

Mario Pezzella

Il volto e il fantasma. Andy Warhol e Marilyn Monroe

In this essay I propose to consider the transformation of the actress Marilyn Monroe into an icon of the Society of spectacle. The notion of «spectacle» will be analyzed according to the theoretical perspectives of Guy Debord. In particular, in the case of the American actress, we are considering the transformation of a living body into an image-fetish: an attraction in the regime of desire and enjoyment proposed by contemporary capitalism. The deconstructing and critique of this icon will be considered in the serial portraits of A. Warhol. We are considering the eminently allegorical character of the artist's operation. The poem dedicated from Pasolini to the actress and some photographic portraits will be kept in mind, which, unlike Warhol's images, give us a tragic view of Marilyn's face.

Keywords: Marilyn, Warhol, Spectacle, Allegory, Pasolini

1. In un saggio del 1976 (uno degli ultimi da lui pubblicati) Pasolini paragona i ritratti realizzati da Warhol per la serie *Ladies and Gentlemen* alle immagini di un affresco bizantino “rappresentante figure isocefale, tutte s’intende, frontali. Iterate al punto da perdere la propria identità e di essere riconoscibili, come i gemelli, dal colore del loro vestito” (Pasolini, 1976)¹. Questa intuizione può valere anche per le serie di immagini dedicate da Warhol a Marilyn Monroe. Non c’è molta differenza se la ripetizione riguarda un volto o un oggetto. Le iterazioni di Marilyn Monroe o quelle della minestra Campbell seguono lo stesso principio: la diva, l’uomo politico, la Coca Cola o la sedia elettrica, divenendo immagini spettacolari, perdono ogni distinzione ontologica. La loro corporeità, il loro uso, la loro età, non hanno più alcuna rilevanza di fronte all’imperativo sovrasensibile e fantasmagorico che li governa: sono ugualmente esposti come emblemi dell’universo della merce.

Continuando a meditare sul paragone figurativo di Pasolini è però evidente la diversità enorme che separa i due tipi di immagine: nell’affresco bizantino l’iterazione delle immagini e la loro perdita di identità sottolineano la comune condizione delle creature finite di fronte al “modello metafisico”, alla “sacralità autoritaria della pittura ufficiale cristiana delle origini”(ib.); l’archetipo, a cui si riferiscono le figure di Warhol, è invece divenuto radicalmente immanente al mondo delle merci. Esso non si profonda più nel vuoto indicibile che la tradizione assegnava alla trascendenza, e ne è come un *détournement*², uno sviamento, un distoglimento in ambito profano: è piuttosto una *matrice*, capace di produrre in serie copie, in cui le differenze si riducono a varianti formali, introdotte artificialmente e a posteriori, come le differenti colorazioni del volto di Marilyn o gli impercettibili mutamenti dell’espressione: “È più forte

¹ Introduzione senza numeri di pagina.

² È il termine, difficilmente traducibile, usato da Guy Debord, per indicare lo spostamento di significato di un concetto o di una parola rispetto al suo contesto originario.

insomma il modello che le infinite persone reali che possono passare per la 42 Strada alle ore 7 di una sera d'estate”(ib.). Quanto Pasolini afferma dei travestiti di *Ladies and Gentlemen* vale per tutte le “personalità” serializzate da Warhol: “Essi vengono assorbiti nell’unicità della Persona che li prefigura, accampanosi accanto ad altre figure archetipe nel cielo dell’entropia americana” (ib.).

Nella produzione in serie più raffinata, questa “apparenza di novità”, come ha detto Benjamin, è altrettanto indispensabile all’esistenza della merce dell’iterazione sempre uguale e su vasta scala della sua matrice: “La novità del prodotto acquista (come stimolante della domanda) un valore finora ignoto; il sempre uguale appare per la prima volta sensibilmente nella produzione di massa” (Benjamin, 1962, p.134). Dove la diversità reale tra una copia e l’altra diventa irrilevante, essa viene tuttavia ripristinata a livello formale, stilistico, rappresentativo: in una parola diviene una componente estetica e spettacolare del prodotto, un valore fantasmatico aggiuntivo. Questa differenza spettacolarizzata si generalizza sempre di più con la pseudo-personalizzazione richiesta alle merci nella forma attuale di produzione postfordista: ed è stata pionieristicamente attuata nell’ambito della moda e dell’industria culturale (nella costruzione delle immagini divistiche). A determinare il valore di un abito di Gaultier o di una sequenza interpretata da Marilyn Monroe non sono più sufficienti né il valore d’uso né il valore di scambio misurato sul tempo di lavoro necessario a produrli: occorre aggiungere un ulteriore incremento, che appartiene alla loro natura propriamente spettacolare e che si potrebbe definire come il loro valore fantasmatico.

