che, rispettivamente, hanno dato vita a *Fountain* e alle *Brillo Boxes* –, e vediamo in che misura possano essi “dare da pensare anche a noi”.

Duchamp fa precedere la ricontestualizzazione dell'oggetto da un gesto personale che lo modifica, che ne rompe l'originaria costituzio-

³⁵ «Nella storia non esiste davvero niente che non sia già stato fatto; l'esistenza di una somiglianza superficiale fra Duchamp e la Pop art è qualcosa che riusciamo a capire solo grazie alla Pop art» (A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea ed il confine della storia* (1997), tr. it. di N. Poo, Mondadori, Milano 2008, p. 137).

³⁶ A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., “Apprezzamento e interpretazione delle opere d'arte”, p. 70.

³⁷ *Ibid.*, “Filosofizzando la letteratura”, p. 181 [c.n].

³⁸ *Ibid.*, “Apprezzamento e interpretazione delle opere d'arte”, p. 70.

³⁹ *Ibid.*, p. 69.

ne⁴⁰. L'orinatoio della ditta Mott Works diventa *Fountain* di Duchamp (anzi di Richard Mutt) nel gesto che lo capovolge e lo decontestualizza per – simultaneamente – ricontestualizzarlo in un nuovo *milieu* che gli dona lo statuto di opera d'arte (gesto ironico – deleuzianamente parlando⁴¹ – di Duchamp: gesto che innalza ironicamente un oggetto banale a opera d'arte). Se prendo un oggetto banale, rompo – capovolgendolo, per esempio – la catena di senso all'interno del quale era nato, e lo pongo – con un nuovo titolo – in un museo, allora questo oggetto può diventare un'opera d'arte. Dopo Duchamp ogni oggetto può essere dequotidianizzato e *visto come* un'opera d'arte: è l'interpretazione di cui parla Danto, per esempio, a far sì che, attraverso la propria funzione trasfigurante, esso venga contemporaneamente de-banalizzato e qualificato come opera. Duchamp resta un artista: per quanto agisca ironicamente, il suo gesto crea un'opera d'arte⁴².

Passiamo invece a Warhol: egli sembra riprodurre esattamente il medesimo oggetto che, a un primo sguardo, sembra apaticamente copiare. Egli pare obbedire in modo pedissequo ai dettami artistici scaturenti dalla nozione di arte come «apparenza di apparenza» che, in pre-

⁴⁰ Si potrebbe infatti leggere il gesto di Duchamp servendosi delle nozioni heideggeriane di ente allamano (*Zuhanden*) ed ente sottomano (*Vorhanden*). Heidegger, in *Essere e tempo*, mostra infatti come la dimensione *pragmatica* dell'ente ontologicamente fondi la possibilità che esso appaia provvisto del carattere di mero “coso”, slegato da qualsiasi rimando: «questo ente non-allamano [l'ente visto come “pura cosa”] turba l'ordine e porta nella *spectio* il carattere impertinente di ciò che reclama di esser procurato in prima istanza e per primo. [...] I modi della vistosità, dell'urgenza e della impertinenza hanno la funzione di far apparire, nell'ente allamano, il carattere dell'esser-sottomano” (M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), tr. it. di A. Marini, Mondadori, coll. “I meridiani”, Milano 2006, p. 221). In questo senso l'orinatoio è un ente, direbbe Heidegger, prima di tutto allamano (*Zuhanden*). Rotti i suoi costitutivi “rimandi”, esso può diventare un ente sottomano (*Vorhanden*) e può essere così ricostituito come essere allamano in virtù della ricostituzione di un'inedita catena di rimandi (nel caso di Duchamp, l'*orinatoio* può divenire una *fontana*).

⁴¹ Per una definizione, in Deleuze, delle nozioni di ironia e di umorismo qui riproposte, cfr. G. Deleuze, *Il freddo e il crudele* (1967), tr. it. di G. De Col, SE, Milano 1996, pp. 91-99.

⁴² Per una discussione della nozione di interpretazione in riferimento all'opera di Duchamp, cfr. anche la posizione dell'artista stesso in M. Duchamp, *Le processus créatif* (1957), Echoppe, Paris 1990, testo di un intervento tenuto per la *Convention of the American Federation of Arts*.

cedenza, avevamo già visto Danto richiamare. Di fronte all'oggetto sensibile, Warhol sembra limitarsi a riprodurne fedelmente quella pallida eco che – secondo la restrizione platonica – l'arte restituiva della cosa copiata. Egli sembra arrendersi e obbedire all'imposizione dell'imperativo mimetico: non sembra produrre un simulacro – vale a dire un'immagine pericolosa, perché in grado di contestare i diritti di un "originale" –, ma un oggetto fittizio, una copia di copia. Si noti altresì come Warhol non realizzi un "ready-made", ma si serva di qualcosa di già esistente: non si reca ad acquistare una *Brillo Box* per portarla nel museo, bensì realizza un artefatto del tutto simile a essa.

