

Cover Theory. L'arte contemporanea come
reinterpretazione¹

Marco Senaldi

La prima domanda che andrebbe posta trattando di “arte contemporanea” è se la contemporaneità stessa sia riducibile a una semplice attualità cronologica. Se davvero fosse così, l'arte contemporanea non assolverebbe altro compito che quello di occupare la “posizione” più recente in una lunga storia che si snoda dai graffiti di Lascaux a Warhol, passando per qualche genio del Rinascimento. In tal modo però andrebbe perduta la specificità del discorso e delle pratiche artistiche contemporanee, dato che, se dobbiamo farne risalire l'origine alle avanguardie storiche (dando credito agli storici dell'arte), si comprende benissimo che per i protagonisti di quei movimenti inaugurali il problema era appunto quello di differenziare l'arte contemporanea da quella “tradizionale”, anche a costo di distruggerne l'identità istituzionale e storica.

I punti salienti in questa *actio negativa* sono principalmente due: il primo, sottolineato dai futuristi, consistente nel pensare all'arte come un sistema del fare (un sistema poetico) *toto caelo* differente dal fare arte tradizionale, e dunque affine all'innovazione introdotta a livello culturale da forme innovative di espressione, come il jazz o il cinema (Lista 2001); l'arte contemporanea sta a quella *tradizionale*, così come la musica leggera sta a quella classica, o meglio, come il cinema sta al teatro. D'altra parte v'è una seconda mossa, compiuta dal dadaismo e in particolare da Duchamp, consistente – secondo l'autorevole opinione di studiosi quali Danto, De Duve, Foster, Krauss² – nell'addossare all'arte contemporanea il compito di ridefinire l'essenza stessa dell'Ar-

te in generale. In questo compito negativo-riflessivo si sostanzia tutta l'opera duchampiana e la "rottura epistemologica" o di paradigma che le viene attribuita non va confusa con l'aspetto shockante delle sue apparenze anti-moraliste o anti-borghesi. La "rottura" di un'opera come *Fountain*, del 1917, risiede meno nel fatto di aver scandalosamente utilizzato un orinatoio, che nella paradossale pratica discorsiva attuata, consistente nel mettere in difficoltà la giuria della Society of Independent Artists che doveva decidere se esporre o meno *esattamente quell'opera* in quanto "arte" (De Duve 1989, cap. 2).

D'altra parte, l'insistenza sulla "rottura epistemologica" compiuta dagli artisti contemporanei, da Duchamp in avanti, ha l'effetto collaterale di generare una (impressione di) "continuità eidetica" che inevitabilmente si riaffaccia in qualsiasi opera contemporanea, foss'anche la più esteticamente sovversiva che si possa pensare. È così che, analizzando la rigorosa foto in bianco e nero di *Fountain* scattata da Alfred Stieglitz e in seguito pubblicata su «Blind Man», molti individuano rimandi a madonne medievali; ed è ben noto il richiamo alla struttura dell'*Assunta* di Tiziano presente, secondo certi studiosi, nel *Grande Vetro*; e gli esempi potrebbero continuare all'infinito, pensando alle riprese dell'antichità classica nelle opere dell'arte povera (si pensi alla *Venere degli stracci* di Pistoletto, o all'uso dei calchi di busti classici in Paolini), o alle citazioni antiche e moderne nelle opere della transavanguardia, e via dicendo.