In questo senso, Lacan avrebbe definito la merce come un oggetto *a* attrattivo del desiderio: un sostituto feticistico della Cosa, della fusione con l’essere materno al di là di ogni separazione culturale e della proibizione dell’incesto: fusione che viene di volta in volta profferta fantasmaticamente come possibile dalla merce e dal danaro³. Il capitale si installa parassitariamente per proporre se stesso come realizzatore effettivo della nostalgia (o dell’utopia) originaria, si appropria del desiderio, se lo incorpora e ne inverte direzione e significato. Il lavoro del capitale sul desiderio fa parte di quel più generale dis-toglimento, che esso opera su ogni dato antropologico e su ogni eredità culturale del genere umano. Il desiderio – all’interno del dominio del capitale – è orientato feticisticamente sulla merce, la quale promette un soddisfacimento assoluto. La fantasmagoria della merce stravolge il desiderio con una promessa di godimento, destinata a essere essenzialmente delusa, e costituisce in questo doppio movimento un soggetto che crede di poter espungere da sé ogni negatività. Nel linguaggio di Freud, l’alienazione capitalistica nega il disagio della civiltà, il negativo in quanto tale, la castrazione e la finitudine del soggetto, nello stesso momento in cui li incrementa all’infinito, li produce e li maschera simultaneamente.

³ “La spinta coattiva al consumo difende il soggetto dal trauma della perdita originaria, eppure lo stritola nell’abbraccio strangolatorio della pulsione di morte” (Gatto, 2018, p.123).

L'abito alla moda e il simulacro divistico di Marilyn valgono in quanto divengono fantasmi modulatori del desiderio: e come tali appaiono fittiziamente dotati di quell'irripetibilità e di quell'aura, che come oggetti d'uso o valori di scambio non possiederebbero affatto. Non si distinguono l'uno dall'altro per qualità organica o psichica, ma per la linea estetizzata, con cui si presentano sulla scena dello spettacolo.

Nota su Debord. *Secondo Guy Debord (Debord, 1996) la legge decisiva della società dello spettacolo si potrebbe formulare in questo modo: quanto più l'esperienza deperisce e si degrada sul piano reale, tanto più la sua messa in scena spettacolare ne offre un surrogato seducente e potente. A questa inversione fondamentale ne segue immediatamente un'altra: quanto più un fenomeno è potenzialmente minaccioso per il potere esistente, tanto più viene rappresentato come effimero, contingente, già noto. Ovunque sia possibile, occorre mostrare un universo continuo, senza strappi, lacerazioni, fessure. Da qui poi discendono una serie di conseguenze, che investono per intero la percezione collettiva del mondo: quanto più un fenomeno perde in qualità materiale, tanto più la sua immagine-fantasma acquista splendore e luminosità; quanto più è artificiale, tanto più deve apparire naturale e indiscutibile; quanto più è frutto della necessità economica, tanto più appare delegato alla libera scelta dei singoli.*

Da questo punto di vista, la società dello spettacolo non si limita a ribadire l'esistente e a ripeterlo in modo coattivo e incessante; ma è intensamente produttiva di percezioni e visioni del mondo, e muta effettivamente ogni piega dell'essere sociale, fino all'autopercezione del corpo e allo sguardo. Il potere non ha natura semplicemente repressiva, non si limita a confermare l'esistente, ma produce un ordine e un linguaggio, entro cui si esplica poi ogni vita. La società dello spettacolo è – in certo senso – un "ordine del discorso", che condiziona ogni formazione possibile della soggettività.

Tutto ciò non è affatto evidente allo spettatore e al compratore di merci: egli anzi crede davvero che unicità e valore appartengano all'oggetto reale del suo desiderio. Il mondo gli apparirà così rovesciato: il fantasma indotto in una forma destinata a sedurre si trasforma in potenza magica e auratica propria dell'oggetto, si afferma come presenza: “[...] *i fantasmi non sono altro che forme che si presentano come oggetti?*” (Anders, 1963, p. 168). La produzione spettacolare contiene così un paradosso: l'apparenza di novità non si oppone all'iterazione, ma la rafforza e la consente. La singolarità omologata della merce viene rivestita del fascino dell'unicità. Questa ripetizione nel nuovo non viene mai meno stimolando in modo continuo il consumo, “il modello esiste soltanto in funzione della riproduzione [...] è reale solo nella misura in cui la sua qualità di modello permette la ‘realizzazione’ della massima vendita delle sue riproduzioni” (p. 177). Questa dialettica ambigua della merce, la sua doppiezza efficiente, sta anche alla base delle affermazioni di Pasolini su Warhol: “A tale modello non ci sono alternative: ma solo varianti”, ad esso non si può opporre nulla “se non delle varianti ridotte al minimo: una iterazione ossessiva” (Pasolini, 1976) come quella delle immagini di Marilyn: questa ripetizione desolante resta però invisibile al consumatore nella

fantasmagoria delle merci effettivamente circolanti. Warhol si è proposto di renderla visibile, disanimando i fantasmi e mostrandoli in quanto tali, nella loro evanescenza iridata, rimanendo inesorabilmente all'interno del loro universo: “La rappresentazione del mondo esclude ogni possibile dialettica. È, al tempo stesso, violentemente aggressiva e disperatamente impotente” (ib.). Scrivendo in questo modo del nichilismo anarchico di Warhol, poco prima di morire e dopo il suo *Salò*, è abbastanza evidente che Pasolini pensi anche a se stesso.