Sembrerebbe molto arrendevole Warhol, e poco pericoloso, se il nostro discorso si fermasse a questo punto. Tuttavia egli non si limita semplicemente a ripetere una copia dell'oggetto "ispiratore". Egli ripete ossessivamente l'oggetto in questione *fingendo* – come sottolineato, sembra appunto realizzare oggetti *fittizi* – di obbedire ciecamente alla sua presenza, dando così vita ad un gesto che potremmo definire – per distinguerlo da quello ironico di Duchamp che eleva il banale alla posizione dell'arte – umoristico⁴³. L'innocua finzione di Warhol si riproduce ossessivamente (non una, ma 120 scatole *Brillo* vengono esposte alla *Stable Gallery* nel 1964). Warhol pertanto nulla aggiunge o toglie all'oggetto: sparisce la differenza fra l'oggetto "ispiratore" e l'opera d'arte proposta dall'artista. Ora il museo è diventato un supermarket, ed il supermarket, a sua volta, può essere visto come un museo (sembra dissolversi quell'aura museale che ancora poteva ironicamente fare di *Fountain* un'opera d'arte):

Le quattrocento scatole (centoventi quelle Brillo) riempiono lo spazio della galleria profanandolo: i visitatori si ri-

⁴³ Cfr. *supra*, nota 41.

trovarono in una copia spaziale di un qualsiasi magazzino da supermercato.⁴⁴

L'orinatoio nel museo diviene – ironicamente – *Fountain*, ma questa “trasformazione” non è la medesima di quella compiuta da Warhol. Le traiettorie tracciate dai due artisti si toccano in un punto, come parabole tangenti, ma esse sembrano differenziarsi in quanto Duchamp è deleuzianamente ironico – l'*orinatoio* diviene *fontana* per occupare il posto (all'interno del museo) che competeva fino ad allora ai capolavori – mentre Warhol compie un gesto deleuzianamente umoristico, profanando l'intero museo e rendendolo indistinguibile dal supermarket. Per dirla in un altro modo: Duchamp sembra ironicamente prendersi gioco delle altezze dell'arte, Warhol – al fine di approdare alla sua superficie – delle sue profondità. Mi spiego meglio. In *Logica del senso*⁴⁵, Deleuze traccia una sorta di “geografia” del pensiero che sappia delinearne una “topologia” in luogo di una “storia”. In base all'«orientamento»⁴⁶ del pensiero che caratterizzerebbe ciascuna di esse, Deleuze distingue “tre filosofie”, tre “immagini” di pensiero: platonistica, stoica e presocratico-nietzscheana.

Per ognuno di questi orientamenti, egli poi mostra quale «personaggio concettuale»⁴⁷, per utilizzare un termine del quale egli si avvarrà – con Félix Guattari – molti anni dopo, ma che è appropriato anche per definire la figura filosofica che si può evincere da ciascuno dei tre “movimenti di pensiero” descritti in *Logica del senso*⁴⁸ – ne emerga. Ser-

⁴⁴ A. Mecacci, *Introduzione a Andy Warhol*, cit., p. 50. Le *Brillo Boxes* furono affiancate anche da altri “esemplari”: fra gli altri, *Del Monte Peach Halves Boxes*, *Heinz Tomato Ketchup Boxes*, *Campbell's Tomato Juice Boxes* (*ibid.*, p. 47).

⁴⁵ G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. De Stefanis Feltrinelli, Milano 1975.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁷ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, tr. it. a cura di C. Arcuri, *Che cos'è la filosofia* (1991), Einaudi, Torino 2002, pp. 51-75.

⁴⁸ D'altronde un testo che non mancherà di fornire un forte contributo all'apparato teorico di *Che cos'è la filosofia?*, come ho cercato di mostrare in C. Rozzoni, *Il pensiero dell'arte. La figura estetica in Gilles Deleuze*, in L. Russo (a cura di), *Premio*

vendoci allora di una caratterizzazione che in *Che cos'è la filosofia?* accompagna la nozione di «personaggio concettuale», si può allora cercare altresì di evincere, dall'orientamento di pensiero che qui si sceglierà di approfondire, anche una figura di artista corrispondente: una «figura estetica»⁴⁹.