Tuttavia, ragionando sulla disgiunzione tra epistemologico ed eidetico si comprende facilmente come l'affermare che l'arte contemporanea sia essenzialmente riflessione su se stessa abbia poco a che fare con i richiami o le affinità formali, o le pratiche citazioniste che hanno conosciuto un loro momento di auge in epoca postmoderna. Il problema dell'assonanza formale è infatti tutto interno a uno sviluppo storico-stilistico che fonda il cardine dell'arte classicamente intesa. In questo senso, ritrovare dettagli visivi tizianeschi in Duchamp esprime piuttosto la nostalgia di un universo iconologico definitivamente perduto;

benché questa operazione sia inevitabile, essa è anche inevitabilmente illegittima, sia perché delegittimata dall' autore stesso (si pensi alle numerose prese di posizione di Duchamp contro lo sguardo "retinico" come criterio di valutazione artistico), sia perché la riflessione sull'arte con cui l'arte contemporanea si esprime è di rango differente rispetto alla ripresa di questo o quel tema stilistico. Occorre intendersi bene sui termini: "riflessione" significa qui inclusione dialettica; ciò che vien *riflesso* nell'arte contemporanea non è questo o quel quadro, questo o quel particolare pittorico, questo o quello stile espressivo, ma l'Arte stessa, ovvero, non le immagini che ne costituiscono la sostanza storica, ma la sua stessa identità astratta, o meglio, la praticabilità di quella identità.

La foto di Stieglitz di *Fountain* può certo richiamare la composizione di una icona medievale, ma solo perché, in quanto artefatto fotografico costruito sul modello del ritratto classicheggiante (soggetto al centro, luce radente, sfondo con pannello ecc.) di fatto *conserva* le caratteristiche visive di un'icona medievale; per quanto abbia contribuito alla sua diffusione mediale e ne completi la conoscenza, *la foto di Fountain non è Fountain*, dato che il valore esemplare di quel pezzo, lungi dall'essere coglibile fotograficamente, "retinicamente", risiede nella messa in discussione dell'intera nozione culturale di gusto, come testimonia la sua stessa vicenda, ossia il fatto di avere scatenato un dibattito interno a una associazione che si autoproclamava indipendente e impegnata a esporre qual si volesse tipo di "opera" d'arte, e che invece si rivelò inopinatamente legata a pregiudizi estetici impliciti³.

Comunque, questo esempio rende il punto della riflessività dell'arte contemporanea non più perspicuo, ma semmai ancor più controverso. Termini come "rottura" e "continuità" andrebbero infatti non tanto interpretati nella loro opposizione, quanto nel fatto che ciascuno, per suo conto, si oppone a se stesso. Anche le opere di Duchamp per operare la loro rottura devono iscriversi in contesti parzialmente condivisi; e ogni manifestazione di continuità, anche solo ei-

detica o iconica, intanto in quanto ri-presa, deve fondarsi su una differenza che la distanzi significativamente dal punto di partenza. In tal senso il tipico “contro-esempio cruciale” sarebbe fornito dallo stesso Duchamp e dal suo *re-readymade* apertamente “citazionista” *LHOOQ* (1919), consistente in un ritocco “minimo” – i baffetti – a una icona immortale dell’arte classica, ossia la *Gioconda* di Leonardo. Tuttavia, quando diciamo che l’arte contemporanea è “riflessiva”, stiamo affermando qualcosa di molto diverso dal fatto che in essa il passato ritorni, o che essa si sostanzi in un generalizzato remake di forme artistiche precedenti; intendiamo dire invece che in essa ogni passo compiuto non può esulare dalla presa di coscienza della contraddizione insita nella coppia rottura/continuità.

Di nuovo, un esempio è fornito in questo senso da Duchamp medesimo. Nel 1934 Duchamp decide di realizzare la famosa *Boîte en valise* o scatola in valigia, ossia una valigetta contenente una scatola, in cui sono a loro volta racchiuse le miniature di alcune fra le opere fondamentali dell’artista.