Che alcuni potenti della terra si siano dati da fare per essere ritratti in tal modo in qualcuna delle serie di Warhol, indica la loro sostanziale imbecillità o il loro sorprendente cinismo; simili in questo alle corti regali, che si compiacevano di essere eternate da Goya, gottose, deformi e con l'ottundimento stampato sui volti.

2. Il nichilismo aggressivo di Warhol scopre il nulla e l'artificio dietro le apparenze piene e feticistiche dei fantasmi spettacolari, come quello costruito sul corpo di Marilyn. Nella società dello spettacolo saperi tecnici, linguaggi comunicativi, estetiche del marketing, diventano diretti produttori di merci o merci essi stessi, senza neppure servire alla creazione di oggetti d'uso. La rappresentazione fantasmatica si offre allo stato puro senza che un qualsiasi residuo di materialità o di corporeità reale venga a contaminare la sua iridescenza sovrasensibile. L'industria dello spettacolo costituisce il modello dominante, secondo cui oggi deve essere proferita la promessa della merce. Questo processo di produzione, in cui la tecnica e l'artificio hanno un'importanza predominante deve però restare invisibile nell'oggetto finito. L'immagine spettacolare, come quella che l'industria hollywoodiana ha proposto di Marilyn, si configura come una potenza auratica, dotata di immediata e magica fascinazione: nell'apparenza seducente e splendente scompare ogni traccia di corporeità reale, così come del processo di lavorazione che ha portato a questo esito depurato. La negazione che ha colpito il corpo vivente, il sacrificio che è stato necessario perché da esso sorgesse il fantasma immateriale, vengono essi stessi negati e occultati, affinché sussista solo l'incanto finale. Così l'immagine divistica di Marilyn è simile alle bellissime donne-automa dei racconti di Hoffmann, che poi alla fine risultano composte da ingranaggi macchinici. La violenza tecnica della produzione, che succhia la vita dai corpi, resta inconscia, abbagliati come siamo dall'autoritario bagliore della spettralità.

Nel suo saggio sul “perturbante” Freud definiva in questo modo l'ambiguità di una simile esperienza: “Jentsch ha rilevato come caso particolarmente adatto il ‘dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato’ e si è richiamato all'impressione provocate da figure di cera, da pupazzi e da automi” (Freud, 1989, p. 88). Questo carattere perturbante si estende all'intero mondo della fantasmagoria delle merci. Nelle immagini

di Marilyn, Warhol ritrae un essere ibrido, apparentemente vivo, ma in realtà prodotto di innesti e artifici: oppure, in modo complementare, un oggetto senza vita che sembra animarsi di un fervore immaginario e fascinatore: un'icona, che ha richiesto il sacrificio preliminare del corpo.

L'immagine spettacolare possiede tutta l'ambiguità del feticcio descritta da Freud. Da un lato, il feticcio occupa e nasconde la mancanza, con la sua illusoria totalità: "Sostituisce il vuoto con qualcosa di pieno, la minaccia di annientamento con una pienezza garantita, con un'identità certa" (Concato, 1996, p. 42). Ma, d'altra parte, non può non mantenere un offuscato riferimento al nulla, che pretenderebbe di occultare:

Il feticcio, che si tratti di una parte del corpo o di un oggetto inorganico, è, quindi, nello stesso tempo, la presenza di quel nulla che è il pene materno e il segno della sua assenza; simbolo di qualcosa e, insieme, della sua negazione, esso può mantenersi solo a patto di una lacerazione essenziale, nella quale le due reazioni contrarie costituiscono il nucleo di una vera e propria frattura dell'Io (*Ichspaltung*) (Agamben, 1977, p. 40).

Allo stesso modo, l'immagine spettacolare occulta la trasformazione in merce e l'annientamento di ogni corpo e qualità nella pura spettralità del fantasma: d'altra parte, porta inscritta la traccia del nulla che questa metamorfosi infligge ad ogni essere vivente. Essa è tanto più riuscita, quanto più questo suo volto infero resta negato, quanto più l'aura fascinosa attrae senza limiti il desiderio, quanto più dimentichiamo la sua natura di fantasma, la sua dolorosa inafferrabilità, e ci consegniamo all'illimitata apparenza.

Nota su Lacan. *Nella struttura presente del capitale, il soggetto non deve percepire una mancanza che potrebbe mettere in moto la critica. Sopprimere interamente tale percezione significa però abolire la coscienza dei propri limiti, della propria finitudine, della propria creaturalità, e aprire le porte all'elogio dell'eccesso, alla sfrenata consumazione delle risorse naturali, all'euforia dell'autodistruzione. Secondo l'interpretazione che Samo Tomšič ha dato dell'ultimo insegnamento di Lacan, il capitale alimenta l'utopia di una vita assolutamente priva di negatività e forclude il tema della castrazione: propone un vitalismo ottimistico, un eterno fiorire, un'età dell'oro, nello stesso momento in cui la sua essenza si basa su una negazione e una contraddizione costitutiva, che si ripresentano continuamente, come Reale perturbante, sintomatico, inconscio. Questa logica del fantasma è complementare alla logica della produzione, e dis-toglie dalla contraddizione reale. Il capitale "simultaneamente produce e forclude la negatività" (Tomšič, 2015, p. 5). Per cui il pensiero critico deve necessariamente ripartire dalla presenza del negativo: "La tensione fra astrazione e negatività è il nucleo di una teoria materialista del soggetto" (p. 6).*