Cerchiamo di passare brevemente in rassegna, al fine di poter proseguire con il discorso, la triplice distinzione deleuziana. Sembra, per prima cosa, che l'immagine classica del filosofo in senso lato «sia stata fissata dal platonismo»⁵⁰. Nell'«immaginario popolare», come nel mondo della scienza, l'immagine del filosofo sembra volerci parlare di un «essere delle ascensioni che esce dalla caverna, si eleva e purifica nella misura in cui si eleva»⁵¹. Il senso comune, ancora oggi – ripetendo inconsapevolmente il gesto della servetta tracia che, Platone racconta nel *Teeteto*, derise Talete allorché questi, intento a mirare il cielo, cadde nel pozzo⁵² – sembra caratterizzare il filosofo come colui che ha «la testa fra le nuvole»⁵³ e la scienza, da parte sua, lo immagina cittadino di una patria inefficace incapace di stabilire un concreto legame con il reale: si tratta in un certo senso ancora di una «destituzione ontologica» – per dirla con Danto –, che arriva a interessare la filosofia, la quale, come l'arte, non sarebbe in grado di far accadere nulla. Tuttavia una tale immagine del filosofo, a detta di Deleuze, già implicitamente tradisce una «geografia»⁵⁴ del pensiero:

Quando si chiede “cosa vuol dire orientarsi nel pensiero?”, risulta che il pensiero presuppone esso stesso assi e orientamenti, secondo i quali si sviluppa, che esso ha una geo-

Nuova Estetica, “Aesthetica Preprint”, Palermo 2011, al quale sia consentito rimandare.

⁴⁹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia*, cit., p. 53.

⁵⁰ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 116.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cfr. Platone, *Teeteto*, 173d-174b.

⁵³ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 116.

⁵⁴ *Ibid.*

grafia ancora prima di una storia, che esso traccia dimensioni prima della costruzione di sistemi.⁵⁵

Cerchiamo di capire allora quali siano gli orientamenti del platonismo, quale direzione e quale verso abbiano i suoi vettori. Il movimento del platonismo è un movimento ascensionale, e il filosofo delle altezze è il suo profeta, persino quando cade (ovvio come anche le grandi cadute pertengano al platonismo: solo chi sale ha la possibilità di cadere). Chi invece vide in un tale movimento ascensionale un sintomo di decadenza, che vi seppe leggere un volo fin troppo umano teso a sublimare «un terrore insostenibile» fu Nietzsche, che seppe rimettere in discussione la geografia del pensiero. Deleuze avvicina – connotando “geograficamente” tale accostamento – il “metodo” di Nietzsche a quello che, a suo avviso, era espresso dalla filosofia presocratica: «il filosofo presocratico non esce dalla caverna, ritiene al contrario che non ci si sia abbastanza inoltrati, che non si sia abbastanza inghiottiti»⁵⁶. Ci si deve inoltrare nella caverna a colpi di martello, ma dietro il velo c'è ancora un velo: si scopre l'infinità del profondo, il perpetuarsi del movimento verso il basso: la verità è donna e ha buone ragioni per nascondersi.

Qual è allora la terza via, ammesso che esista? La si trova solo risalendo. Non si tratterà di riguadagnare le altezze, bensì di «fermarsi in superficie», per abitare il luogo dell'*evento puro*. Cosa si muove lungo questo nuovo orientamento?

I puri eventi, oppure, ciò che è lo stesso, pure singolarità, una emissione di singolarità prese nel loro elemento aleatorio, *indipendentemente dalle persone e dagli individui che le incarnano o le effettuano.*⁵⁷

Questa avventura della *superficie*, in *Logica del senso*, è quella intrapresa dal saggio stoico, come già anche Nietzsche, a sua volta, sem-

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 123 [c.n.].

brava aver intuito: «quanto erano profondi questi greci a forza d'essere superficiali!»⁵⁸. Se quella del saggio stoico è la figura filosofica che emerge dall'orientamento superficiale del pensiero, nel contesto del nostro discorso si inizia a intravedere altresì quale «figura estetica» possa abitare questa distesa superficiale. Se i greci più superficiali – gli stoici –, avverte Deleuze, non sono più nemmeno greci (Zenone è di Cizio, una colonia fenicia: questi “greci” superficiali vengono dunque dall'est, luogo in cui, dice Carroll, sorgono tutte le cose buone), così l'americano più superficiale – vale a dire Warhol – “non è nemmeno più americano”. Anch'egli, l'“occhio” che rende l'America capace di specchiarsi – di vedersi –, viene, come abbiamo visto, dall'est. Il pensiero si riterritorializza secondo nuovi versi, secondo traiettorie vergini, dando così voce a un'inedita immagine di filosofo, e, con Warhol, dell'artista. Il “filosofo delle superfici”, ricorda Deleuze, è un filosofo provocatore: tace quando lo interrogate e, se risponde, lo fa con un colpo di bastone. Se gli ponete una domanda astratta e difficile può rispondervi designando col suo bastone un alimento, «oppure dandovi una scatola di alimenti che rompe in seguito su di voi, sempre con un colpo di bastone»⁵⁹: se si leggono le interviste di Warhol⁶⁰ – il quale, sia notato di passaggio, come il saggio stoico di cui parla Deleuze non manca di servirsi di scatole di alimenti – si può facilmente riscontrare una sorta di superficialità molto simile a quella che Deleuze riscontra nei gesti del saggio stoico, che ora qui si può definire umoristica:

