

**DENIS VIVA**

## **L'immagine rimediata.**

**Diagrammi e riproduzioni di opere pittoriche come fonti vive negli anni sessanta**

Comprendere il cambiamento intercorso nella relazione tra un quadro e le sue fonti vive, nel corso degli anni sessanta, significa comprendere lo scarto che separa, nell'arco di soli quattro decenni, due pittori che esposero – come opera autografa – le “copie” di due celeberrime opere michelangiottesche.

Il primo pittore a cui mi riferisco è Giorgio De Chirico, il quale, nel 1921, espose una copia del *Tondo Doni*, a suo dire “il quadro più difficile a interpretarsi e a copiarsi” dell'intera Galleria degli Uffizi: “in tale copia, cui ho lavorato sei mesi” – spiegava l'artista –, “ho procurato, per quanto m'è stato possibile, di rendere l'aspetto dell'opera michelangiottesca nel suo colore, nel suo impasto chiaro e asciutto, nello spirito complicato delle sue linee e delle sue forme”.<sup>1</sup>

A quarant'anni di distanza, nel 1964, Tano Festa riprese alcune scene dagli affreschi della Cappella Sistina giustificando in questo modo la sua serie di quadri: “quando ho fatto questi michelangiotteschi, fra l'altro non ero mai andato a vedere la Cappella Sistina, erano cose profondamente legate a Roma, al tipo di immagine che si consuma qui. [...] un americano dipinge la Coca Cola come valore per me Michelangelo è la stessa cosa nel senso che siamo in un paese dove invece di consumare cibi in scatola consumiamo la Gioconda sui cioccolatini”.<sup>2</sup> La distanza tra questi due esempi non si misura esclusivamente sulla fortuna di Michelangelo, trascorso da un'indiscussa notorietà ed esemplarità, nell'ambito delle Belle Arti, ad una popolarità turistica e consumistica. Quella che, ad una prima analisi, appare come una grossolana negligenza da parte di Festa, ossia la mancata necessità di confrontarsi *de visu* con uno dei capolavori della sua città di residenza, rivela la consapevolezza di un differente approccio rispetto al tentativo dechirichiano: la fonte viva prescelta non è più l'originale, al quale si allude indirettamente, bensì le numerose riproduzioni che di esso circolavano. La vanitosa fedeltà all'originale, avanzata dal primo, si è tramutata in un'attenzione nei confronti della mediazione visiva a cui l'originale è sottoposto, attraverso la stampa, la fotografia, etc.

Per De Chirico, una copia pittorica conservava tuttavia quel valore didattico assegnatole dalle consuetudini accademiche per cui essa restava una tecnica di apprendimento delle competenze artigianali, imprescindibile per la pittura. Se De Chirico si azzardò a conferire una dignità espositiva alle proprie copie fu soltanto in chiave polemica, per effetto di una chiarificazione poetica che era già principiata dal suo dirompente articolo su “Il ritorno al mestiere” di due anni precedente.<sup>3</sup> I punti programmatici di quell'articolo dissentivano contro

l'imperizia diffusasi tra gli artisti dopo l'avvento delle avanguardie: si doveva, anzitutto, rivalutare la tradizione figurativa, mediante un lento tirocinio disegnavivo, e recuperare, poi, la materia pittorica degli antichi maestri. Al primo punto si poteva adempiere seguendo quel ciclo accademico di inversione della tecnica rappresentativa che condurrebbe da sé stessa alla natura, ossia dalla copia di copie a stampa, passando per la copia di statue, sino alla copia dal vero. Al secondo, si giungeva col ripudio di quell'impoverimento di mezzi provocato dall'industria dei colori, con l'uso del tubetto e delle relative componenti industriali, ritornando quindi alla paziente preparazione artigianale della tela e dei colori. Per queste ragioni, De Chirico pose l'accento, nel descrivere le sue copie, sulla lentezza esecutiva, sull'attenta osservazione degli originali e sulla resa autentica di quell' "impasto chiaro e asciutto" caratteristico del *Tondo Doni*.

Considerato da questa prospettiva dechirichiana, dunque, l'esempio di Festa sarebbe quantomai antitetico, sia per il suo arrestarsi allo stadio primordiale di una rappresentazione della rappresentazione o, più precisamente, della riproduzione di una riproduzione; sia per l'intenzionale disinvoltura tecnica: "in questo quadro che si chiama 'Dalla creazione dell'uomo' c'è una doppia immagine, l'immagine fotografica, più obiettiva, più vicina all'originale che ho voluto contrapporre ad una immagine soggettiva, trascritta manualmente ricalcandola con la carta velina, cioè ho voluto dare nello stesso quadro due modi di prendere contatto con l'immagine" [fig. 1].<sup>4</sup>

Festa comparò due metodi di acquisizione di un'immagine che esulavano da una speciale abilità esecutiva, prendendo atto della definitiva alterazione di quella tradizione tecnica che De Chirico si era proposto di resuscitare. L'uno era interessato alla moltiplicazione dell'immagine, sopraggiunta con la possibilità di una sua trasmissione seriale e massiva; l'altro al ripristino delle competenze operative di cui la fonte viva stessa è veicolo.

### Rimediazione e riproduzioni

Il primo fraintendimento da evitare sarebbe quello di convertire la critica delle fonti visive in una sola questione mediale per cui all'innovazione tecnologica debba corrispondere deterministicamente un nuovo approccio metodologico. La distinzione tra De Chirico e Festa non dovrebbe ridursi esclusivamente all'attualità o, viceversa, all'anacronismo dei media impiegati e nemmeno alle loro implicazioni tecniche (pigmento versus pellicola, unicità versus serialità, etc.). Entrambi gli artisti, in ultima istanza, si avvalsero di un codice visivo, sia esso purificato o ibridato, che ritenevano appartenesse ancora alla pittura. Semmai fu proprio la consapevolezza che l'immagine pittorica fosse potenzialmente intermediale, cioè che si potesse veicolare e trasporre in

differenti media, a spingere il primo a ripristinare le tecniche e lo stile della fonte originaria ed il secondo a ricorrere al suo modo di trasmissione attraverso vari media, preservando però il supporto e l'allestimento canonico della pittura.

Nonostante la contrapposizione tra queste due modalità, un medesimo presupposto sembra comunque motivarle: nessuna trasmissione di un'immagine pittorica può avvenire senza alterare quantomeno dei valori formali, anche quando l'immagine derivata si candidi ad essere una copia o una riproduzione. De Chirico è consapevole che, nella trasmissione pittorica fra immagini, ogni replica dà luogo ad una variante, ossia che esiste già una primordiale forma di rimediazione nella pittura, legata all'evoluzione tecnica dei materiali e dei supporti, la quale si somma alle difficoltà esecutive. Per questa stessa ragione, l'orgoglio di un copista risiederà nella capacità di annullare tutte le variabili di questa trasmissione, anche quelle connesse alla storia delle tecniche, creando l'illusione di una perfetta duplicazione, fraudolenta o didattica che sia.

Festa, invece, confronta due tecniche di riporto dell'immagine, fotografia e ricalco, ampliando la capacità dei supporti pittorici di accogliere molteplici tecniche e media. La concezione della pittura, cioè, è già mutata inesorabilmente negli anni sessanta, tanto da complicare la stessa gerarchia mediale di cui disponeva De Chirico, che assegnava alla fotografia un ruolo ancillare nei confronti della pittura.

Prima di procedere, è bene chiarire con quale accezione si intendano qui i termini *medium*, *intermedialità* e *rimediazione*. Per i primi due termini si farà riferimento alle definizioni di Hans Belting: per *medium* “è da intendersi ciò che trasporta o ospita l'immagine”, mentre per *intermedialità*, si intenderà un suo senso ristretto, meno ampio del dibattito sul “paragone tra le arti”, e che Belting preferisce al termine *multimedialità* o *mixed media*, poiché “non [...] soltanto noi percepiamo le immagini *all'interno* dei media, ma anche [...] facciamo esperienza di immagini *di* media ogni volta che i 'vecchi' media cessano di assolvere alla loro funzione originaria e diventano visibili, a un secondo sguardo, in un modo del tutto nuovo”.<sup>5</sup>

Questa nozione di intermedialità si congiunge a quella di *rimediazione* introdotta da Jay David Bolter e Richard Grusin per la quale “one medium is itself incorporated or represented in another medium”.<sup>6</sup> Posta in questo modo, la comparsa di un nuovo medium accresce senz'altro le opportunità di rimediazione: se prendessimo il rapporto tra pittura e fotografia – che è quello emerso qui con più evidenza –, non solo potremmo attestare una rimediazione della pittura attraverso la fotografia (Pittorialismo, fotografie di quadri, etc.), ma anche una tendenza opposta per la quale la pittura – e l'Iperrealismo o il collage sono i casi più celebri – simula o incorpora la fotografia.

Il vantaggio di queste definizioni consiste nell'impossibilità di far corrispondere la suddivisione tra le arti alla suddivisione tra i media. Detto altrimenti, se si vuole accordare all'opera di Festa lo statuto di opera pittorica, bisogna accettare che la pittura abbia subito un processo di commistione tecnica e mediale tale da farle trascendere il suo medium storicamente accreditato.

Ma questo è solo uno degli esiti dell'intermedialità; esito che si preferisce destinare al dibattito sulla teoria dell'arte piuttosto che alla critica delle fonti visive di cui si occupa questo saggio. La conseguenza più diretta, invece, è che i casi di De Chirico e Festa si possano qualificare come esempi che puntano a conservare una reminiscenza della forma mediale in cui entrambi hanno rispettivamente conosciuto la loro fonte visiva. Così facendo, essi instaurano un rapporto con l'immagine originale che interagisce con l'ambito comunemente definito della "copia" o della "riproduzione".

Per questa ragione, gli esempi sinora considerati – e quelli che verranno considerati in seguito – esulano da tutta una serie di trasformazioni stilistiche che utilizzano la fonte visiva come fonte d'ispirazione e che trascurano il problema della sua rimediazione: si tratta di una lista di innumerevoli modalità di rifacimento – come quella elencata dallo storico Michael Baxandall<sup>7</sup> – già sperimentate nella pittura. Alcune di queste consuetudini pittoriche, come il *d'après*, sono molto più complesse di quanto appaiano e non completamente assimilabili a quelle della copia, poiché molto spesso il *d'après*, soprattutto nella modernità, è stato orientato alla trasposizione e all'interazione tra gli stili, oppure al sovvertimento dei registri (caricaturale ed eroico, nobile e popolare, etc.).<sup>8</sup>

In tal senso, i casi di De Chirico e Festa possono considerarsi prossimi ai *d'après* nella misura in cui attribuiscono alle forme mediali impiegate anche un valore stilistico o di registro. Tuttavia, è nella consapevolezza del ruolo rivestito dalle forme mediali che è possibile congiungere De Chirico, e la sua rassicurante continuità artigianale, alla commistione mediale di Festa. Se, poi, le riproduzioni fotografiche di quest'ultimo condividano le stesse valenze stilistiche delle copie manuali o dei *d'après* è un quesito da lasciare momentaneamente in sospeso. Il fattore determinante è che queste riproduzioni introducano comunque delle mediazioni visive e che tali mediazioni emersero, paradossalmente, quando le riproduzioni stesse, fotografiche o a stampa, furono candidate a divenire un ausilio didattico e scientifico per la storia dell'arte, ossia uno strumento privo di stile.