“La formula di Lacan del discorso capitalista continua la sua linea di pensiero secondo cui il capitalismo essenzialmente tende ad andare al di là della forclusione della castrazione. La sua visione del mondo mira a colmare la scissione del soggetto grazie alla feticizzazione dell’oggetto, la quale vorrebbe stabilire una relazione univoca tra soggetto e godimento” (p. 226). L’alternarsi di euforia del possesso e depressione malinconica è funzionale al sorgere di sempre nuove merci, al loro rapido decadimento, alla loro sostituzione nel ritmo veloce della moda; in una parola è essenziale alla loro circolazione e realizzazione in danaro. Il capitale si impadronisce del desiderio e lo pone al lavoro, trasformando il sentire in presupposto dell’astrazione immateriale; “Ovviamente, la forclusione della castrazione non implica che il godimento divenga accessibile. Al contrario, la forclusione radicalizza il vuoto di jouissance e spinge il super-io verso una domanda insaziabile di godimento” (ib). Il godimento risponde alla delusione, che ogni merce procura, richiedendo un ulteriore incremento di potenza, un illimitato ardore. Se il desiderio, in fondo, sospetta sempre la lontananza della sua immagine e la sua natura di sogno, l’ingiunzione al godimento, propria del discorso del capitalista, non tollera distanza e distrugge ciò che non riesce ad afferrare. L’infinita potenza di distruggere, il piacere nel dolore e nella distruzione, è la sua verità. Dall’euforia del consumo il soggetto ricade nell’atonia melanconica. Più terribile di ogni deformazione del desiderio è la sua assenza totale e il sentimento indefinito della propria colpa e inadeguatezza: si afferma allora il “dolore dell’esistenza, quando niente più l’abita se non questa esistenza stessa e tutto, nell’eccesso del dolore, tende ad abolire questo termine non sradicabile, che è il desiderio di vivere” (Lacan, 2013, p.116). La nuda esistenza, per definire la quale Levinas usava l’impersonale il-y-a, diviene priva di ogni trascendimento, e sprofonda in una compattezza ottusa, senza mai giungere ad essere davvero un esistente.

3. La strategia nichilista di Warhol evidenzia il carattere feticistico dell’immagine spettacolare, rivela la sua affinità con il nulla, vorrebbe scuoterci dal nostro oblio. A questo scopo egli usa due distinti procedimenti, che applica entrambi all’icona divistica di Marilyn Monroe. Il primo si fonda sull’isolamento dell’immagine:

Nella realtà, l’immagine artificiale agisce come una presenza unitaria da cui discende una suggestione compatta e aggressiva in direzione dello spettatore. Mentre adesso, nel suo isolamento e nella sua dilatazione, l’immagine appare completamente diversa: non affatto unitaria, bensì composta di parti che si incastrano e si sovrappongono tra di loro, come accade in qualsiasi prodotto tecnologico (Boatto, 1995, p. 30).



Consideriamo, ad esempio, *Shot Orange Marilyn* del 1964. Il volto si scompone “in rigide zone di colore” (ib.); il biondo innaturale dei capelli, il rosa del viso, il bluastro delle palpebre, il rosso delle labbra, sezionano l’immagine in parti assemblate, ne distruggono il valore seduttivo, rivelano la fredda spettralità della composizione: “Il volto risulta simile a una maschera, a una sorta di nuova icona costruita meccanicamente per soddisfare i bisogni di una società feticistica”(p. 32). Allo stesso tempo, esso sembra colto nell’imminenza di un suo possibile sgretolamento e di una separazione dei “pezzi” che lo compongono. Lo spettatore rimane così in sospeso tra l’immagine feticizzata dell’attrice, banalizzata e consueta, col suo fulgore pieno, positivo, lucente – e questa maschera artificiale, che sfigura ogni apparenza di bellezza e rivela la precarietà del simulacro tecnico. È costretto, in altre parole, a confrontarsi con la scissione del suo stesso Io (la *Ichspaltung* di Freud), a oscillare tra la fascinazione del godimento e la presenza della morte, nella stessa crisi dell’istante.

L’altra tecnica di decostruzione del feticcio evidenzia la sua natura iterativa. La serialità restava occultata e negata nell’apparenza di unicità magica e auratica dell’immagine spettacolare, sempre uguale e sempre

offerta *per la prima volta*. In un'opera come *Marilyn Monroe (Twenty Times, 1962)*, la caratteristica seriale e artificiale dell'immagine si afferma in primo piano, dissolvendo negativamente la fascinazione. Lo spettacolo pare il luogo dell'erotismo persistente e disinibito. Niente sembra più lontano da esso della repressione autoritaria e patriarcale. Nella sfera sessuale si afferma quel predominio della vista su ogni altro senso, che caratterizza in generale la forma percettiva dello spettatore:

Lo spettacolo come tendenza a *far vedere* per il tramite di diverse mediazioni specializzate il mondo che non è più direttamente coglibile, trova naturalmente nella vista il senso umano privilegiato che in altre epoche fu il tatto; il senso più astratto, e più mistificabile, corrisponde all'astrazione generalizzata della società attuale" (Debord, 1996, p. 90).