All’epoca Duchamp non ha alcun motivo di antologizzare la sua, peraltro esigua, produzione. Concettualmente però, sa di essere arrivato a un punto chiave: per quanto tempo ancora si potrebbe andare avanti a produrre *ready-made* in modo completamente casuale (questa domanda gli



Fig. 1. Marcel Duchamp, *Boîte en valise*, 1966-67.

fu posta in maniera diretta da Pierre Cabanne)? Non si possono realizzare *readymade* all'infinito, proprio perché il loro valore è esemplare, e la ripetizione, anche variata, cancellerebbe proprio quella esemplarità (questa risposta fu fornita da Duchamp medesimo)⁴. Come si può allora continuare a fare arte dopo che si è arrivati a (sostenere che la sostanza di quest'ultima coincide con) questa radicale rottura epistemologico-filosofica? Una prima soluzione risiede nella pratica stessa del *readymade*, che, a partire da oggetti di uso comune, tende a creare opere che riescano a essere esteticamente indifferenti, an-estetiche; in tal senso si potrebbe pensare di usare la stessa "classe delle opere d'arte" per realizzare altrettanti *readymade*. Duchamp (1987) arriva a dire che si potrebbe usare una tavola di Rembrandt come "asse da stiro", e dunque *LHHOQ* può essere correttamente riletto in questa chiave. A un livello più sofisticato, non si potrebbero trattare gli stessi *readymade* (nel frattempo saliti al rango di "opere d'arte") come *materiale* per altri *readymade*? Questo è appunto quello che fa la *cover*: nelle loro apparenze formali tutti i pezzi che vi appaiono riprodotti in piccola scala (*Fountain*, *Nudo che scende le scale II* ecc.) sono assolutamente fedeli come è fedele la riproduzione, per esempio, di un'automobile nel suo corrispettivo modellino. D'altra parte, proprio come accade al modellino di un'auto vera, che assolve a funzioni assai diverse dall'"originale" (funzioni ludiche, di intrattenimento, magari di studio, di nostalgia, di memoria, di simbolo ecc.), i *re-readymade* della *cover* assolvono a funzioni diverse da quelle degli "originali". Antologizzando i *readymade* duchampiani fino ad allora prodotti ne ricapitolano il percorso e ne esauriscono completamente il senso. L'orinatoio rovesciato aveva avuto il senso di svelare i pregiudizi impliciti dei circoli artistici nel 1917; vent'anni dopo, la riproduzione in miniatura dello stesso oggetto non serve tanto a "rammemorare" quello scandalo, ma soprattutto a indicare che nessuno scandalo di quel genere sarà mai più possibile dopo, e che la tematizzazione ricapitolante (riflessiva) è il solo modo di risospingere la domanda posta dai

readymade stessi⁵. È dunque difficile dire *che cosa sia* la cover. Non meno dei *readymade* originari, infatti, anch'essa si fonda sull'appropriazione di un materiale preesistente. Ma di sicuro essa *non risponde alla stessa domanda* a cui rispondevano i *readymade*; essa, sì, li riproduce, ma non al modo di una monografia sull'arte di Duchamp; miniaturizzandone le dimensioni, rendendo "portatile" l'opera, è come se l'artista li avesse ri-prodotti "una seconda volta per tutte"⁶, rendendo quelli che all'origine potevano anche essere frutto di una scelta casuale, un caso immortalato, inevitabile, necessario.

In tal modo la *Boîte* evidenzia che per la comprensione di un enunciato (in senso foucaultiano) non è sufficiente soffermarsi sui suoi aspetti intrinseci, anche molto profondi, se non si tiene in considerazione anche il contesto di enunciazione (storico sì, ma anche culturale, sociale ecc.) e di conseguenza le *pratiche enunciative* da cui ogni enunciazione dipende.

Il concetto di "pratica"⁷ tende a prevalere allora su quello di enunciato e più in generale di testo, da sempre di difficile applicazione alle opere d'arte contemporanea⁸. Da questo punto di vista paiono legittime le critiche al modello testuale, e giustificato il concetto di *pictorial turn*, che, a partire da un più ampio *cultural turn*, dovrebbe consistere in "una complessa interazione fra visualità, apparati, istituzioni, discorsi, corpi e figurazioni" (Mitchell 1994, p. 16). La pratica di tematizzazione riflessiva messa in atto dalla cover sembra essere un esempio di queste "complesse interazioni". Eppure, il fatto che in associazione col rinvenire del termine "cultura" ricomincino a circolare termini un po' sospetti come "storicismo", dimostra che in questo genere di semplificazioni si rischia di fare un passo indietro anziché avanti. Infatti, lo stesso storicismo (e ogni tentativo di collocazione o contestualizzazione culturale) è a sua volta una pratica enunciativa, cioè una "narrazione" intesa, in un modo o nell'altro, a ri-raccontare (e quindi, fatalmente, occultare) il trauma originario, quello dell'assenza di origine, della contraddittorietà originaria alla fonte di ogni "rac-