Quando gli storici dell'arte iniziarono a dibattere circa l'effettiva utilità delle riproduzioni, ci si rese conto di quanto esse introducessero delle varianti formali in grado di alterare la percezione dell'opera pittorica e, quindi, di divenire un'immagine alternativa rispetto agli originali.

Horst Bredekamp, ricostruendo quella tradizione tedesca di studi nota come *Bildwissenschaft*, ha evidenziato la contraddizione di una disciplina fondata sullo studio degli originali, di *unica*, la quale è riuscita a conferirsi un metodo moderno soltanto attraverso l'impiego della fotografia, ovvero di un mezzo di riproduzione meccanica.<sup>9</sup>

La storia dell'arte fece della rimediazione, controllata da alcuni parametri convenzionali, uno strumento di studio degli originali. Nei suoi stessi fondamenti essa si proponeva di studiare le immagini producendone e diffondendone di proprie.

Lo spettro di tale produzione è più ampio di quello che si possa immaginare in un primo momento. Alla sfera storico-artistica si possono ricondurre una vasta tipologia di immagini come – per stilare una lista sommaria –, quelle definite “documentarie” che possono divenire un effettivo documento dello stato di conservazione o dell'allestimento ormai compromesso di un'opera, quelle ausiliarie al restauro o alla comparazione stilistica, le riproduzioni destinate all'editoria e alla didattica,<sup>10</sup> o, addirittura, le immagini *informazionali*<sup>11</sup> come i diagrammi o le tavole sinottiche.

### **I canoni della riproduzione storico-artistica**

Quali erano, dunque, questi parametri convenzionali a cui si appellavano gli storici dell'arte per le riproduzioni? Senz'altro numerosi e tali, qualche volta, da far pensare che gli storici confondessero il concetto di copia, prodotto completamente affidato all'artigianalità, con la riproduzione, ottenuta con un progressivo processo di meccanizzazione. La diffidenza che molti storici riservarono alla fotografia ed alle stampe sembra derivare dalla loro abitudine alla *connoisseurship*, ad un'attitudine per la quale lo scopo principale di un sapere è quello di espellere dal proprio *corpus* di studi tutti quegli oggetti plagianti e falsificatori. Finché la pittura fu replicata attraverso copie manuali, infatti, non esistette nessuna interferenza di carattere mediale tra la prassi artistica e la sua storia, in merito alla quale restava il compito ultimo di distinguere falsi e copie, epigoni e allievi, dagli originali dei maestri.

Nel 1930, intervenendo nel dibattito circa l'utilità dei facsimili, Erwin Panofsky liquidò questi pregiudizi impostando il problema in termini meno perentori.<sup>12</sup> Fatta salva la capacità di discernere un originale dalle sue riproduzioni, non v'era nessun pericolo nell'adottare quest'ultime a patto che il loro processo di automazione – fase non ancora del tutto compiuta – divenisse integrale.

Una volta divenute le riproduzioni un prodotto totalmente meccanizzato, privo di intermediazioni umane, e dunque arbitrarie, il conflitto tra l'originale e il suo facsimile avrebbe cessato di esistere. Dato che la storia dell'arte era tuttavia votata allo studio dei “manufatti”, non v'era problema nel dotarsi di

una strumentazione meccanica, ausiliaria e neutrale che perseguisse questo scopo.

Ma, come accennato, le riproduzioni erano lungi dal raggiungere questa precisa impersonalità. Panofsky stesso addusse l'esempio lapalissiano del rapporto tra le tinte di un originale e le tinte della sua stampa. Allo stadio coevo della tecnologia, questo rapporto continuava ad assegnare un'importanza determinante alle decisioni empiriche con cui venivano tarati alcuni parametri: la scelta della camera fotografica, e quindi dell'ottica e del suo obiettivo, quella della pellicola e della sua curva caratteristica, i processi fotochimici di sviluppo e così via, sino a giungere alla fase di stampa determinata dalla tecnica cromatica, ossia dai colori disponibili, e dal supporto cartaceo.

Negli anni sessanta questi limiti operativi della fotografia e della stampa erano ormai ben noti, ma non completamente risolti. Per tale motivo, esistevano alcune convenzioni secondo le quali era possibile fotografare a colori gli originali pittorici, nel miglior modo concesso dalla tecnologia.

In un articolo pubblicato nel 1965, Harold C. Simmons, raccolse alcuni pratici accorgimenti indirizzati allo storico dell'arte che avesse voluto fotografare – e successivamente collezionare in diapositiva – i quadri di proprio interesse.<sup>13</sup> Simmons era un sostenitore della fotografia a colori – tornerò in seguito sulla preferenza tra colori o bianco e nero –, pur essendo conscio dei suoi difetti: “no color film can translate all colors with precise accuracy”.<sup>14</sup> Tuttavia, egli forniva dei consigli per munirsi della più adeguata strumentazione disponibile, in modo da attutire quelle imperfezioni delle tinte già rilevate da Panofsky.

Al di là dei consigli tecnologici, i precetti di Simmons rivelano almeno tre convenzioni ulteriori, correlate alle condizioni ambientali in cui una foto viene effettuata. La prima riguarda l'inquadratura: per evitare le distorsioni prospettiche, Simmons suggerisce che il piano della pellicola sia parallelo a quello della tela fotografata e che l'obiettivo della camera sia esattamente perpendicolare al centro del quadro.<sup>15</sup> Il secondo accorgimento, fornendo delle nozioni per evitare che accada, rivela implicitamente come la cornice di un quadro sia spesso esclusa dalla riproduzione fotografica.<sup>16</sup> Il terzo, invece, riguarda le condizioni luminose in cui si fotografa, la distinzione tra luce naturale ed artificiale, e si ricollega al problema di come molto spesso le cornici proiettino un'ombra sulla tela, oppure di come alcuni riflessi si riverberino sulla superficie pittorica interferendo con una resa nitida della fotografia.<sup>17</sup> L'articolo di Simmons implicitamente conferma che, al di là della strumentazione prescelta, la riproduzione storico-artistica doveva essere predisposta come un'immagine frontale, centrata, ben illuminata e senza interferenze di ombre o riflessioni, coincidente per inquadratura e proporzioni con l'originale.

Questa tipologia di riproduzione storico-artistica si differenzia da tutta una serie di altre possibili riproduzioni che a scopi pubblicitari, commerciali o altro, si possano effettuare dell'originale.

La riproduzione storico-artistica cerca di ridurre, quantomeno su un piano ottico, le variabili presenti nella rimediazione di un quadro facendo coincidere la bidimensionalità dei supporti (tela con carta fotografica o tipografica), l'impostazione prospettica (osservatore frontale e cavalletto) e le proporzioni (basi ed altezze). Questa preminenza della bidimensionalità si può sottoporre alla controverifica dei noti limiti che si riscontrano in una rimediazione fotografica di oggetti tridimensionali come le sculture. Detto altrimenti, la rimediazione più convincente resta quella fondata sul rapporto di ideale biunivocità, di *omologia prospettica*, tra pittura bidimensionale e fotografia, la quale può essere, a sua volta, trasmessa sul supporto cartaceo della pagina.

Fu proprio la fiducia in questa rimediazione che permise agli artisti di poter impiegare, come fonti visive, direttamente le riproduzioni storico-artistiche, con la sgradita conseguenza di inficiarne lo stesso valore scientifico.

### **Diagrammi e riproduzioni pop: da Roy Lichtenstein a Tano Festa**

Quando l'industria pubblicitaria e culturale avviò una diffusione massiva delle immagini, i criteri con cui distinguere una riproduzione storico-artistica da una commerciale divennero una pressante esigenza per gli storici dell'arte. Oltre a rifiutare il potere persuasivo e commerciale di quest'ultime, gli storici dell'arte riconobbero alle proprie riproduzioni una bifronte "inespressività", per un verso dovuta al rispetto dell'originale, vero depositario dei valori estetici; per l'altro, conseguente al carattere puramente esplicativo e documentario dei propri strumenti visivi.

Posta in questi termini la questione, è possibile comprendere con quale dirompente intromissione la Pop Art avesse, involontariamente o meno, sconfinato in questo accidentato terreno. Molte opere pop, infatti, elevavano a dignità estetica delle riproduzioni, mera degenerazione degli originali, e attribuivano ad esse dei valori, in senso lato, espressivi.

Uno dei casi che attesta con quale conflittualità questa intrusione sia inizialmente avvenuta, occorre al riguardo di alcune immagini informazionali, ovvero due diagrammi pubblicati dallo storico dell'arte Erle Loran, nella sua monografia su Paul Cézanne, e successivamente reimpiegati da Roy Lichtenstein.<sup>18</sup> L'artista copiò su tela questi diagrammi, usando le vernici Magna, predilette dagli espressionisti astratti, intitolandoli come gli originali cézanniani a cui si riferivano le didascalie di Loran: *Portrait of Madame Cézanne* (1962), esposto alla Ferus Gallery di Los Angeles nell'aprile del 1963 [fig. 4; fig. 5], e *Man with folded arms* (1962) [fig. 2; fig. 3].<sup>19</sup>

A parte la scala ed il medium, egli apportò delle lievissime modifiche ai due diagrammi: nel primo caso assottigliò leggermente le spesse linee nere dei contorni; nel secondo, eliminò le lettere e le frecce inserendo, in aggiunta, un fondino secondo la tecnica tipografica del puntinato Benday.

Loran non accettò di buon grado che il frutto del suo paziente studio fosse saccheggiato per scopi artistici, svalutandone in tal modo la serietà scientifica. Nato nel 1905, Loran era un pittore convertitosi alla storia dell'arte negli anni venti quando, durante un soggiorno ad Aix-en-Provence, aveva meticolosamente raccolto una serie di materiali (come le fotografie dei paesaggi, gli schizzi e i diagrammi) destinati ad uno studio, di carattere formalista, sulla composizione pittorica di Cézanne.