Il predominio della contemplazione passiva è evidente nell'erotizzazione delle immagini di merce: la pubblicità seduttiva suscita il desiderio e allo stesso tempo lo perverte, orientandolo verso una totalità immateriale. Ogni merce allude al feticismo patologico studiato da Freud: occlusione e differimento di un vuoto, rinvio indefinito da un oggetto all'altro. La stessa perversione – tuttavia – è vissuta in una sfera spersonalizzata e del tutto immaginaria: la sessualità spettacolare ammicca continuamente all'immagine, è un eterno possibile, che mai diventa atto, una promessa che non verrà mantenuta.

Come il danaro è la potenza pura di ogni soddisfacimento, così la sessualità passiva e visiva associata all'immagine spettacolare contiene in forma latente tutti i godimenti: il mondo delle merci induce a mantenersi in questa potenzialità immaginaria, ripete ogni volta l'atto magico che sostituisce il desiderio dell'altro con quello incorporeo dell'acquisto. Questa tensione all'immaginario è talmente pervasiva, che anche la donna o l'uomo reali vengono infine trattati come immagini; fino all'eccesso in cui divengono violabili, come fossero i fantasmi insensibili della pubblicità e della pornografia. Si produce così questa inversione: che è il corpo stesso a divenire supporto dell'immagine di merce, metafora di una metafora, seguito spettrale che più non rinvia ad altro significato, e ricorda l'allinearsi disperato delle allegorie, descritto da Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*: "La voluttà con cui il significato domina, come un fosco sultano, l'harem delle cose, ne dà un'espressione incomparabile. È proprio del sadico umiliare il proprio oggetto, e proprio per questo – o grazie a ciò – soddisfarlo" (Benjamin, 2001, p. 220); il fondamento del male

si dischiude piuttosto con la Fata Morgana di un regno della spiritualità assoluta, cioè senza Dio, un contraltare simmetrico della pura materialità, quale soltanto il male permette di esperire. Lo stato d'animo che vi regna è il lutto, che è insieme la matrice dell'allegoria e il suo contenuto [...]. La pura materialità e la spiritualità assoluta sono

i due poli dell'ambito satanico: e la coscienza è la loro sintesi buffonesca, che scimmietta quella autentica, la sintesi della vita (pp. 263-264).

Come l'allegoria, l'immagine di merce propone in effetti la sua natura immateriale e sovrasensibile, congiunta a una materialità disanimata ed estranea, ridotta a supporto del fantasma e del valore di scambio. In *Marilyn Monroe (Twenty Times)*, Warhol evidenzia il gesto del montaggio, il *taglio*, che si impone decisivo come il vero oggetto della rappresentazione e ne separa le varianti, spezzando il flusso scorrente dei fotogrammi, a cui siamo abituati dal cinema o dalla televisione. La ripetizione dell'immagine di Marilyn evoca la mobilità potenzialmente infinita delle inquadrature: ma essa è spezzata da una pulsione di morte. Questa polarità scinde il soggetto-spettatore, tra l'aspettativa che la serie si rianimi e riprenda il suo flusso continuo – e la sua scomposizione in stato di arresto. La continuità dei fotogrammi, frutto apparente della successione di unità discrete, viene simulata e screpolata fino a metterne a nudo l'artificialità. Ogni singolo elemento della serie “Marilyn” rinvia – come un'allegoria – alla potenza immanente della tecnica e alla dissoluzione dei corpi nei fantasmi di merce: “L'allegoria immobilizza i sogni. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita” (Benjamin, 1962, p. 130).

Warhol aggredisce con la scomposizione allegorica e l'iterazione anche celebri capolavori della tradizione figurativa, come *L'ultima cena* di Leonardo o la *Nascita di Venere* del Botticelli. Nella società dello spettacolo, turisticamente esibiti nei musei o distorti nella pubblicità delle merci, essi non si differenziano per nulla dai feticci del cinema e della moda. L'universo linguistico, non meno di quello sentimentale e affettivo, è penetrato dalla forma di merce. La produzione spettacolare riprende per suo conto le forme e gli stili che evocano le epoche storiche dell'umanità. Lo spettacolo, in senso stretto, non ne inventa di nuovi ma ricorre al più vario campionario di simboli, miti e qualità materiali del passato: solo che essi riappaiono come pure apparenze della forma di merce. Come diceva Benjamin, la moda si riappropria, in un balzo di tigre, di tutto il passato, ma destituendolo del significato originario, utilizzandolo come modo di estetizzazione dell'inorganico.