La grande scoperta stoica: la scoperta degli eventi incorporei, senso o effetto, [...] irriducibili ai corpi profondi ed alle Idee alte. Tutto ciò che accade e tutto ciò che si dice, accade e si dice alla superficie. Questa non è meno da esplorare, non è meno ignota. Il senso appare ed è in gioco alla super-

⁵⁸ *Ibid.*, p. 118, cfr. F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* [1888], tr. it. di F. Masini, in F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano 1979, pp. 236-237.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Per esempio, cfr. A. Warhol, *Sarò il tuo specchio. Interviste a Andy Warhol*, tr. it. di A. Bertolino e A.M. Farinato, Hopefulmonster, Torino 2007.

ficie, [...] come un vapore sul vetro sul quale il dito possa scrivere. La filosofia a colpi di bastone nei cinici e negli stoici sostituisce la filosofia a colpi di martello.⁶¹

Proviamo allora a pensare a Duchamp e Warhol come artisti che precorrono un'“estetica delle superfici”, in particolar modo Warhol, e, pur potendo solo accennare tale passaggio in questa sede, si provi a pensare all'“estetica delle superfici” come ad un'“estetica dell'evento”. Questi due artisti sembrano consapevolizzare e mettere in crisi – per rimanere alla “terminologia geografica” appena richiamata – gli orientamenti classici dei gesti artistici che li precedono. Duchamp, come abbiamo visto, compie un gesto ironico deridendo, per così dire, la “serietà” delle altezze dell'arte elevata: prende un oggetto “già fatto” e con un tocco – intervenendo su di esso, dunque – lo trasferisce nell'Olimpo dell'arte: il Museo. L'operazione di Warhol è invece quella di “scavare” talmente in superficie da prendersi gioco del contenuto cui l'intenzione mimetica ancora sembrava mirare. Solo alla *Stable Gallery*, abbiamo visto, sono 120 le *Brillo Boxes* esposte. Si assiste in Warhol a una proliferazione ossessiva della tecnica mimetica che conduce a conseguenze ben precise (che avremo modo di caratterizzare ulteriormente fra breve attraverso le parole di Baudrillard). Dopo Warhol si può acquistare una *Brillo Box* al supermarket e porla in casa – senza doverla capovolgere, senza *doverle cambiare il titolo*, senza doverle “fare i baffi” – come fosse un'opera d'arte. Warhol non mostra segni di intervento sulla *Brillo Box*, egli vuole essere una macchina («I want to be a machine»)⁶². Una macchina tuttavia capace, come un occhio puro del mondo che si (riflessivo) vede, di proiettare «la pubblicità nell'assoluto»⁶³.

⁶¹ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 120.

⁶² A. Warhol, “I want to be a machine”, in G. Swenson, “What is Pop art? Part I”, *Art News*, 62, Nov 1963, p. 26.

⁶³ J. Patočka, “Europa und Nach-Europa. Die nacheuropäische Epoche und ihre geistigen Probleme”, in J. Patočka, *Ketzerische Essays zur Philosophie der Geschichte und ergänzende Schriften*, hrsg. v. K. Nellen u. J. Němec, Einl. v. P. Ricoeur, Klett-Cotta, Stuttgart 1988, p. 216).