I diagrammi prelevati da Lichtenstein avevano proprio lo scopo di esplicitare l'uso dei cosiddetti "piani soggettivi" e la peculiare concezione compositiva del pittore provenzale, fatta di meditati squilibri e calcolata monumentalità delle figure.<sup>20</sup> Paradossalmente, l'indignazione di Loran per il sottile humour dell'artista pop non gli consentì di coglierne la carica formalista. In un'intervista del 1967, Lichtenstein chiarì in questi termini i suoi propositi:

taking an outline and calling Madame Cézanne is in itself humorous, particularly the idea of diagramming Cézanne when Cézanne said '...the outline escaped me'. There is nothing wrong with making outlines of painting. I wasn't try to berate Erle Loran because when you talk about painting you have to do something, but it is such an oversimplification trying to explain a painting by A, B, C and arrows and so forth. I'm equally guilty of this. *The man with folded arms* is still recognizable as a Cézanne in spite of the fact it is a complete oversimplification.<sup>21</sup>

Questa *oversimplification*, chiamata in causa dall'artista, riguarda una particolare specie di mediazioni dettate dalla chiarezza espositiva e dalle tecniche di stampa come l'inserzione di contorni, frecce e lettere, o la resa riduttiva delle tinte tipografiche. Queste interpolazioni non sono univoche, non riguardano soltanto il rapporto tra i diagrammi e gli originali, ma anche il rapporto tra la pittura di Lichtenstein e questi diagrammi. Come è ormai assodato, il suo stile pittorico mutuava il proprio codice visivo dal trattamento formale delle immagini ottenute meccanicamente (fumetti, poster, etc.); in tal modo egli compiva un'ambigua trasposizione fra uno stile manuale ed uno standard di acquisizione e rimediazione delle immagini.<sup>22</sup>

Nel caso di alcuni suoi rifacimenti picassiani, Lichtenstein esplicitò ancor meglio a quale standard si riferisse: "I just simplify the whole thing in color as well as in shape. Anything slighty red becomes red, anything slighty yellow becomes yellow".<sup>23</sup> Il vero nucleo di questa diatriba, pertanto, era che tale standard fosse conteso tra i pubblicitari, gli storici e gli artisti, nel momento in cui esso diveniva estendibile indistintamente ai capolavori pittorici del passato. La riduzione delle tinte operata dalle tecniche di stampa, a parere di

Lichtenstein, agiva in continuità con alcuni problemi formali ereditati dalle avanguardie storiche, come l'astrazione delle tinte o l'integrazione tra figura e sfondo. In tal senso, l'opzione di recuperare un diagramma che spiegasse il senso compositivo di Cézanne rappresentava la quadratura del cerchio, poiché saldava forma e contenuto divulgativo, dato che l'esemplificazione della composizione cézanniana era accompagnata dalla sua semplificazione formale.

Trattando di questo caso, Richard Shiff ha sottolineato come non vi fosse un'effettiva aporia tra le esigenze divulgative della pubblicazione di Loran e la *oversimplification* di Lichtenstein, se non per la diversa concezione dell'arte che ciascuno sosteneva.<sup>24</sup> Eppure, il fatto che Loran riconoscesse un registro umoristico a questo saccheggio, lo condusse ad arroccarsi sulla difesa del proprio metodo storiografico, scrivendo una polemica risposta dalle pagine di *Art News*.<sup>25</sup>

Nel dattiloscritto di quell'articolo, Loran contestò questa appropriazione indebita nei termini di un plagio poiché, sconfessando l'originalità dell'artista, egli intendeva avvalorare la serietà del proprio metodo. Loran evidenziò con molta sottigliezza il diverso uso che entrambi avevano fatto della proiezione di immagini. Lichtenstein si era comportato, a suo dire, da produttore di immagini commerciali: “the easiest way to make a big blow up on canvas, according to my own limited knowledge of commercial art processes, is to make a slide, project it on the large canvas as if it were a screen and draw around the outlines with charcoal, as accurately as possible”.<sup>26</sup> Loran, invece, per smascherare l'emulazione dell'artista pop, ricorse alla comparazione tra immagini, a quell'evidenza visiva, tipica dell'uso della proiezione di diapositive, che si consegue con il metodo storico-artistico: “he did not copy – oh, no he transformed. The degree of this transformation process can be very easily determined by looking at the two illustration shown here, mine and Lichtenstein's”.<sup>27</sup>

Per comprendere quanto sia stato orientato questo giudizio di Loran basterebbe citare un altro storico come Albert Boime, il quale da questi stessi confronti con le fonti visive di Lichtenstein trarrà conclusioni meno perentorie.<sup>28</sup>

Ciò che interessava Loran, pertanto, era screditare Lichtenstein sul campo della propria metodologia, con una doppia strategia: imputare all'artista quegli intenti commerciali ed umoristici dai quali voleva salvaguardare sé stesso e condividere, invece, il carattere inespessivo di queste riproduzioni, facendo di Lichtenstein un plagiatore e, di sé stesso, un rigoroso studioso.

La *querelle* tra Loran e Lichtenstein non era certamente nota in Italia, tuttavia, il fenomeno di massificazione delle immagini storico-artistiche emerse ugualmente tramite la conoscenza dei lavori di Lichtenstein ed alcuni

esperimenti, in questa direzione, condotti dagli artisti della cosiddetta “scuola di Piazza del Popolo”.

Nel 1963, Mario Schifano aveva esposto una propria versione dell'*Autoritratto* di Leonardo da Vinci, conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, in una mostra alla galleria Odyssia di Roma che segnò la sua definitiva dipartita dalla stagione dei monocromi e dal promettente successo newyorkese. Colma di riferimenti all'italianità – espressi dai titoli *O sole mio*, *Grande particolare di paesaggio italiano a colori* –, quella mostra rivendicava la possibilità di una cultura pop di matrice nazionale in cui la persistenza visiva del nobile passato storico-artistico fosse fondante.<sup>29</sup>

Nello stesso anno, dalle pagine della rivista italiana *Metro*, Robert Rosenblum presentava un rifacimento picassiano e *Man with folded arms* di Lichtenstein [fig. 3], definendoli “appropriate to a period in which the Sistine Ceiling can be bought together with toothpaste and breakfast food”.<sup>30</sup>

La combinazione di queste due interpretazioni spiega poiché Festa, soltanto un anno più tardi, abbia riproposto *La creazione dell'uomo* come un'immagine discriminante tra consumismo americano e consumismo italiano [fig. 1]. Festa recuperò la popolarità di Michelangelo alludendo a due sfere della circolazione dell'immagine: quella pubblicitaria e quella identitaria, legata a Roma come meta di turismo culturale.

L'inflazione visiva a cui le immagini michelangiottesche erano sottoposte, implica dunque due problemi metodologici apparentemente inconciliabili: da un lato, la reperibilità di una fonte visiva aumenta in modo indiscriminato quando le sue riproduzioni vengono immesse, senza velleità artistiche, in una serie di nuovi supporti di variegata natura merceologica (cartoline, manifesti, etichette); dall'altro essa mantiene un suo preciso ambito geografico, grazie all'industria dei souvenir. Questa divaricazione tra la ridondanza di un'immagine, che circola seguendo la diffusione delle merci, e la localizzazione di un prodotto, consumato prettamente da un determinato gruppo o in un preciso contesto, conduce la critica delle fonti visive sulla soglia di considerazioni che riguardano il marketing, la grafica pubblicitaria ed una inestricabile sequela di altri problemi.

Tuttavia, l'interesse di questo saggio è quello di attenersi al rapporto tra opere d'arte e riproduzioni storico-artistiche e non si può, in questa sede, non rilevare come la nascita di collane editoriali a larga tiratura non avesse risparmiato neanche la storia dell'arte, come disciplina, dal confrontarsi con le esigenze commerciali di riduzione dei costi, divulgazione dei contenuti, etc. Maurizio Calvesi ha giustamente evidenziato come la serie michelangiottesca di Festa si possa correlare alla comparsa, nel 1963, di un'impresa editoriale assai divulgativa come “I maestri del colore” della Fabbri Editore, seguiti in Italia da una miriade di altre simili iniziative.<sup>31</sup> Ciò che andrebbe sottolineato è quanto

queste collane, al pari dei poster o dei souvenir, abbiano contribuito ad una più disinvolta interpolazione delle immagini, legata spesso all'impaginazione e al fascino grafico di questi volumi. È in questa tipologia di trattamento, piuttosto che nel preciso riscontro di una puntuale fonte visiva di Festa ne "I maestri del colore", che si comprende un quadro come *La creazione dell'uomo*. Fatta eccezione per la comune saturazione delle tinte, Festa si spinse oltre la sobrietà delle tavole economiche della collana Fabbri, che si limitavano all'ingrandimento di particolari e a poche altre modifiche.

La sua tela si divide in quattro scomparti, i quali separano la vicinanza originaria tra la mano del Creatore e quella dell'Uomo. Inoltre, questa scena è decentrata, collocata nel registro inferiore e scontornata su uno sfondo animato solo dalla presenza di sparute nuvolette stilizzate. Il titolo dell'opera compare sul registro superiore, raddoppiato a corpo pieno e non, ed ottenuto a ricalco – come d'altronde una parte dell'immagine –, mediante degli stencil. Questo tipo di libertà compositiva che abbina testo ed immagine, ritagliando, ricomponendo e decentrando, apparteneva senz'altro alla grafica pubblicitaria. Per questa allusione ad una massiccia presenza iconica, sui cartelloni o sui souvenir, Festa alludeva alla città stessa che poteva vantare questo patrimonio artistico e in cui queste riproduzioni erano assai diffuse.

Era dunque l'intera trasmissione di un'immagine celebre ad interessarlo, a partire dalla sua concreta ubicazione sino a giungere alla sua incontrollabile moltiplicazione. Nel quadro di Festa sono infatti riportate finanche le crepe originarie dell'affresco; un dettaglio che passa quasi inosservato nelle fotografie o che, difficilmente, un copista avrebbe preservato. Ricordandoci la natura muraria della scena, l'artista ci ricorda la sua forma mediale originaria e la affianca ad altre tipologie di rimediazione restituendo, insomma, i passaggi mediali della fonte e ricomponendo l'identità frammentata e diffusa – assolutamente moderna – di quell'immagine.

### **La convergenza tra storia dell'arte e prassi artistica: Giulio Paolini**

Gli esempi appena esaminati sono sufficienti a farci comprendere quanto la semplice rimediazione di un'immagine sia in grado di sollevare altrettante questioni stilistiche, iconografiche o sociali degli originali. Se tale equiparazione corrisponda, poi, ad una equivalenza di metodologia, resta un dibattito ancora da approfondire. Uno dei problemi congeniti in tale equiparazione rimane la presunta neutralità delle riproduzioni storico-artistiche, ossia la convinzione che il ricorso ad alcuni parametri convenzionali – come quelli indicati da Simmons –, renda immune una certa tipologia di riproduzioni da interferenze espressive o stilistiche.