L'immagine spettacolare distrugge l'antica dialettica di quella artistica: essa non rinvia più a qualcosa che non è e potrebbe essere, non ha più alcun potere di trascendimento del dato. Non rinvia più a qualcosa di assente, lo sostituisce. Essa determina così l'atrofia di quello scarto tra presenza e assenza, tra attualità e possibilità, tra necessità e libertà, che caratterizzava l'attività simbolica e in particolare quella dell'arte. L'immagine simbolica rinviava sempre oltre il proprio limite, verso ciò che la trascendeva nel tempo e nello spazio: quella spettacolare non rinvia a nulla, se non alla sorda insistenza dello spettacolo stesso. Più che secolarizzare l'aura dell'opera d'arte, lo spettacolo trasferisce la sua forza d'attrazione, il *fascinans* che ad essa appartiene, nella pura e semplice immanenza della fantasmagoria delle merci. Esso è, da

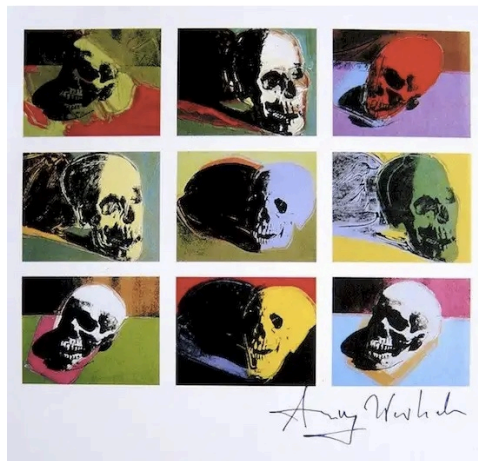
questo punto di vista, un gigantesco e sistematico *détournement*. Ora il *fascinans* appartiene al divo, all'ultima moda, al marchio commerciale, in ultima analisi, e sempre, a un fantasma sociale.

Di fronte all'euforico splendore dell'immagine mercificata, Warhol ha scelto una strategia complessa, che non tende al suo superamento diretto (come nel neoespressionismo della generazione artistica che l'ha preceduto) ma all'aggiramento e alla duplicazione. Egli non oppone alla mercificazione un'aura più intensa ed "autentica", ma prende lo spettacolo e la sua potenza di fascinazione in tutta la sua serietà ontologica. Di fronte a un potere che si fonda non da ultimo sulla sua capacità di ridurre ogni gesto di opposizione e di rivolta alla sua caricatura spettacolare, Warhol ritorce contro di esso le sue armi. Lo sdoppiamento e la ripetizione si fondano sull'umor nero con cui Warhol risponde all'iterazione ossessiva delle merci.

Questo sapere nichilistico e umoristico ricorda quello degli autori barocchi di fronte agli *idola* del potere ecclesiastico e temporale:

Esso distrugge le false pretese, non portandole davanti al tribunale della verità, ma affiancando ad ogni pretesa il suo doppio. Tra una pretesa e il suo doppio, tra il rovescio e il diritto, tra il *verso* e il *recto*, tra ogni "versione" e l'altra, non c'è differenza, se non una differenza di tono, un salto di tono, quello creato dalla ripresa e dal raddoppiamento umoristico. Perciò l'humour è così ripetitivo e tenace. Esso fa il processo alla creazione, ma sa che il processo è e sarà sempre in corso [...] (Proust, 1994, pp. 161-162).

4. Nell'ultima fase della produzione di Warhol, la fissità mortale latente nel flusso delle merci viene in primo piano. Se prima essa affiorava nella sua attitudine mimetica, quando decomponeva "ironicamente" il turgore auratico delle immagini spettacolari, ora l'attenzione si sposta direttamente sul fondo oscuro, sullo scheletro delle merci, senza quasi più citare la loro apparenza abbagliante. Naturalmente ciò presuppone il lavoro precedentemente compiuto. Come comprendere altrimenti la serie *Skulls* (1976)?



Dove prima si susseguivano bottiglie o scarpe, ora compare l'immagine ripetuta di un teschio, con lo stesso gioco di varianti coloristiche, che nelle composizioni precedenti evocavano l'alternarsi del nuovo e del sempre-uguale nel ciclo delle merci. Ora il gioco riguarda esplicitamente la morte, vero referente oscuro e pulsione dominante nella continua riproduzione del valore di scambio.

Rispetto alla scomposizione delle immagini spettacolari, si accentua l'intensificazione della negazione e dell'ombra, come in *Marilyn Black on blue Green* (1979-1986).



Sull'ironia prevale il tono tragico, percorso da ombre e opposizioni duali, che ricordano l'espressionismo cinematografico o anche il genere *noir* del cinema americano degli anni Quaranta. *The Shadow* (1981) esibisce un soggetto originariamente diviso, segnato dalla *Ichspaltung*.



All'iterazione qui si sostituisce lo sdoppiamento perturbante del volto e della sua ombra, che non si corrispondono, né dal punto di vista prospettico né da quello fisiognomico e sembrano appartenere a due piani di realtà inconciliabili e separati. Il profilo d'ombra proiettato sul fondo, come proveniente da un mondo alieno, espande e dilunga in modo inquietante il viso dell'artista che ci guarda dalla destra dell'immagine, si orienta in modo divergente rispetto ad esso e sembra assorto in questa dolorosa discordanza, senza tratti esibizionisti e provocatori.