Addentriamoci allora meglio in questo nuovo orizzonte superficiale, e per farlo torniamo al testo già richiamato di Deleuze, ossia *Logica del senso*, precisamente al saggio – che vi compare in *Appendice – Simulacro e filosofia antica*⁶⁴. Qui, Deleuze introduce – al termine di un percorso che lo ha visto gettare le basi per un rovesciamento del platonismo e ridefinire, proprio nell’ottica di un tale rovesciamento, le nozioni di *Idea*, *copia* e *simulacro* – la nozione di *fittizio*. Se in conclusione di questo saggio di Deleuze è ormai chiaro come la platonistica suddivisione fra copia e simulacro – una volta venuto a mancare l’elemento sul quale si fondava tale distinzione, ossia l’Idea metafisicamente intesa – cessi di sussistere, il filosofo francese, prima di chiudere il discorso, lascia emergere, proprio quando i termini della discussione sembrano ormai esauriti, la “superficiale” rivendicazione del *fittizio*:

Non è nei grandi boschi né nei sentieri che si elabora la filosofia, bensì nelle città e nelle strade, ivi compreso ciò che vi è di più *fittizio* in esse. L’intempestivo si stabilisce in rapporto al passato più lontano, nel rovesciamento del platonismo, in rapporto al presente, nel simulacro concepito come il punto di questa modernità critica, in rapporto al futuro, nel fantasma dell’eterno ritorno come credenza nell’avvenire. Non solo il fittizio e il simulacro non sono la stessa cosa, ma si oppongono. Il fittizio è sempre una copia di copia [nella posizione platonica ricordata da Danto: “apparenza di apparenza”], che deve essere spinta fino al punto in cui essa muta di natura e si rovescia in simulacro (momento della Pop art)⁶⁵.

Parole che tra l’altro non si può fare a meno di notare come fortemente consuonino con quelle presenti in *Differenza e Ripetizione* – testo la cui pubblicazione (1968) precede di un anno quella di *Logica del senso*, e segue, di poco, quella della prima versione, del 1966, di *Simulacro*

⁶⁴ Saggio che è la ripresa di un articolo che era già stato pubblicato nella *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4, 1966 e che si intitolava, significativamente, *Renverser le platonisme (Les simulacres)*.

⁶⁵ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 233-234 [c.n.].

e filosofia antica che, di Logica del senso, andrà comunque a costituire, insieme ad altri saggi, come si è ricordato, l'Appendice – sempre nel contesto della discussione sul Platonismo:

Ma nel movimento infinito della somiglianza degradata, di copia in copia, si approda a un punto in cui tutto cambia di natura, *la copia si rovescia a sua volta in simulacro*.⁶⁶

Il fittizio non è pertanto il simulacro: esso è piuttosto una “copia di copia”. Precedentemente, sempre all'interno di *Logica del senso*, Deleuze aveva già chiarito come il simulacro non fosse da intendersi come quella “copia di copia” che, ora, sappiamo essere il fittizio. Ma quest'ultimo, il fittizio, l'“apparenza di apparenza”, può appunto *rovesciarsi in simulacro*. È proprio la ripetizione umoristica – quella che, con Deleuze, possiamo vedere nascere dalla Pop art – a far sì che il *fittizio* “perda”, per un “eccesso di ripetizione”, il contatto con il modello e la stretta di mano rassicurante che lo teneva legato, seppur in un legame che lo rendeva un'eco degradata, alla copia: esso è trasfigurato in *simulacro*. Umorismo della Pop art: obbedire alla rappresentazione in modo talmente pedissequo da metterla in crisi. La *Brillo Box* di Warhol è ricalcata su quella del supermarket, ma non è fittizia. O meglio, lo è, ma non lo resta: attraverso la ripetizione ossessiva essa diventa simulacro. È in un tal senso che la platonistica distinzione fra museo e supermarket – per restare nel contesto dell'esposizione delle *Brillo Boxes* alla *Stable Gallery* – viene a crollare sotto i colpi di questo umorismo.

La «macchina felice»

A questo punto possiamo chiamare in causa Baudrillard – e precisamente il suo saggio *Lo snobismo macchinale*, del 1990 – per tentare di comprendere che tipo di simulacro sia quello fatto risplendere – di luce

⁶⁶ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmi, Cortina, Milano 1997, p. 167.

«artificiale», secondo il filosofo francese – da Warhol, e con ciò ravvisare anche un'implicita critica al discorso che abbiamo visto impostato da Danto:

Le immagini di Warhol [...] risultano dall'assenza di ogni pretesa del soggetto di interpretarlo. Esse risultano dalla promozione dell'immagine alla raffigurazione [non rappresentazione] pura. [...] Non vi è più trascendenza, ma un potenziamento del segno, il quale, perdendo ogni significato naturale, risplende nel vuoto di tutta la sua luce artificiale.⁶⁷

Il problema ravvisato da Danto si inseriva in un discorso che vedeva la discussione sull'arte in crisi di fronte al declino del paradigma platonistico come mezzo per riconoscere cosa fosse arte e cosa no: vi sono oggetti che sono opere d'arte e prodotti, a essi identici, che non lo sono. Come distinguere, grazie al “sigillo impresso dall'arte”, una scatola di *Brillo Box* uscita dalla banalità quotidiana del supermercato da quella che Warhol ricostruisce per il museo?