conto". Il problema non è dunque quello della prevalenza del modello-pratica o del modello-testo (che peraltro possono convivere benissimo) ma quello – come sopra abbiamo già mostrato – della *domanda* a cui la strategia dell'opera intende rispondere⁹.

Uno dei tratti salienti delle pratiche artistiche contemporanee consiste appunto nel tematizzare l'enigma della dissimmetria originaria insita nella coppia originale/rivisitazione, pari a quello tra rottura/continuità. E consiste nel cercare di *mostrare* (anche se non potendo veramente *dimostrare*) che l'opposizione fra originale e rivisitazione è *essa stessa non-originale*, dato che ciascun termine, per conto proprio, non fa che opporsi in sé a se stesso.

Un esempio in questo senso è quello dell'impiego di modelli e "figurazioni" tratte dall'*antico* in Giulio Paolini. Nell'uso che l'artista fa di calchi da statue e busti classici si potrebbe intravedere una specie di sopravvivenza del *readymade* duchampiano; la differenza sarebbe che qui siamo di fronte a un uso attentamente inventariato del materiale di partenza. Se però osserviamo la vera e propria pratica enunciativa in atto in opere come *Mimesis* (1975, in cui due calchi di una Venere classica sono contrapposti) vediamo come qui siamo distanti dai poli opposti di due discorsi che sembrerebbero invece vicini, ossia la pratica del *readymade* (perché la statua di partenza sarebbe già in sé "artistica", ma in quanto "calco" è già una copia-in-sé, oggetto d'uso comune, elemento d'arredo...) e la tentazione neoclassicista (perché la testa in gesso adoperata è sì un calco di una statua greca del V secolo, ma *già completamente subordinata* ai canoni neoclassici). Qui la testa classica è completamente concettualizzata perché non mostra nessuna "nostalgia" dell'antico, non rimanda più a "rovine" o a "frammenti", essa sta piuttosto per l'impossibilità storica e logica di riproporre un'opera d'arte tradizionalmente figurativa, e si serve del modello classico come supporto "materiale" quasi per illustrare le parole di Hegel sull'arte bella come "passato". Allo stesso modo un Rembrandt

ridotto ad asse da stiro non sarebbe “svalutato”, ma concettualizzato, introdotto cioè in un altro ordine di pratiche, di corpi e di istituzioni...

Questi esempi – non casuali, ma culturalmente determinati – ci pongono di fronte a pratiche di “rifacimento” o reinterpretazione che vanno in una direzione di marcata concettualizzazione, e tuttavia non circoscrivono il problema delle pratiche enunciative. I problemi che qui vengono sollevati sono infatti di ordine molteplice: innanzitutto, non è chiaro se siamo di fronte a un innalzamento o a un abbassamento del materiale di partenza; in secondo luogo non è chiaro che genere di relazioni vengano stabilite con esso; e infine, cosa fondamentale, non si capisce per chi, *alla domanda di chi*, debbano rispondere queste pratiche. Ma forse non è questo lo stesso problema che affligge (teoreticamente) tutte le pratiche di remake (sia in ambito artistico che cinematografico) (Dusi 2003a)?