La discrepanza della figura e dell'ombra era già uno dei tratti "metafisici" della pittura di De Chirico, a cui del resto Warhol ha dedicato alcuni rifacimenti: "L'ombra diviene qui opaca e dura come un muro

[...]. Doppio fantomatico dell'essere, essa è solo il segno della vergogna di possedere un corpo, dopo essere stata, in tutta la storia della pittura, la marca distintiva del suo onore, l'aureola della sua gloria" (Clair, 1996, p. 133). Il volto dell'artista – nell'autoritratto di Warhol – è opaco e esitante, a fronte della cupa e fredda nettezza del profilo d'ombra.

Un sentimento di incorporeità e di immaterialità emana da *Marilyn Black on blue Green*, riflesso dell'oscurarsi dell'organico di fronte alla luminescenza innaturale o soprannaturale del feticcio. L'indeterminazione erotica gioca con l'apparenza e l'immaginario, cancellando ogni richiamo corporeo: "È una dura fatica quella di apparire quale l'esatto opposto di come ti ha fatto la natura e quindi essere una donna-imitazione di ciò che all'inizio era solo una donna di fantasia"⁴. Frase che può valere per Marilyn, ma anche probabilmente per Warhol stesso, delineando una scissione al fondo stesso del suo essere. Questa dolorosa identità divergente – imitazione infinita di un fantasma – affiora sia in *Shadow*, che in *Marilyn Black on blue Green*: mentre le precedenti serie iterative dedicate all'attrice contenevano anche un'intenzione allegorica e distruttiva, velata dall'ironia, questa ennesima immagine sembra indicare l'oscuramento finale dell'immagine mitica, e l'insorgere di una paradossale pietà. Osservando il negativo assoluto e invaso da un nero dissolutivo, non più ricoperto da variazioni di colore, lo stereotipo della diva diviene secondario: ci si chiede piuttosto quale violenza abbia prodotto un tale offuscarsi dell'esistenza. Caduta ogni apparenza di fascinazione, Marilyn è colta nell'attimo in cui si trasforma in materia prima del feticcio, nero coagulo da cui verrà distillato il suo fantasma.

L'opera di Warhol trova in questa radicale negatività la sua grandezza e il suo limite. Baudrillard ha voluto attribuire ad essa una festosa riscoperta dell'"illusione":

Egli inventa la felicità della macchina, quella di rendere il mondo ancora più illusorio di prima [...] ha capito che la macchina genera l'illusione totale del mondo moderno, ed è adottando il gioioso punto di vista di questa rappresentazione macchinale che ottiene una specie di trasfigurazione, mentre l'arte che si crede tale fa soltanto la figura di una volgare simulazione (Baudrillard, 1996, p. 89).

Mi pare invece che in Warhol il "gioioso punto di vista" della macchina produttiva dei fantasmi sia piuttosto l'oggetto del suo sadismo sardonico. Il senso del possibile, di una diversa apertura del mondo, sembra assente. L'adesione mimetica al feticismo delle merci è senza dubbio il suo tratto più inquietante e tuttavia in nessun caso appare veramente "gioioso". L'accettazione incondizionata della macchina produttiva non è mai separabile da un lutto malinconico, per quanto freddamente gestito. Pasolini ne ha colto il significato più profondo:

⁴ Citato in *Andy Warhol*, 1990, p. 54.

La protervia femminile di questi maschi [i travestiti della serie *Ladies and Gentlemen*] non è che la smorfia della vittima che vuol commuovere il carnefice con una buffonesca dignità regale. Ed è tale smorfia che rende questi Travestiti tutti psicologicamente uguali, come dignitari bizantini in un'abside stellata [...]. Il messaggio di Warhol per un intellettuale europeo è una unità sclerotica dell'universo, in cui l'unica libertà è quella dell'artista che, sostanzialmente disprezzandolo, gioca con esso. La rappresentazione del mondo esclude ogni possibile dialettica. È, al tempo stesso, violentemente aggressiva e disperatamente impotente. C'è dunque, nella sua perversità di "gioco" crudele, astuto e insolente, una sostanziale e incredibile innocenza (Pasolini, 1976).

5. In una fotografia di Arnold Newman del 1962, il volto di Marilyn Monroe emerge da un fondo nero, coi capelli scomposti, lo sguardo fisso nel vuoto, la piega amara delle labbra. Una sconvolta, dolorosa espressività affiora dissolvendo l'immagine stereotipa dell'attrice. Nell'attimo fotografico la maschera è caduta dal volto, prima che il soggetto stesso lo sappia, e così espone la ferita sofferta. In *Marilyn Black on blue Green* di Warhol, con cui è opportuno confrontare questa immagine di Newman, non c'era via d'uscita dall'universo dei simulacri, se non nell'apprensione radicale della morte.



Nella foto di Newman affiora una corporeità sofferente, esposta al pericolo della cancellazione; una vita psichica contratta ai minimi termini, o un essere-ancora-appena, nei termini di Günther Anders: segnata dal trauma violento che ha imposto il suo sacrificio al fantasma collettivo. Sono modi diversi di confrontarsi con le immagini dello spettacolo: o esibirne radicalmente la spettralità – o cercare le estreme tracce di pena, i traumi iscritti nei corpi costretti a subire la propria irrealità: come ancora Pasolini ha cercato di fare in una sua poesia dedicata a Marilyn.