Nondimeno Baudrillard ricorda, nello scritto che stiamo prendendo in esame, che

in ogni caso, per noi moderni, l'arte ha smesso di essere un'illusione, è diventata un'idea, cessa di essere idolatrica per diventare critica e utopica, anche e soprattutto quando demistifica il suo oggetto, o quando Duchamp estetizza improvvisamente, col suo portabottiglie, tutto il campo della realtà quotidiana.⁶⁸

Per Baudrillard non ha dunque più senso parlare di una destituzione filosofica dell'arte, in quanto, una volta destituito il reale, non ha più senso parlare di arte come illusione. Non vi è più «trascendenza»⁶⁹, egli scrive, nemmeno dell'oggetto rispetto alla copia, nemmeno del con-

⁶⁷ J. Baudrillard, *Lo snobismo macchinale*, in Id., *Il delitto perfetto*, tr. it. di G. Piana, Cortina, Milano 1996, p. 82.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 82.

cetto rispetto all'immagine artistica. Questa dimensione superficiale è allora una dimensione del *Nowhere*, ovviamente a patto di precisare quale specifica connotazione geografica – nel senso deleuziano che abbiamo sopra delineato – assuma tale termine. Si può infatti pensare di dare, di questa arte delle superfici, una sorta di formulazione *Pop*. La si può pensare come un'estetica del *nowhere*, dando a quest'ultimo termine la duplice valenza che Deleuze le assegna in *Che cos'è la filosofia?* – nella fattispecie discutendo di *Erewhon* di Samuel Butler⁷⁰ – e che si può leggere nei suoi stessi caratteri: *No-where* come in nessun luogo, *Now-here* come ciò che insiste – qui e ora – in una sorta di coalescenza con l'immagine sensibile in ciascuna ripetizione. Gioco “simulacrale” di Warhol, che parla di un'aura che la sua opera tradisce (aura che, vedremo, parla per una singolarità, piuttosto che per una individualità). Perché *No-where*? Come sottolinea Baudrillard «non vi è niente da dire su Andy Warhol»⁷¹, non v'è nulla di “rappresentato”, infatti, dietro le sue serigrafie, «lui solo essendo capace di rifrangere l'insignificanza delle sue immagini, delle sue vicende e dei suoi gesti nell'insignificanza del proprio discorso»⁷².

Proprio alla luce di queste ultime considerazioni, proviamo allora a discutere le parole che Duchamp dedica a Warhol, nel 1964, all'interno della cornice dell'“Herald Tribune”:

Se un uomo prende cinquanta barattoli di zuppa Campbell e li dipinge su una tela, ciò che ci interessa non è l'immagine retinica, ma il concetto che spinge a mettere cinquanta barattoli di zuppa Campbell su una tela.⁷³

Riprendendo allora il doppio senso di *nowhere* appena delineato (vibrazione ossimorica del termine: in nessun luogo/qui-ora), si può allora

⁷⁰ «La parola utilizzata dall'utopista Samuel Butler, *Erewhon*, non rinvia soltanto a *No-where*, o Da nessuna parte, ma a *Now-here*, qui e ora» (G. Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 93).

⁷¹ J. Baudrillard, *Lo snobismo macchinale*, cit., p. 81.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Cfr. A. Mecacci, *Introduzione a Andy Warhol*, cit., p. 23.

criticare un preciso punto, o piuttosto precisarne il senso, della citazione di Duchamp. Non sta infatti *in nessun luogo* il concetto che spinge Warhol a far apparire i barattoli sulla tela. Piuttosto esso è l'altro lato di un'ossessiva ripetizione, prodotto delle serie dei fittizi divenuti simulacri, insistente in ognuno di essi, in ogni ripetizione: *Now-here*. Se precedentemente ho sottolineato come in Duchamp sia ancora presente il gesto dell'artista – senza di esso l'orinatoio di non diverrebbe *Fountain* (elevazione ironica di un oggetto comune ad opera d'arte) – appare ora chiaro come Warhol abbia portato alle estreme conseguenze l'estetica delle superfici. Come ricorda Baudrillard, «è il caso di dire con Warhol: 'più superficiale di me, muori'»⁷⁴.