Proviamo a tornare per un momento al lavoro di Giulio Paolini. La distanza che Paolini genera tra il proprio lavoro e, poniamo, un lavoro di citazione neoclassiceggiante, consiste essenzialmente nel fatto che esso incorpora la consapevolezza che le invarianti che sembrano appartenere all’“originale” in realtà sono una ricostruzione a posteriori, sono già una rilettura dell’“originale”. Se il neoclassicismo – mediante il ricorso a superfici candide, alla cancellazione di qualsivoglia traccia di pittura e colore ecc. – è un’epurazione del “modello classico”, *esattamente* dell’anticlassicismo che gli è intrinseco, il lavoro di Paolini è “un’epurazione dell’epurazione” che ci rende consapevoli, da un lato, che il concetto di classico è un’invenzione neoclassica, dall’altro che noi, qui e ora, non disponiamo più di *nessun* modello artistico ideale¹⁰. La consapevolezza di questa dialettica è esemplificata da un’opera che a tutti gli effetti ha costituito un punto di svolta capitale in questo senso, cioè *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) che consiste semplicemente in una riproduzione in bianco e nero del *Ritratto di giovane* di Lotto (1505), con un titolo diverso e un indicativo sottotitolo che recita “Ricostruzione nel-



Fig. 2. Giulio Paolini,
Giovane che guarda
Lorenzo Lotto, 1967.

lo spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro".

Al di là della sua apparente indigenza formale (il supporto cartaceo, la scelta del bianco e nero...), *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto non può essere considerato un semplice *d'après* fotografico del *Ritratto di giovane*, né un semplice "omaggio" a Lotto, e non lo è se al di là dell'aspetto formale andiamo a considerarne gli elementi concettuali come titolo e sottotitolo. Il fatto che l'artista contemporaneo ci dica che lo "sguardo in macchina" del giovane del ritratto sia rivolto all'antico pittore è esattamente un modo per farci riflettere sul fatto che, benché il contenuto enunciato non cambi, esso muta sostanzialmente se cambia il luogo di enunciazione e la pratica che lo concernono. Così, il pezzo di Paolini pone in dubbio non tanto l'identità della cosa da guardare (il quadro), o il meccanismo di rappresentazione che questa cosa, in quanto immagine mimetica, attua (l'effigie di un giovane che guarda davanti a sé), ma l'identità di chi guarda (l'osservatore) che, come recita il sottotitolo dell'opera, occupa per un istante il posto dell'antico pittore rinascimentale, anzi, lo *diventa*. Ogni volta che guardiamo il *Ritratto di giovane* di Lotto, ci dice Paolini, siamo anche Lotto, cioè, siamo contemporaneamente in epoche diverse, ovvero siamo e contemporaneamente non siamo qui (Paolini stesso ha reso il gioco ancora più raffinato, producendo un secondo rifacimento praticamente identico al primo, salvo il dettaglio rivelatore degli occhi, che sono,



Fig. 3. Giulio Paolini,
Controfigura, 1981.

in *Controfigura* del 1981, non più quelli dipinti da Lotto, ma quelli dello stesso Paolini).

Anche in questo caso, l'opera contemporanea non si limita a restituire (o a trasporre) elementi che erano identificanti nel cosiddetto "originale"; piuttosto, determina questi elementi (nel caso del quadro di Lotto, il fatto che il soggetto del ritratto guardi davanti a sé e dia l'illusione di guardare l'osservatore) come centrali, e ne altera la pratica enunciativa in modo decisivo. La distinzione tra originale e reinterpretazione diventa immediatamente essa stessa "reinterpretazione", e l'opposizione fra rottura epistemologica e continuità eidetica è essa stessa oggetto di rottura epistemologica. Infine, la domanda a cui tale opera va a rispondere con la sua strategia è tipicamente contemporanea: l'anonimo giovane e Lorenzo Lotto dimostrano, come soggetto ritratto e artista imitativo, di possedere quell'identità che a noi contemporanei manca, e della cui deficienza *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* si fa nitido specchio.