Assecondando questa convinzione, dunque, le rimediazioni pop risulterebbero

espressive in quanto compromesse anzitutto con l'ambito della comunicazione di massa e, soltanto in seconda battuta, laddove la disciplina si sia prestata alla divulgazione, con la storia dell'arte. Sin quando gli artisti operarono nell'ambiguità tra riproduzione commerciale e storico-artistica, dunque, la critica e gli storici proposero delle interpretazioni che oscillavano conseguentemente tra le due sfere di competenza dell'immagine. Quando, però, esauritasi la *vague pop*, alcuni artisti come Giulio Paolini attinsero esclusivamente le proprie fonti visive dall'ambito storico-artistico, gli ostacoli ad una immedesimazione tra prassi e studio dell'arte furono sbrigativamente rimossi.

Credo che pochi critici si siano astenuti dal paragonare l'attitudine di Paolini a quella dello storico dell'arte, a prescindere da quale funzione e scopo ciascuno attribuisse a questa disciplina. Questo apparentamento, tuttavia, si fonda su delle analogie visive, sull'impiego di una simile rimediazione delle immagini piuttosto che su una effettiva convergenza di metodo. Proprio perché basata su alcune convenzionalità, la riproduzione storico-artistica non è una tecnica neutrale e asettica in assoluto. Quando alcuni critici e storici dell'arte iniziarono ad accordare alle rimediazioni di Paolini il medesimo rigore metodologico che attribuivano alle proprie, di fatto, essi rimossero gli stilemi e l'arbitrarietà, la contraddittorietà e le omissioni, comportate da entrambe.

Paolini evitò, anzitutto, che i suoi rifacimenti fossero confondibili con un codice visivo pubblicitario e commerciale prediligendo, al pari di molti storici, le riproduzioni in bianco e nero. Eliminando il problema della resa delle tinte cromatiche originarie, egli eluse la sofisticazione delle immagini pop e commerciali, rifugiandosi in un ambito specialistico. Se, ad esempio, si esaminasse l'ambito delle riviste di studi in Italia, si riscontrerebbe quanto la preferenza del bianco e nero sia stata invalsa, almeno sino agli anni settanta, per ragioni economiche e non solo: anche in pubblicazioni come *Paragone*, dove nei sessanta furono introdotte timidamente le tavole a colori, come atto compensatorio, si continuò ad affiancare una versione in bianco e nero di queste ultime.<sup>32</sup>

Simile considerazione si può effettuare per quelle pubblicazioni di saggistica dedicate alla storia dell'arte o inserite in alcune collane, quali i "Saggi" Einaudi, destinate ad un pubblico più colto delle collane editoriali come "I maestri del colore".<sup>33</sup> In tutte queste pubblicazioni, la bassa tiratura dovuta all'ambito specialistico si conciliava con la sobrietà economica della stampa in toni grigi. Non solo, come già aveva argomentato Simmons nell'articolo citato, il bianco e nero restava una delle rimediazioni più accreditate presso gli storici, sebbene tale predilezione fosse paradossalmente corroborata dall'impossibilità di un oggettivo confronto tra i toni grigi della riproduzione e le tinte degli originali: "neither does black and white film produce color tones without falseness – a

fact unrecognized by many people because of their having been conditioned to see in terms of color rather than grays".<sup>34</sup>

Per verificare la pregnanza di questa considerazione si potrebbe esaminare proprio un'opera di Paolini, intitolata *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) [fig. 6].<sup>35</sup> Essa adotta, tranne che per il riporto su tela, i criteri di una riproduzione storico-artistica:

una piccola riproduzione su tela fotografica, formato rigorosamente al naturale, di un *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto. Qui niente: il quadro è esattamente la copia fotografica del quadro di Lotto [...]. Il ritratto è bellissimo: c'è questo giovane che guarda con una fissità, così, affascinante veramente, l'obiettivo, cioè guarda Lorenzo Lotto e nel mio caso guarda l'obiettivo, e così mi piaceva... restaurare il momento in cui Lotto dipingeva questo quadro e trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano la riproduzione fotografica, in Lorenzo Lotto.<sup>36</sup>

Le affermazioni dell'artista risultano volutamente parziali, visto che la riproduzione proveniva, a sua volta, da una riproduzione apparsa su una monografia dedicata a Lorenzo Lotto e non dall'originale che, dopo il restauro, era stato esposto agli Uffizi dal 1966.<sup>37</sup> Reperendo le rare riproduzioni disponibili di questo quadro si può ipotizzare, a causa della corrispondenza tra alcune imperfezioni di resa fotografica, tra le quali una lieve e involontaria piega che interseca le arcate sopracciliari del volto, che Paolini abbia fotografato una tavola riprodotta su un catalogo del 1953 [fig. 7] piuttosto che la più prevedibile monografia su Lotto di Bernard Berenson, dove la tavola è più nitida nei toni e maggiore nel formato.<sup>38</sup>

L'ipotesi è avallata anche da altre considerazioni che riguardano le didascalie di queste riproduzioni: Paolini chiama l'originale lottesco *Ritratto di giovane*, avvicinandosi al titolo *Ritratto di giovinetto* di questo catalogo e non al *Testa di giovinetto* attribuito da Berenson.<sup>39</sup> Inoltre, nel catalogo del 1953, a differenza delle sole questioni attributive su cui si soffermava Berenson, compariva un commento che elogiava "la schietta immediatezza" e "la sottile penetrazione psicologica che il vago gioco chiaroscurale sottolineava tanto abilmente [corsivo nostro]" nel ritratto.<sup>40</sup>

Al di là della puntualità del prelievo, la comparazione con queste riproduzioni rivela quanto questi valori chiaroscurali fossero compromessi e appiattiti dall'opera di Paolini che aveva sottoposto ad un ulteriore passaggio mediale l'immagine. A quanto è dato sapere, nessun commentatore del *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* è sfuggito all'inganno del bianco e nero da cui ci ammoniva Simmons, accorgendosi di questa degradazione dei toni grigi.

Da questo confronto sorge un'ulteriore considerazione: Paolini aveva convertito la *paratestualità* di una riproduzione ad un fatto artistico.<sup>41</sup> Ogni immagine infatti, laddove possibile, viene tramandata dalla storia dell'arte con

annessi un autore, un titolo, un soggetto convenzionale e, talvolta, un breve commento. Col solo impiego della didascalia, Paolini invertì il rapporto preconstituito fra spettatore/soggetto/autore primo ed autore secondo che è, invece, preservato nelle didascalie delle riproduzioni storico-artistiche dove, ad esempio, l'autore della foto di un quadro è raramente menzionato. Quest'omissione si deve proprio alla convinzione che, almeno nel caso del quadro e della foto, vi sia quell'*omologia prospettica* di cui si è precedentemente trattato, una coincidenza ottica tale da rendere *impersonale* qualsiasi riproduzione. Paolini, dunque, esplicitò proprio l'ambiguità di questa omologia invertendo l'ordine della didascalia e, conseguentemente, il ciclo della rimediazione, sino al punto di riportare quella che era una riproduzione al formato dell'originale. La *paratestualità*, in tal senso, era investita del compito di orientare l'attenzione dello spettatore sull'operazione compiuta di volta in volta dall'opera: “quando vediamo un quadro che ci propone un'immagine e, a conferma di questo dobbiamo leggerci una parola che sta lì vicino, [...] non distinguiamo più se è la parola ad essere l'oggetto o l'immagine a esserlo. Quindi, la parola e l'immagine possono essere, al tempo stesso, la tecnica e il significato del quadro”.<sup>42</sup> Il ricorso al testo diveniva talmente cruciale da far affermare all'artista che non vi fosse una “differenza qualitativa tra l'attribuire il titolo all'opera e eseguire l'opera stessa”.<sup>43</sup> Lo stesso *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* ne è un paradigma, sia per il suo titolo che svela l'intercambiabilità prospettica tra spettatore ed autore, sia per la didascalia con cui l'opera veniva accompagnata: “ricostruzione, nello spazio e nel tempo, del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro”.<sup>44</sup>

Questo “tempo e spazio” che l'immagine di Paolini ricostruisce, prefigura un risarcimento testuale a quella perdita dell' *hic et nunc* che Walter Benjamin aveva imputato alle riproduzioni: “anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova”.<sup>45</sup>

In effetti, nelle riproduzioni storico-artistiche, il tentativo di ripristinare l'*hic et nunc* perduto si manifesta proprio nei dati sull'originale che la didascalia fornisce e nel dissimulare l'attualità di ogni rimediazione.

Paolini scorse in queste due strategie un'atemporalità, esplicitata dal bianco e nero fotografico e dal paratesto, che congiungesse, temporalmente e percettivamente, originale e riproduzione. Senza nessun apparente sconvolgimento formale, interagendo con le nozioni di copia e riproduzione, Paolini criticava alle radici i criteri di originalità, autorialità ed evoluzione storicista degli stili, spesso assegnati all'arte. Paradossalmente, tale possibilità era concessa dal rispetto dei canoni di riproduzione degli storici dell'arte, come attestano quei casi in cui Paolini, nonostante reimpiegasse delle

tipologie di fonti più vicine alla sensibilità pop, preservò la rigosità della rimediazione storico-artistica.

Allo scopo di confrontare il più accorto atteggiamento di Paolini in tal senso, addurrò un esempio per ciascuna delle tre tipologie che sono state precedentemente individuate nei rifacimenti pop: i diagrammi, le opere di popolari maestri e le tavole tratte dalle collane editoriali divulgative.

Un caso relativo ad una tavola sinottica occorre, nel 1965, con 174 [fig. 8]: su una tela fotografica è riportato uno schema lineare pubblicato su due pagine (174 e 175) di *Capire l'arte moderna* [fig. 9]; un libro di Kurt Kranz, teorico e artista poliedrico formatosi presso la Bauhaus.<sup>46</sup>

Nel paragrafo dedicato alla “Figura umana nei millenni”, ossia all'evoluzione della raffigurazione, Kranz accompagnò testi e fotografie con un diagramma composto da un fascio di linee che rappresentavano l'evoluzione delle principali tendenze artistiche dalla preistoria al prossimo futuro. La particolarità di questa tavola cronologica era la sua progressione al contrario, ovvero dal 1970 – anno ancora a venire al momento della pubblicazione – sino al Paleolitico. Lo schema correva in orizzontale, impaginato nel registro inferiore, accompagnando la successione delle riproduzioni. L'intento di Kranz era quello di far osservare al lettore come “la rappresentazione dell'essere umano nell'idolo della preistoria non si discosta sostanzialmente dalla sua rappresentazione moderna”.<sup>47</sup> Questa ideale ricongiunzione, nel segno del primitivismo, finiva curiosamente per contraddire lo storicismo insito in un simile schema diacronico.