Ho detto che Warhol tradisce una “propria” aura, ma si intuisce che quest'aura non si afferra concettualmente, e nemmeno sembra individualmente connotabile: scomparsa dell'individuo Andy Warhol nella singolarità macchinica: «Warhol è un mutante»⁷⁵, scrive Baudrillard; si potrebbe appunto dire un «mutante» che si annulla come soggetto per corrispondere a delle singolarità. Lo stile che la macchina Warhol lascia emergere come un riflesso non è *individuale*, ma *singolare*. È uno stile “più che personale” e nondimeno non riconducibile al “generale”: esso è riconoscibile nella sua singolarità. Anche Warhol stesso, nel mondo di simulacri che mette in “opera”, è una comparsa, uno di essi: Warhol è un simulacro⁷⁶: «Non c'è un soggetto Warhol dietro le immagini di Warhol»⁷⁷, scrive Baudrillard. Anche nelle parole di quest'ultimo, dunque, si può rilevare implicitamente un posizione in linea con le considerazioni appena espresse nei confronti

⁷⁴ J. Baudrillard, *Lo snobismo macchinale*, cit., p. 84.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁶ Si ricordi per esempio come egli, nel 1967, in occasione di un ciclo di conferenze, fu sostituito da un proprio doppio, impersonificato, se così si può dire, da Allen Midgett. Oppure, ancora, si pensi a come egli venga spesso affiancato da un proprio doppio femminile, noto è il caso di Edie Sedgwick.

⁷⁷ J. Baudrillard, *Lo snobismo macchinale*, cit., p. 86.

dell'affermazione di Duchamp che parlava di «un concetto che spinge a mettere cinquanta barattoli di zuppa Campbell su una tela».

Una volta che la rappresentazione ha perso il proprio referente, ossia l'oggetto – oppure il concetto – che le sta idealmente innanzi, Warhol non giunge a una posizione che si potrebbe forse essere spinti a caratterizzare nei termini di un “cattivo nichilismo”. È ancora delle parole di Baudrillard che ci possiamo servire per esprimere questo nuovo «stato metafisico»:

Si tratta di uno stato metafisico del nostro mondo moderno, che si ricollega a quello del simulacro incondizionato. La differenza è che, al posto di averne una visione depressa legata al nostro pregiudizio naturalista, Warhol gode di questo stato di rappresentazione come di una seconda natura.⁷⁸

È fatto noto che Warhol, come ho già ricordato, dichiarasse di volere essere una macchina. Ma, appunto, non si tratta di una “macchina nichilista”. Una macchina, si potrebbe essere indotti a pensare,

dovrebbe essere infelice, poiché è perfettamente alienata.
Warhol no: egli inventa la felicità della macchina, quella di rendere il mondo ancora più illusorio di prima.⁷⁹

Sotto i colpi silenziosi e colorati di questa “macchina felice”, anche il “paradigma platonistico dell'arte” – così ci si è espressi in precedenza – viene messo in crisi. L'idea di opera d'arte che, che all'interno di un tale paradigma poteva fungere ancora, in un certo senso, da modello di riferimento – e in base ad esso era ancora possibile, per certi versi, dire “questo è arte” e “questo non lo è” – viene resa essa stessa simulacro: col gesto di Warhol «l'arte che si crede tale fa soltanto la figura di una volgare simulazione»⁸⁰.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

In queste parole di Baudrillard, tra l'altro, è lo stesso termine *Pop* che sembra riacquistare quella sfumatura semantica di cui lo investono anche Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Kafka. Per una letteratura minore*⁸¹. In questo testo, la nozione di “arte minore” – nella fattispecie la letteratura – che Deleuze e Guattari propongono, si prospetta di deostatizzare il ruolo privilegiato che la cosiddetta “arte maggiore” – quella, in sostanza, ufficialmente riconosciuta come tale – riveste nel proprio statuto donatole dalla “benedizione” di un potere predominante. Appunto dai *clichés* imposti dall'arte ufficialmente riconosciuta tale la letteratura minore sarebbe a loro avviso capace di emanciparsi attraverso delle «linee di fuga», espressione che proprio nel senso esplicitato da Deleuze e Guattari, che a loro volta s'avvalgono del termine *Pop*, si può tra l'altro utilizzare anche per l'opera di Warhol:

Una via d'uscita per il linguaggio, per la musica, per la scrittura. È quello che si chiama Pop – musica Pop, filosofia Pop, scrittura Pop: *Wörterflucht*.⁸²

Warhol, come abbiamo già detto, trova la propria linea di fuga nel procedimento umoristico che finge di arrendersi alle condizioni “maggiori” della rappresentazione – egli riproduce l'oggetto identico, obbedendo alla *mimesis* per rovesciarla – per farle “esplodere” nella ripetizione, per far loro smarrire l'oggetto cui restavano aggrappate in quanto ciò che solo poteva loro dare senso. Warhol, con la sua ossessiva ripetizione, è allora un *iconoclasta*, come scrive Baudrillard, che del resto, a sua volta, si definisce tale, «intendendo con questo la nuova iconoclastia moderna, che non consiste più nel frantumare⁸³ le immagini, ma

⁸¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996.