Si potrebbe anche dire che accanto a complesse concettualizzazioni di questo tipo, gli artisti contemporanei abbiano spesso praticato anche forme più "basse" di trasposizione del materiale iconografico, una delle quali può essere individuata nella pratica della citazione. Dai dipinti giapponesi di van Gogh, ai "rifacimenti" di Velázquez di Picasso, alle riprese di Leonardo da parte di Andy Warhol, il tessuto iconografico dei rimandi è una rete che, nel moderno come nel contemporaneo, si fa via via sempre più fitta.

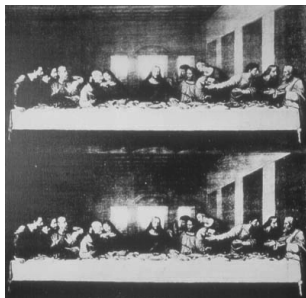


Fig. 4. Andy Warhol,
Last Supper, 1986.

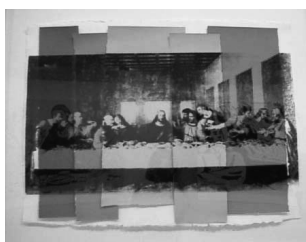


Fig. 5. Andy Warhol,
Last Supper, 1986.

Nelle arti contemporanee le pratiche tradizionali di citazione sono in questo senso affini alle pratiche di remake tipiche di un certo lavoro cinematografico. Il loro discorso consiste essenzialmente nel citare, in parte o per intero, l'originale "fiduciosamente", ossia senza discuterne la priorità logico-ontologica, ma semplicemente per omaggiarlo, o irriderlo, o per aggiornarlo al gusto attuale. E non c'è dubbio che in molti casi sia così anche per una certa parte di arte contemporanea, soprattutto laddove sono privilegiate tecniche tradizionali già in sé citazioniste del passato (disegno, pittura, scultura). Tuttavia, se poi si vanno ad analizzare più a fondo alcuni casi, anche interni a quello che è stato il principale movimento che ha fatto propri questi assunti teorici – cioè il cosiddetto citazionismo (o anacronismo) degli anni Ottanta – si osservano delle anomalie rilevanti. Se prendiamo il caso di un artista "citazionista", come Carlo Maria Mariani, il cui lavoro pittorico, da un certo punto in avanti, si rifà esplicitamente a modelli neoclassici elevati, come Canova e Hayez, vediamo che egli si serve della pittura in

modo del tutto strumentale per generare autentiche pratiche enunciative che vanno molto oltre il “rifacimento”: per esempio, Mariani arriva a realizzare un quadro partendo dal racconto che ne fa Mengs in una lettera ad Angelica Kauffman, ossia dando vita a un “remake” il cui originale *non è mai esistito* se non in scrittura.

In questo caso la pratica enunciativa crea un contesto che non c'è, cita ciò che non v'è. Citando, non riporta all'enunciato di partenza, ma alla sua assenza strategica. Esteriormente noi continuiamo a vedere pittura, quadro e immagine, anche storicamente collocabili, “contestualizzabili”, là dove non vi è che concetto e *readymade*, *Boîte en valise* che mette in custodia un vuoto centrale, una disidentità fondativa¹¹.

È chiaro dagli esempi riportati che le pratiche enunciative messe in campo dall'arte contemporanea disegnano una vistosa disgiunzione rispetto al remake tradizionale, così come lo conosciamo per esempio nel campo cinematografico o anche letterario. Anche qui dovremmo chiederci *per chi, all'interpellanza di chi*, rispondono queste pratiche. La “trasposizione” cinematografica di un'opera letteraria ad esempio, potrebbe essere considerata come una risposta a una generica esigenza di aggiornamento di un materiale culturale, o meglio a un'esigenza di drammatizzazione tipica delle nostre società che richiedono esperienze più coinvolgenti di quelle della sola “lettura” (Shusterman 2005, p. 187).