Paolini estrapolò dal diagramma le due pagine dedicate al novecento modificandole leggermente: essendo originariamente orizzontale, il diagramma era interrotto nella rilegatura tra le due facciate, ma l'artista si curò di risarcire questa interruzione e di presentarci il diagramma come uno schema di linee continue ribaltandolo, nella sua tela, in verticale.<sup>48</sup>

Nonostante le argomentazioni di Kranz avessero un palese scopo divulgativo ed esemplificativo, Paolini recuperò questa immagine come una raffinata operazione concettuale *a posteriori*: “dare al quadro proprio la misura della collocazione storica con cui viene a coincidere: il quadro è così il limite estremo e fisico del diagramma che riproduce”.<sup>49</sup> Paolini, dunque, non solo ravvisava nella riproduzione una capacità potenziale di alludere ambiguamente, in un processo di perdita e recupero, all'*hic et nunc* degli originali – come già accennato – ma anche la capacità di ricongiungere le epoche storiche, creando una *mise en abyme* cronologica.

Basterebbe leggere lo stesso testo di Kranz, poche pagine oltre, per comprendere la provenienza di tale idea. In un paragrafo intitolato “Elogio della riproduzione” ed in una relativa didascalia che commentava giusto una riproduzione della *Creazione dell'uomo* della Sistina, Kranz affermava: “oggi,

grazie alla riproduzione, possiamo gettare un ponte fra i millenni e stabilire un confronto”.<sup>50</sup>

L'impiego delle riproduzioni come confronto visivo, nel suo ambiguo vantaggio di approssimare epoche e luoghi tra loro distanti, fu alla base del successivo caso che vorrei analizzare, riguardante indirettamente un maestro assai commercializzato come Raffaello [fig. 10].

Su una tela emulsionata, attraverso una sovrimpressione fotografica, sono riportate le foto in bianco e nero di due opere: l'*Autoritratto* di Raffaello (1506 ca.), conservato presso gli Uffizi, e la copia trattata da Jean-Auguste-Dominique Ingres, conservata presso il museo di Montauban.<sup>51</sup>

Lo strumento della sovrimpressione permette di verificare la difformità tra originale e copia, data dall'imperfetta adesione tra i contorni delle due immagini pittoriche, cosicché la copia pittorica fornisce una variante, per quanto lieve, dell'originale. Paolini intitolò il quadro *L'invenzione di Ingres* (1968) poiché, a suo avviso, questo confronto tra le due immagini eludeva il concetto di originalità, intesa come innovazione, e qualificava la duplicazione e la trasmissione di un'immagine come un processo inventivo, divenendo una dichiarazione di poetica dello stesso Paolini.

Il terzo caso è tratto direttamente da un fascicolo, dedicato pur esso ad Ingres, di un'altra collana editoriale divulgativa, "I classici dell'arte" Rizzoli.

In questo fascicolo comparivano due tavole utili: uno schema con legenda preposto ad identificare tutti i personaggi presenti ne *l'Apoteosi di Omero* del Louvre (1827)<sup>52</sup> ed un ingrandimento fotografico, tratto dallo stesso quadro, della figura di Nicolas Poussin.<sup>53</sup> Paolini riportò un dettaglio fotografico di questa scena, esattamente la mano di Poussin, estrapolando il titolo (*Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale*, 1968) dalla legenda di quello schema [fig. 11].<sup>54</sup>

Ancora una volta, egli evidenziò come ad un dettaglio quale la mano del pittore, che metaforicamente indica invece di dipingere, si potesse attribuire un significato poetico e simbolico, nonché un'identità (Poussin), grazie al paratesto che lo corredeva; paratesto che, per altro, non era stato redatto da Paolini.

Che l'esplicito obiettivo dell'artista, nelle opere sin qui esaminate, fosse una critica diretta della metodologia storica, è un fattore probabilmente insondabile e collaterale. Comunque sia, Paolini, ricorrendo al *protocollo* della riproduzione storico-artistica, mise in luce non solo le potenzialità estetiche di questo sistema di rappresentazione, presunto neutrale, ma anche le sue ambiguità. Nell'ordine in cui sono state qui affrontate, si potrebbero elencare: il bianco e nero come formula fotografica ritenuta paradossalmente oggettiva; la dissimulazione dell'attualità della rimediazione; la didascalìa come risarcimento alla perdita dell'*hic et nunc* dell'originale; la presenza di un

archivio di immagini tale da rendere compresenti all'osservatore tutti i manufatti di epoche storiche e luoghi tra loro remoti; le accresciute possibilità di paragone tra le immagini offerte della rimediazione fotografica; e, non ultime, le interferenze del paratesto sull'interpretazione simbolica e percettiva della riproduzione.

### **Alcune considerazioni finali**

I problemi di critica delle fonti visive che sono sinora emersi, sono ancor lunghi dall'essere esauriti. La prassi artistica degli anni sessanta introduce alcuni spunti di riflessione sulla metodologia storico-artistica di complessa risoluzione. Innanzitutto, lo studio di questa decade suggerisce un profondo riconoscimento delle reciproche interferenze tra storia dell'arte ed artisti su un territorio inaspettato: non soltanto, come già affermato, la storia dell'arte divenne una produttrice di immagini, ma agli artisti fu concesso di interferire con il metodo storiografico per il tramite di queste immagini. Ciò non significa che si debba rinunciare alle riproduzioni come strumento di studio, ma esattamente il contrario, ossia che non si debba sottovalutare la rilevanza della loro mediazione. Questo stesso saggio inevitabilmente si giova, a vario titolo, di una serie eterogenea di rimediazioni (scansioni, immagini presenti sul web, scatti digitali, etc.). La tecnologia attuale – che complica ulteriormente le questioni qui affrontate – è impiegata, paradossalmente, per studiare una precedente tecnologia di riproduzione, innescando un circolo vizioso.

Resta la considerazione, tuttavia, che la rimediazione sia un aspetto cruciale nel caso delle fonti visive e delle riproduzioni nei sessanta, quando gli storici istituirono un sistema convenzionale di rappresentazione tanto quanto gli artisti, con le loro opere, suggerirono dei metodi alternativi di studio delle immagini.

In secondo luogo, alla domanda circa l'utilità delle riproduzioni nello studio degli originali, di cui dibatteva Panofsky, la pratica artistica degli anni sessanta ne affianca una nuova e di segno invertito: è possibile studiare le riproduzioni come sinora sono stati studiati gli *unica*, gli originali?

Come si è argomentato in questo saggio, da quando gli artisti hanno incorporato (o rappresentato) le riproduzioni all'interno di un *unicum* come il quadro, una risposta perentoria e univoca a tale quesito, che dipenda deterministicamente dal medium o dal supporto adottati, non è più sostenibile.

La rimediazione, nella modernità, si è convertita in un processo seriale e diffuso, non solo intermediale, ma intermedio, ossia né completamente meccanizzato e impersonale, né completamente manuale e soggettivo. Le riproduzioni implicano dei limiti tecnici – come tutte le tecniche d'altronde –,

che però rispondono sia a degli standard meccanici, sia a delle convenzioni intermediali, le quali, nel loro insieme, appartengono alla più ampia sfera della storia delle immagini. Se tali standard o convenzioni rispondano ai criteri di un metodo piuttosto che alle regolarità di uno stile resta un quesito irrisolto ma cruciale, poiché coinvolge la stessa storia dell'arte su due fronti: nei suoi strumenti e nei suoi oggetti di studio.

## TAVOLE

1 Tano Festa, *La creazione dell'uomo*, 1964. Smalto e carta emulsionata su legno, 190 x 272 cm, collezione Giorgio Franchetti, Roma.

2 Roy Lichtenstein, *Man with folded arm*, 1962. Olio su tela, 177,8 x 122 cm, The Panza Collection, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

3 Erle Loran, tavola XIX, da *Cézanne's Composition* (Berkeley: University of California Press, 1943), p. 91.

4 Roy Lichtenstein, *Portrait of Madame Cézanne*, 1963. Magna su tela, 172,72 x 142,24 cm, collezione privata.

5 Erle Loran, tavola XVII, da *Cézanne's Composition* (Berkeley: University of California Press, 1943), p. 86.

6 Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1968. Fotografia b/n su tela emulsionata, 40 x 25 cm, collezione FER, Laupheim, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

7 Tavola n.7 (b/n) di "Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane* (1505 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze)", da *Mostra di Lorenzo Lotto*, a cura di Pietro Zampetti (Venezia: Casa Editrice Arte Veneta, 1953), p. 15.

8 Giulio Paolini, *174*, 1965. Fotografia b/n applicata su tavola, 150 x 125 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

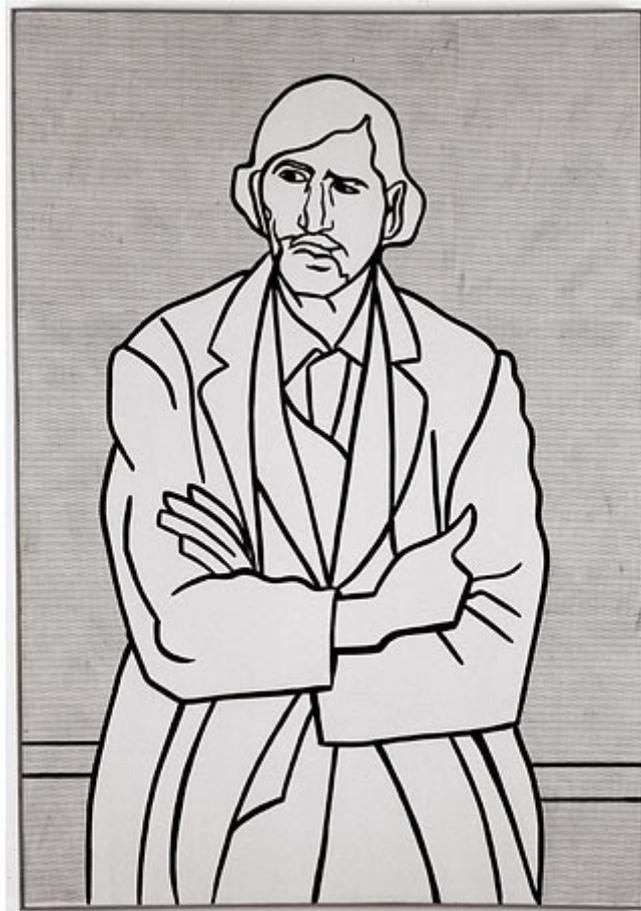
9 Kurt Kranz, da *Capire l'arte moderna* (Milano: Edizioni di Comunità, 1964), pp. 174-75.