La poesia è letta dalla voce di Giorgio Bassani in una sequenza del film *La rabbia* (1963) ed è comprensibile pienamente solo seguendo il contrappunto delle parole con le immagini, che ripropongono fotografie dell'attrice bambina adolescente e poi colta in tutta la sua disarmata impotenza. La sequenza comincia con l'immagine di Marilyn, che è immediatamente seguita da quella di Cristo portato alla croce⁵. Poi l'immagine di Marilyn si alterna con quelle sul dolore del mondo: i contadini chini sulla terra, i palazzi sventrati dalla guerra, le sfilze dei potenti indifferenti e in divisa (sono i “fratelli maggiori”, quelli “che smettono per un momento i loro maledetti giochi”, quando lei muore), e infine un'esplosione atomica. In sottofondo la musica dolorosa dell'*Adagio* di Albinoni.

Da un lato il potere si è appropriato della sua bellezza e del suo corpo vivente: “L'obbedienza richiede troppe lacrime inghiottite/il darsi agli altri, troppi allegri sguardi/che chiedono la loro pietà!”. Il corpo della donna è stato smaterializzato nell'apparenza scintillante dell'icona spettacolare, “sparì come un pulviscolo d'oro”. Il dono della bellezza “posseduta/dal mondo presente, divenne un male mortale”, una pulsione di distrazione e di distruzione, uno strumento manipolato, che Marilyn portava con sé “come un sorriso tra le lacrime”, non visti da nessuno: né il sorriso né le lacrime, in “tutta la stupidità e la crudeltà del presente”; “sopravvissuta dal mondo antico/richiesta dal mondo futuro”, lei infine abbandonò il presente insensato, “sparì come una bianca colomba d'oro”. Eppure è proprio lei – con la sua paradossale innocenza – che oltre il mondo del dolore e destinato alla morte, sembra indicare l'alterità di una promessa: “sei tu la prima oltre le porte del mondo”.

⁵ “In un breve fotogramma, Marilyn è persino accostata al Cristo frustato a sangue in una processione, nel folklore cristiano paesano. Pasolini ne fa quasi una martire, dentro a uno scenario collettivo di paura, sotto i cieli neri rischiarati dalla nube atomica, la cui immagine apre e chiude la sequenza” (Benedetti, 2015, p. 48). Questo saggio contiene anche un'analisi particolare della sequenza su Marilyn.

Bibliografia

Agamben, G., 1977, *Stanze*, Torino, Einaudi.

Anders, G., 1963, *L'uomo è antiquato*, vol. I, *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, traduzione italiana di Laura Dallapiccola, Milano, Il Saggiatore; ed. or. 1956, *Die Antiquiertheit des Menschen*, München, C. H. Beck.

Andy Warhol, 1990, *Una retrospettiva. Catalogo della mostra*, a cura di K. Mc-Shine, Venezia, Palazzo Grassi, Milano, Bompiani.

Baudrillard, J., 1996, *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, traduzione di Gabriele Piana, Milano, Cortina; ed. or. 1995, *Le crime parfait*, Paris, Éditions Galilée.

Benedetti, C., 2015, *La Rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, in "Arabeschi", n. 6, pp. 40-53 (<http://www.arabeschi.it/la-rabbia-di-pasolini-come-da-un-film-sperimentale-montaggio-pu-rinascere-lantica-forma-tragica/>)

Benjamin, W., 1962, *Angelus Novus*, traduzione italiana di Renato Solmi, Torino, Einaudi; ed. or. 1955, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W., 2001, *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete*, II, *Scritti 1923-1927*, traduzione italiana di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, pp. 69-274; ed. or. 1972-89, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Boatto, A., 1995, *Warhol*, "Art e dossier", allegato al n. 105, ottobre.

Clair, J., 1996, *Malinconia: motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard.

Concato, G., 1996, *L'Angelo e la marionetta*, Milano, Moretti.

Debord, G., 1996, *Commentari alla società dello spettacolo*, traduzione italiana di Fabio Vasarri, Paolo Salvadori, Milano, SugarCo; ed. or. 1988, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Éditions Gérard Lebovici.

Freud, S., 1989, *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. 9, Torino, Bollati-Boringhieri, pp. 77-118; ed. or., 1941-52, *Das Unheimliche*, in Id., *Gesammelte Werke*, Band 12, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, pp. 227-268.

Gatto, M., 2018, *Resistenze dialettiche. Saggi di teoria della critica e della cultura*, Roma, manifestolibri.

Lacan, J., 2013, *Seminaire*, livre VI, Paris, Editions de la Martinière, Le Champ Freudien Editeur.

Pasolini, P. P., 1976, *Wabrol, Ladies and Gentlemen*, Milano, Anselmino.

Proust, F., 1994, *L'histoire à contretemps*, Paris, Cerf.

Tomsic, S., 2015, *The Capitalist Unconscious: Marx and Lacan*, London, Verso Books.