D'altra parte è anche evidente che ogni sforzo compiuto in questa direzione di visualizzare, di rendere esperibile un testo letterario, ne costituisce anche una violazione simbolica. L'esigenza di rendere visibili i personaggi di quel determinato romanzo, il desiderio di vedere come si muoverebbero, cosa farebbero, come vestirebbero... è un'esigenza che nasce tutta internamente a contesti completamente spettacolarizzati, ed è insieme ricostruttiva (remake), quanto distruttiva nei confronti di qualsiasi “intenzione” testuale.

Ciò che differenzia davvero le pratiche postmoderne, che vanno dal rifacimento-aggiornamento al riempimento dei “buchi” dei classici letterari, da un lato, dalle riscritture se-

condo angolazioni inedite (si pensi alla reinterpretazione di *Amleto* di Tom Stoppard dal punto di vista di Rosencrantz e Guildenstern (GB 1990), o alla rilettura di *Jane Eyre*, di Charlotte Brontë effettuato da Jean Rhys ecc.), è che queste ultime, lungi dall'attualizzare un "mondo possibile" all'interno di un universo narrativo, portandolo a compimento, lo "completano troppo", facendo esplodere esattamente quell'universo il cui senso si prefiggevano di amplificare (su questo punto, cfr. Žižek 1997, cap. IV) Ciò che differenzia queste pratiche è dunque il fatto che prendano o no in considerazione l'idea di una completezza raggiungibile, di una perfezione coglibile e dunque di un legame forte, praticabile, tra originale e sue molteplici derive – ossia che, nel loro stesso procedere, occultino, o meno, esattamente il fatto insostenibile della mancanza di origine dell'originale, il buco traumatico nella narrazione o nella sostanza iconografica.

Ora, si potrebbe dire senz'altro che anche l'arte contemporanea usa sostanzialmente gli stessi strumenti culturali intrinseci alla spettacolarizzazione di massa (reinterpretazione, trasposizione, remake, citazione) eppure, nei casi migliori, essa mantiene esattamente questa differenza intrinseca. La pratica di tematizzazione riflessiva (*Boîte*) o quella di continuità eidetica interrogativa (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*) contrabbandano sotto le vesti della isotopia più scrupolosa una etero-topia fondamentale. Questo contrabbando potrebbe essere definito – in opposizione alla pratica del remake – pratica di coverizzazione, *cover*.

Se in un senso stretto possiamo ancora affermare che *cover* indica tecnicamente il brano musicale famoso (da *copertina*, appunto) che viene reinterpretato da un diverso cantante, con un arrangiamento diverso, o persino con parole differenti, potremmo cercare di allargare una tale definizione riduttiva. La *cover* non sarebbe allora un semplice "oggetto sonoro", né una merce culturale, ma qualcosa di assai meno circosccrivibile, qualcosa la cui essenza profonda risiede nel modo in cui viene prodotta, è, in altre parole, prima una prassi che una "cosa", più un atteggiamento che un artefatto.

Per parafrasare a rovescio il celebre motto gattopardesco, potremmo dire che in una cover (e non ne sono mai state prodotte in ambito musicale così tante come in questi ultimi anni)¹² “tutto deve restare uguale affinché tutto cambi”. Questa “identità nella dis-identità” mette in gioco l’identità dell’originale coverizzato non meno che la pratica coverizzante stessa e la sua legittimità, se non proprio il suo senso.

È qui che si delinea la *differentia specifica* della pratica coverizzante: nei casi migliori, la cover non tratta l’originale come un oggetto dotato di caratteristiche identitarie forti, che, pur modificate, vanno mantenute (tolte le quali non si potrebbe più parlare di cover); piuttosto, una cover sembra mettere l’originale in prospettiva rispetto alle proprie possibilità/mancanze, ma non con l’intento di colmarne le lacune, ma di confrontarle l’una con l’altra (un po’ come le antiche variazioni sul tema). La serie delle variazioni va a costituire un’identità di ritorno, di secondo grado, la cui struttura fittizia traspare in quella che è stata definita “anamorfofi ideologica”, ossia il collocare un artefatto culturale sullo sfondo delle proprie mancanze intrinseche (per il cui concetto cfr. Žižek 2003). In tal modo i “tratti identitari” emergono per differenza, in negativo per così dire, e ciò che concettualmente la cover fa effettivamente risaltare è *la differenza come tale*, il pro differire, la differenza come “pratica”¹³.