10 Giulio Paolini, *L'invenzione di Ingres*, 1968. Fotografia b/n su tela emulsionata, 42 x 32 cm, collezione François Pinault, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

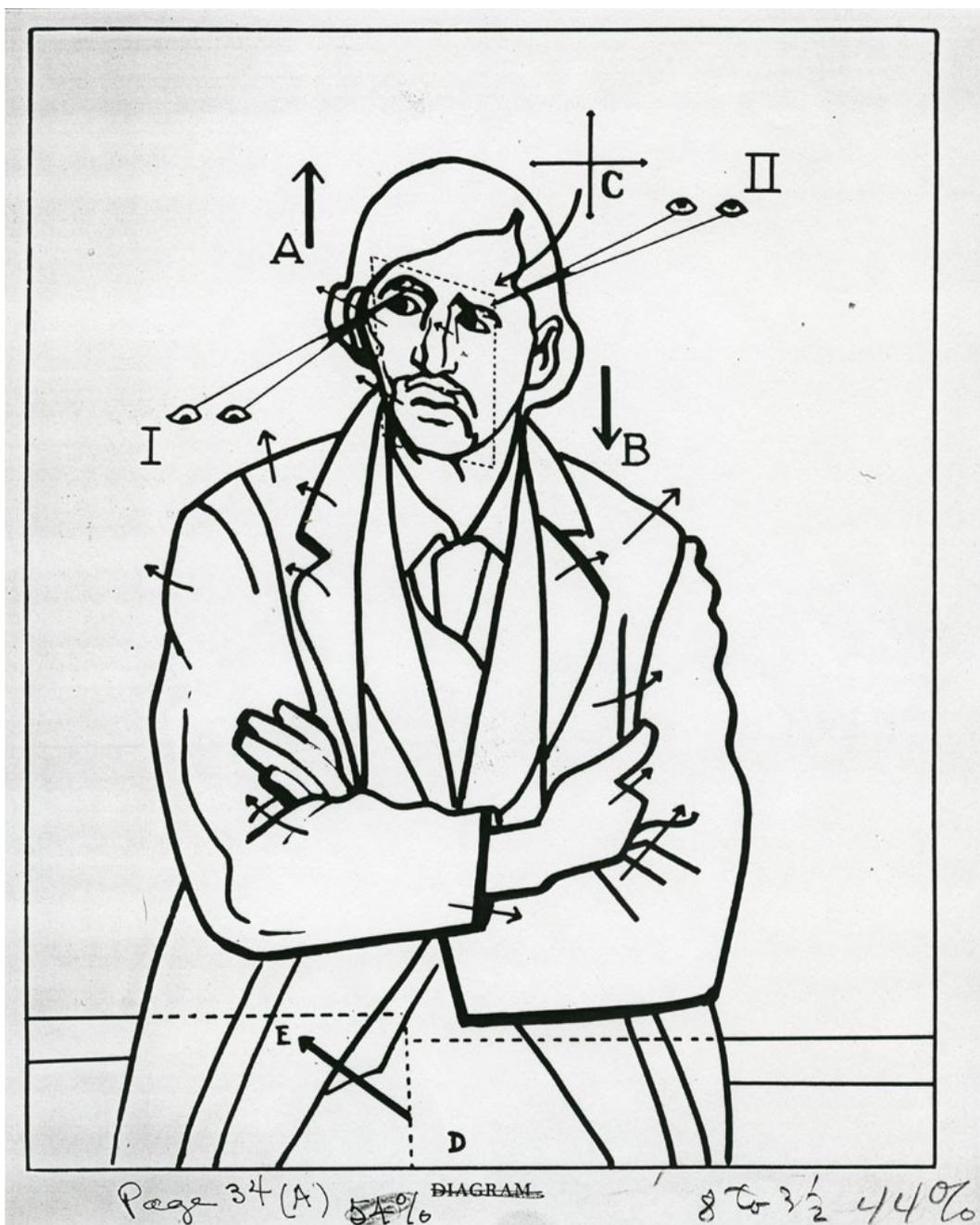
11 Giulio Paolini, *Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale*, 1968. Fotografia b/n su tela emulsionata, 40 x 25 cm, collezione Paolo Consaldi, Milan, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.



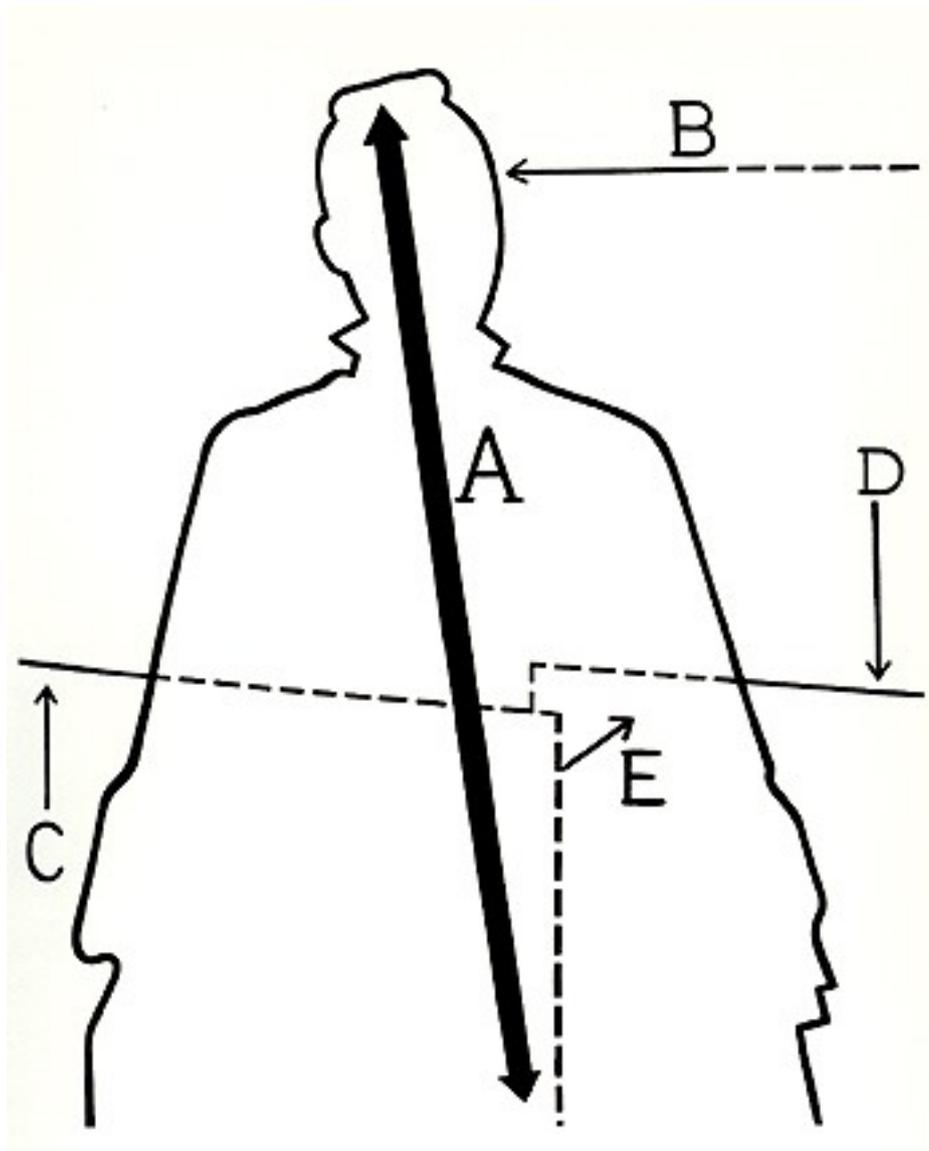
1 Tano Festa, *La creazione dell'uomo*, 1964. Smalto e carta emulsionata su legno, 190 x 272 cm, collezione Giorgio Franchetti, Roma.



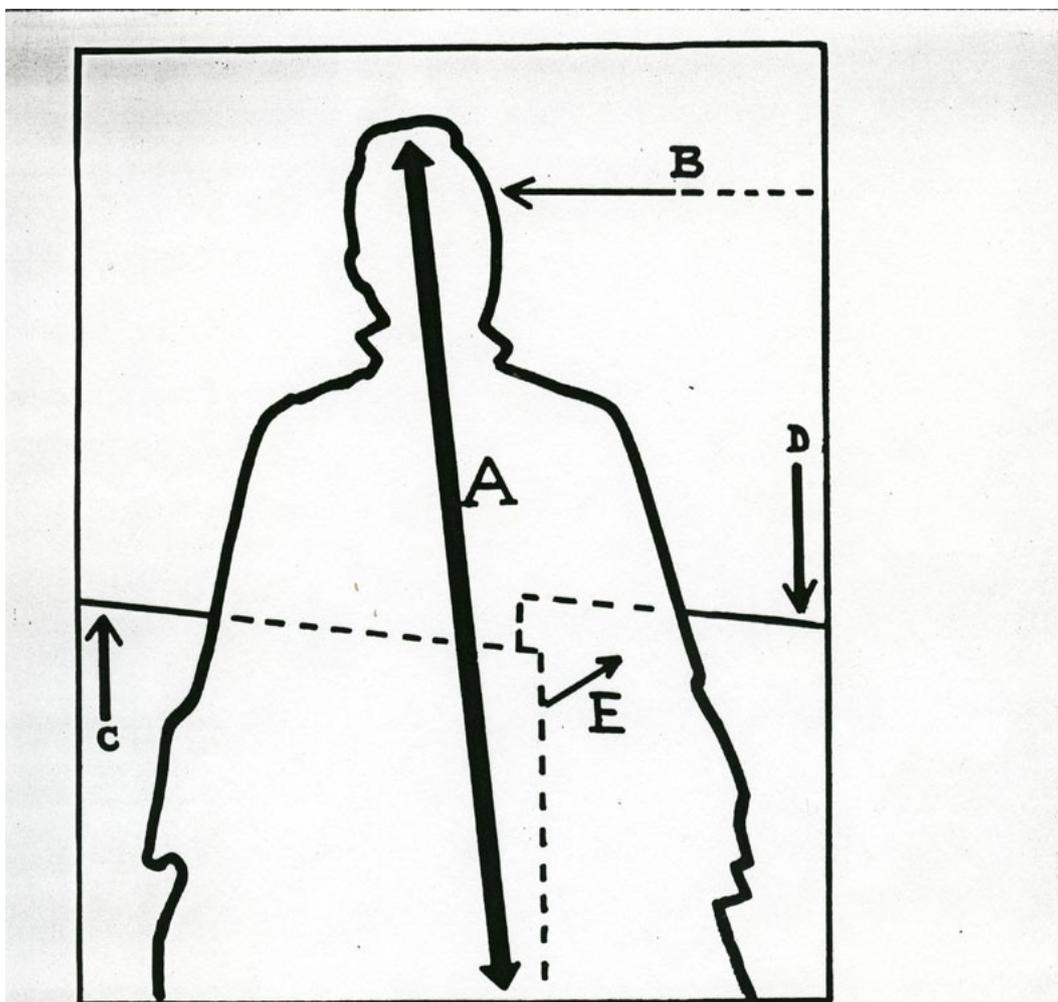
2 Roy Lichtenstein, *Man with folded arm*, 1962. Olio su tela, 177,8 x 122 cm, The Panza Collection, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