⁸² *Ibid.*, p. 48.

⁸³ Tr. modificata.

nel fabbricarne, una profusione di immagini *in cui non c'è niente da vedere*⁸⁴. Infatti, “dietro” «ciascuna [di esse], qualcosa è scomparso»⁸⁵:

Ora, se ci si riflette, era il problema stesso dell'Iconoclastia a Bisanzio. Gli iconolatri erano gente sottile che pretendeva di rappresentare Dio a sua maggiore gloria, ma che in realtà simulando Dio nelle immagini dissimulava con ciò stesso il problema della sua esistenza. Ogni immagine era un pretesto per non porre il problema dell'esistenza di Dio. Dietro ogni immagine, in effetti, Dio era scomparso. Non era morto, era scomparso, cioè il problema non si poneva più. Il problema dell'esistenza o dell'inesistenza di Dio è risolto dalla simulazione.⁸⁶

Warhol sembra dunque aver consapevolizzato il gesto degli iconolatri, che nelle parole di Baudrillard erano iconoclasti inconsapevoli. Warhol è diventato iconolatra in nome dell'iconoclastia. Egli è, se teniamo conto dell'accezione di umorismo che abbiamo chiarito sopra, *l'iconolatra umorista*. Con Warhol anche l'oggetto di partenza diviene simulacro, tutto è ripetizione: si è smarrita l'origine, ammesso che mai ci sia stata. Interessante, per chiudere il riferimento al “*Kafka*” di Deleuze e Guattari, il fatto che essi, oltre a ricorrere al termine Pop, si servano altresì della nozione di *macchina* per definire il “processo” di scrittura kafkiano:

Non ci troviamo qui di fronte a una corrispondenza strutturale fra due tipi di forme, forme di contenuto e forme di espressione, ma di fronte a una macchina d'espressione capace di disorganizzare le proprie forme, e di disorganizzare le forme di contenuti, per liberare dei contenuti puri che si confonderanno con le espressioni in una materia intensa. Una letteratura maggiore o consolidata segue un vettore che va dal contenuto all'espressione: una volta dato in un

⁸⁴ J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Politi, Milano 1988, p. 26. La medesima posizione è ribadita, attraverso le medesime parole [salvo qualche leggera modifica che ne lascia inalterato il senso] in Id., “Il delitto perfetto”, in Id., *Il delitto perfetto*, cit., p. 9.

⁸⁵ J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., p. 27.

⁸⁶ *Ibid.*

contenuto, in una data forma, trovare, scoprire o vedere la forma di espressione che ad esso si addice. Si enuncia proprio quello che si concepisce... *Ma una letteratura minore o rivoluzionaria comincia con l'enunciare, e vede e concepisce solo dopo.*⁸⁷

Proprio in quest'ultimo senso ho in precedenza criticato – o precisato (non mi interessa tanto andare contro Duchamp, quanto specificare la valenza che la sua espressione può rivestire all'interno dell'universo warholiano) – la formulazione duchampiana circa il “concetto che spingerebbe un uomo a mettere cinquanta barattoli su di una tela”. Nessun concetto preventivamente dato spinge Warhol a deporre barattoli su di una tela. Egli non enuncia – o dipinge, serigrafa, filma – quello che concepisce, e, al limite, si potrebbe dire che nel suo particolare “stato di macchina” addirittura «non vede e non concepisce» – per utilizzare le parole di Deleuze e Guattari – nemmeno «dopo». È una “pura macchina” che è frammento macchinico di mondo, infatti, quella warholiana. La “macchina Warhol” non è un obiettivo che fotografa il mondo, bensì un frammento di mondo attraverso il quale il mondo stesso si vede. Per tal motivo – Baudrillard può scrivere – Warhol

non appartiene alla storia dell'arte, appartiene al mondo, molto semplicemente. *Non lo rappresenta*, ne è un frammento, un frammento allo stato puro. Ecco perché, visto nella prospettiva dell'arte, egli può essere deludente. [...] Tale è la macchina Warhol, questa straordinaria macchina [...]. Nessuno può tentare di descriverla. Ciò implicherebbe una complicità letterale, una complicità macchinale con Warhol. Ora, non tutti hanno la fortuna di essere una macchina.⁸⁸

⁸⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 51 [c.n].

⁸⁸ J. Baudrillard, *Lo snobismo macchinale*, cit., p. 90.