3 Erle Loran, tavola XIX, da *Cézanne's Composition* (Berkeley: University of California Press, 1943), p. 91.



4 Roy Lichtenstein, *Portrait of Madame Cézanne*, 1963. Magna su tela, 172,72 x 142,24 cm, collezione privata.



DIAGRAM

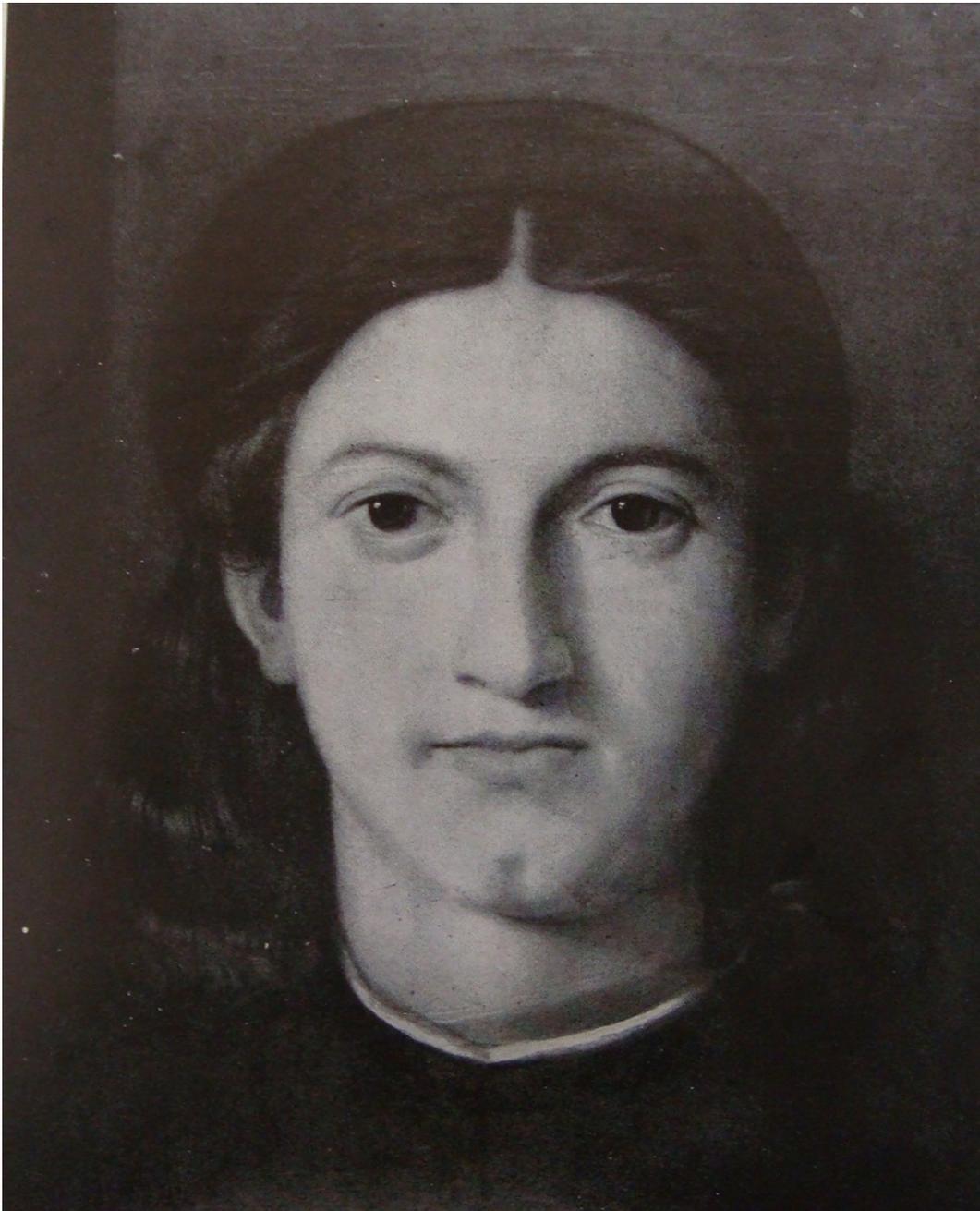
uted so much to the dramatic quality analyzed, "La Maison Maria," for in this id monumental quality having little if n character of the sitter.

ie figure is falling to the left (sec, in the ked A). The leftward tipping creates a

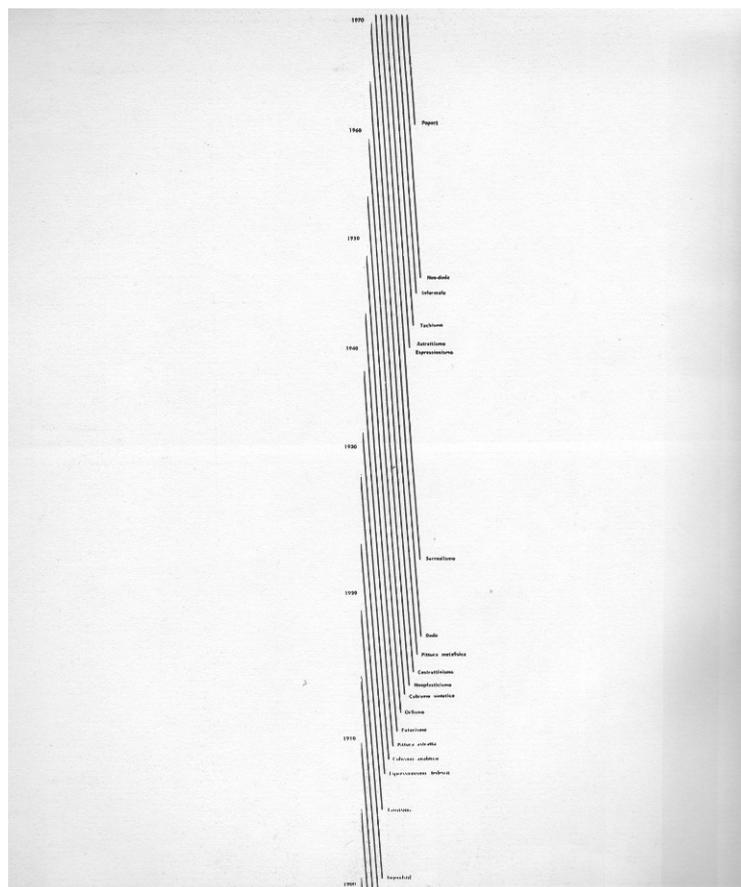
be felt between these two sections of the l actually two separate planes pulling apart. lines and arrow at E. The same phenome jective planes," was analyzed in connecti in the still life, Plate XIV. If the phenome times in Cézanne's drawing, one might b



6 Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1968. Fotografia b/n su tela emulsionata, 40 x 25 cm, collezione FER, Laupheim, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.



7 Tavola n.7 (b/n) di "Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane* (1505 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze)", da *Mostra di Lorenzo Lotto*, a cura di Pietro Zampetti (Venezia: Casa Editrice Arte Veneta, 1953), p. 15.



8 Giulio Paolini, 174, 1965. Fotografia b/n applicata su tavola, 150 x 125 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

**La figura umana nei millenni**

L'osservatore moderno, che gira uno sguardo indietro all'arte attraverso i millenni e in essa segue le trasformazioni della figura umana, si trova di fronte a conclusioni estremamente interessanti. Egli si accorgerà che il ruolo della pittura non si discosta sostanzialmente dalla sua rappresentazione modernamente vista nell'immagine, mirata e l'immagine stessa dell'artista verso se stesso e il mondo. Osserviamo per esempio la figura umana nella pittura e nella scultura moderna. Essa appare come dissolta, scagliata, messa insieme con un montaggio. Se andiamo indietro di alcuni decenni, essa si ricompone in un'immagine omogenea, similita a quella che conosciamo dalla fotografia. In determinati periodi di tempo troviamo in essa, ad esempio un'accentuazione della muscolatura, in altri essa appare, unitariamente allungata, in altri ancora si dissolve in ritmi geometrici. Mercoledì naturalistica e rigore geometrico, erotismo sensuale e spiritualizzazione continuano a succedersi l'un l'altro. Come spiegare questo incessante passaggio?

Nel suo saggio *Abstraktion und Einbildung* del 1911 lo storico dell'arte Wilhelm Worringer espone una sua teoria su questo alternarsi di posizioni. Egli fece rilevare che nei periodi di gravi crisi culturali, nei periodi di miseria e guerra, l'artista si dedica alle forme della geometria, come se cercasse in esse quell'ordine che il mondo circostante gli nega. Nei periodi di scoperta, di felicità in Dio, di pace e di accordo col mondo nuovo invece l'arte naturalistica. Questo criterio ci offre una specie di chiave per la seguente serie di variazioni. Abbiamo aggiunto a più di pagina una tavola cronologica. Si è resa indispensabile a tale riguardo una progressiva abbreviazione dei periodi. Quel che particolarmente sorprende in questa serie di immagini è la « modernità » delle più antiche rappresentazioni figurative. Questi idoli mitici ci appaiono spesso come se fossero nati dalle mani di un artista moderno.

Sempre però, dalla Venere di Willendorf alla figura umana di Picasso, si tratta della vecchia oppia Adamo ed Eva o della divinità che l'uomo plasma a sua immagine.

**Henry Moore:** Particolare del gruppo «Tre figure in piedi» (1931), Londra, Amburgo.

Un essere umano, le cui forme si congiungono secondo proprie necessità formali.

**Alberto Giacometti:** «Figura nuda brava» (1948), Berna, h. cm. 171, Poveretti dell'artista.

**Paulo Picasso:** Particolare della «Donna al nudo» (1930), Olio, cm. 52 x 51, Galleria Lucien Lentz, Parigi.

Il quadro ha l'aspetto di un grande disegno. Le caratteristiche, appena accennate, di una figura femminile sono messe insieme per essendo prese da punti di vista diversi.

**Oskar Schlemmer:** «Figura astratta» (1921), Gesso.

La figura è un torso su un piedistallo, simmetrico, simmetrico di anche. Le forme sono disposte in modo da formare un unico blocco. Il modo d'arrangiamento come combinato fatto con forme tonde, sferiche, sferiche, sferiche e sferiche.

**Ludwig Kriesche:** Particolare della «Cinque donne sulla strada» (1913), Olio (in pannello).

La figura è un torso su un piedistallo, simmetrico, simmetrico di anche. Le forme sono disposte in modo da formare un unico blocco. Il modo d'arrangiamento come combinato fatto con forme tonde, sferiche, sferiche, sferiche e sferiche.

**Paulo Picasso:** «La madre» (1913), Goll. Alphonse Kahn.

Un solo corpo, solitamente, la testa, le braccia, le gambe, in una forma di figura umana, in una forma di figura umana, in una forma di figura umana.

**Da oggi alla remota preistoria**

1900 1910 1920 1930 1940 1950

174

175

9 Kurt Kranz, da *Capire L'arte moderna* (Milano: Edizioni di Comunità, 1964), pp. 174-75.



10 Giulio Paolini, *L'invenzione di Ingres*, 1968. Fotografia b/n su tela emulsionata, 42 x 32 cm, collezione François Pinault, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.



11 Giulio Paolini, *Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale*, 1968. Fotografia b/n su tela emulsionata, 40 x 25 cm, collezione Paolo Consaldi, Milan, courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

- <sup>1</sup> Giorgio De Chirico, "Prefazione", in *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco (Torino: Einaudi, 1985), 223. Originariamente pubblicato in: *Mostra personale del pittore Giorgio De Chirico*. (Milano: Galleria Arte, 1921) Cat. (Milano, 1921). La copia di De Chirico è visibile in: *L'opera completa di Giorgio De Chirico 1908-1924*, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, I Classici dell'Arte 110 (Milano: Rizzoli, 1984), 106-07, n. 153.
- <sup>2</sup> Tano Festa, "De Marchis e Festa", intervista di Giorgio De Marchis, *Flash Art*, giugno 1967, 6.
- <sup>3</sup> Giorgio De Chirico, "Il ritorno al mestiere", in *Il Meccanismo del pensiero*, 93-99. Originariamente pubblicato in: *Valori plastici*, novembre-dicembre 1919, 5-6.
- <sup>4</sup> Festa, "De Marchis e Festa", 6. Alla Biennale veneziana del 1964, Festa propose due versioni, a smalto e collage su tavola, intitolate entrambe *La creazione dell'uomo* ma contraddistinte dalla dicitura "in bianco e nero" o "a colori": *XXXII Biennale Internazionale d'Arte Venezia* (Venezia: varie sedi, 1964). Cat. (Venezia, 1964), p. 144, n. 1-2, fig. 92. Tuttavia, è più probabile che, nell'intervista, Festa si stia riferendo a *La creazione dell'uomo* (1964), in collezione Giorgio Franchetti a Roma [*Roma anni '60: al di là della pittura*. A cura di Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1990-1991). Cat. a cura di Rossella Siligato (Roma: Carte Segrete, 1990), 141].
- <sup>5</sup> Hans Belting, "Immagine, medium, corpo", in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2009), 77, 90.
- <sup>6</sup> Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 2000), 45.
- <sup>7</sup> Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (Torino: Einaudi, 2000), 88-92.
- <sup>8</sup> *D'après: omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea* (Lugano, 1971). Cat. (Lugano, 1971).
- <sup>9</sup> Horst Bredekamp, "Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come *Bildwissenschaft*", in Pinotti e Somaini, *Teorie dell'immagine*, 137-54.
- <sup>10</sup> *Art History through the Camera's Lens*, a cura di Helene E. Roberts (Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1995). Questa antologia introduce all'ampiezza e alla complessità delle ricerche sull'impiego della fotografia nella storia dell'arte.
- <sup>11</sup> Il termine "informazionali" proviene da: John Elkins, "La storia dell'arte e le immagini che arte non sono", in Pinotti e Somaini, *Teorie dell'immagine*, 155-205.
- <sup>12</sup> Erwin Panofsky, "Original und Faksimilereproduktion", *Der Kreis*, n. 7 (1930): 3-16. Trad. "Originale e riproduzione in facsimile", *Eidos* 4, n. 7 (1990): 4-10.
- <sup>13</sup> Harold C. Simmons, "Photography for the Art Historian", *Art Journal* 25, n. 2 (1965-66): 166-68, 170, 172.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, 166.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, 166-7.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, 170.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, 168, 170.
- <sup>18</sup> Erle Loran, *Cézanne's composition. Analysis of his forms with Diagrams and Photographs of his motifs*, 3<sup>a</sup> ed. (1943; Berkeley: University of California Press, 1963), 85, 91, fig. XVII, XIX.
- <sup>19</sup> "Roy Lichtenstein Chronology: the 1960s", accesso 21 gennaio 2011, <http://www.imageduplicator.com/main.php?decade=60&PHPSESSID=5ee79feb7e3fo858fcd997a77c66b3b6>
- <sup>20</sup> Richard Shiff, *Cézanne's composition: its criticism its art*, prefazione a Loran, *Cézanne's composition*, 3<sup>a</sup> ed. (rip., 2006), XI-XX.
- <sup>21</sup> Roy Lichtenstein, "Talking with Roy Lichtenstein", intervista di John Copland, in *Pop Art: a Critical History*, a cura di Steven

- Henry Madoff (Berkeley: University of California Press, 1997), 200-01. Originariamente pubblicato in: *Artforum*, maggio 1967, 34-9.
- <sup>22</sup> Michael Lobel, *Image duplicator. Roy Lichtenstein and the emergence of Pop Art* (New Haven: Yale University Press, 2002).
- <sup>23</sup> Lichtenstein, "Talking with Roy Lichtenstein", 201.
- <sup>24</sup> Shiff, *Cézanne's composition*, XVI-XVIII. Si veda anche: Lobel, *Image duplicator*, 108-13.
- <sup>25</sup> Erle Loran, "Pop artists or Copy Cats?", *Art News*, settembre 1963, 48-49.
- <sup>26</sup> Erle Loran, "Collector Purchases 'Portrait of Mme. Cézanne by Roy Lichtenstein'", dattiloscritto, 1963, box 3, folder 81, foglio 1, Erle Loran's papers 1912-1999, Archive for American Art, Smithsonian Institution, Washington.  
<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/collector-purchases-portrait-mme-cezanne-roy-lichtenstein-7176>
- <sup>27</sup> Ibid., foglio 6.
- <sup>28</sup> Albert Boime, "Roy Lichtenstein and the Comic Strip", *Art Journal* 28, n. 2 (1968-69): 155-59.
- <sup>29</sup> Schifano (Roma: Galleria Odyssia, 1963). Cat., testi di Maurizio Calvesi e Cesare Vivaldi (Roma, 1963), p. n. n.
- <sup>30</sup> Robert Roseblum, "Roy Lichtenstein and Realist Revolt", *Metro*, n. 8 (1963), 44.
- <sup>31</sup> Maurizio Calvesi, "Cronache e coordinate di un'avventura", in *Roma anni '60: al di là della pittura*, 19. Michelangelo, a cura di Anna Forlani, I Maestri del colore 10 (Milano: Fabbri Editore, 1963).
- <sup>32</sup> Questa prassi era ancora rintracciabile sulla rivista sino a qualche anno fa. Cfr. *Paragone Arte* 55, n. 657 (2004), fig. 1.
- <sup>33</sup> Nella collana "Saggi" dell'Einaudi furono pubblicati negli anni sessanta alcuni testi capitali della disciplina, a firma di Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower o Ernst Hans Gombrich.
- <sup>34</sup> Simmons, "Photography for the Art Historian", 166.
- <sup>35</sup> *Giulio Paolini: catalogo ragionato*, a cura di Maddalena Disch (Milano: Skira, 2008), 1: 160; 2: 902, n. 140.
- <sup>36</sup> Giulio Paolini, intervista di Carla Lonzi, in *Autoritratto*, a cura di id. (Bari: De Donato, 1969), 79.
- <sup>37</sup> Umberto Baldini, "Curiosa storia di un ritratto attribuito a Leonardo", *La Nazione*, 7 aprile, 1966.
- <sup>38</sup> *Mostra di Lorenzo Lotto*. A cura di Pietro Zampetti (Venezia: Palazzo Ducale, 1953). Cat. (Venezia: Casa Editrice Arte Veneta, 1953), 15, fig. 7. Bernard Berenson, *Lotto*, a cura di Luisa Vertova (Milano: Electa, 1955) p. n. n., fig. 19.
- <sup>39</sup> *Mostra di Lorenzo Lotto*, 14; Berenson, *Lotto*, 31.
- <sup>40</sup> *Mostra di Lorenzo Lotto*, 14.
- <sup>41</sup> Qualifico le didascalie come una forma di paratestualità delle immagini, mutuando il termine da: Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado* (Einaudi, Torino: 1997), 2-3.
- <sup>42</sup> Paolini, in *Autoritratto*, 193.
- <sup>43</sup> Ibid., 367.
- <sup>44</sup> Ad eccezione della prima occorrenza espositiva in *Giulio Paolini* (Torino: Galleria Notizie 2, 1968). Pieghevole (Torino, 1968); l'opera fu accompagnata da questa didascalia in catalogo sin da: *Giulio Paolini*. 2121969 (Milano: Galleria De Nieubourg, 1969). Cat. (s.l., 1969), p. n. n.
- <sup>45</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino: Einaudi, 1966), 22.
- <sup>46</sup> Kurt Kranz, *Capire l'arte moderna* (Milano: Edizioni di Comunità, 1964), 174-75. Disch, *Giulio Paolini: catalogo ragionato*, 1: 120-21; 2: 891, n. 91.
- <sup>47</sup> Kranz, *Capire l'arte moderna*, 174.
- <sup>48</sup> Non si esclude che Paolini abbia ridisegnato il diagramma: un'ulteriore versione dell'opera, adattata ad un diverso formato editoriale, è in: Lonzi, *Autoritratto*, 13, fig.1.
- <sup>49</sup> Giulio Paolini, [dichiarazione dell'artista], in Germano Celant, *Giulio Paolini* (Torino:

Sonnabend Press, 1972), 42.

<sup>50</sup> Kranz, *Capire l'arte moderna*, 183.

<sup>51</sup> Disch, *Giulio Paolini: catalogo ragionato*, 1: 174; 2: 910, n. 154.

<sup>52</sup> *L'opera completa di Ingres*, a cura di Ettore Camesasca ed Emilio Radius, I *Classici dell'arte 19* (Milano: Rizzoli, 1968), 103, fig. 120a.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 52, fig. XXXVI.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 103, fig. 120a, n. 38. Disch, *Giulio Paolini: catalogo ragionato*, 1: 174; 2: 910, n. 153.