Ne consegue che il vero problema della cover – anche solo a livello di estetica della ricezione o di attività spettatoriale – è quello di riuscire a innescare un confronto dell’originale con se stesso, o meglio con ciò che esso stesso non è, minando alla radice ogni essenzialismo metafisico nascosto nell’ideologia del remake, e divergendo nettamente dal carattere intrinsecamente nostalgico di quest’ultimo.

Nel cinema un caso esemplare è *Psycho* di Gus Van Sant (USA 1999). Lungi dall’essere un “aggiornamento” dell’originale opera di Alfred Hitchcock (USA 1960), non ne può essere considerato un remake, perché il termine e la pratica del rifacimento risulterebbero, in questo caso, dei banali eufemismi. L’opera di Van Sant è piuttosto un calco maniacalmente fedele, fin dalla grafia dei titoli di testa. Il fatto però

che sia interpretato da attori diversi dall'originale, e sia a colori, ne fa una variazione intrinseca che farebbe parlare, in questo caso, di una vera e propria *cover cinematografica*. Ne seguono effetti bizzarri: il primo è che nella storia del cinema, d'ora in poi, esistono due *Psycho*, cosa che ci costringe a specificare ogni volta a quale facciamo riferimento, ma soprattutto ne consegue che il secondo *Psycho* non è più legittimato dal riferimento al primo, ma legittima la pratica della variazione come tale, inaugurando una ritorsione circolare nei confronti dell'originale. Il fatto che *Psycho* di Van Sant oltrepassi di gran lunga i limiti del remake è fra l'altro evidenziato dal fatto che, all'interno dello stesso spazio narrativo del film, benché gli abiti e gli oggetti che circondano i protagonisti della vicenda siano credibilmente aggiornati agli anni Novanta, alcune tracce, come la vecchia giardinetta guidata dal detective Arbogast, o il suo cappellino, tipicamente da "brav'uomo anni Sessanta", restano identici all'originale hitcockiano. Esse sono spie di un passato che non passa perché da un lato non è mai stato veramente *passato*, e perché dall'altro la sua verità risiede in questo ritornare inaspettatamente fuori in un'epoca che chiaramente non è la sua. Del resto la scelta di coverizzare, tra i tanti film di Hitchcock, proprio *Psycho*, non è certo casuale: non è forse proprio questa la vicenda di una psicotica incapacità di sbarazzarsi una volta per tutte del materno fantasma del passato, ma anche l'inconsistenza intrinseca dell'identità materna?

La domanda principale che un'opera del genere pone è: che necessità c'era? La trasposizione, in quanto "spettacolarizzazione" di un determinato libro, è in un certo senso necessaria (nelle condizioni sociali mediali attuali), ma si potrebbe dire la stessa cosa di un film, cioè di un artefatto già in-sé spettacolare? Un determinato film può essere certamente "rifatto", ma nel senso che può essere aggiornato, riattualizzato, non certo nel senso che può venir reso "più spettacolare": *Psycho* di Van Sant non riattualizza Hitchcock anzi, retrodata se stesso¹⁴.

In un certo senso, l'esempio di Van Sant è stato esasperato e portato alle estreme conseguenze da *The Five Obstructions*

di Lars von Trier (BE-DEN-FR-CH 2003). Al di là del gioco sadico del regista von Trier che impone al suo amico Jørgen Leth di variare il proprio cortometraggio *The Perfect Human* (DEN 1967), secondo dettami precisi quanto im-possibili (rifarlo a colori, a cartoni animati ecc...), ciò che è veramente interessante è che tutto il film vero e proprio di von Trier risulta una variazione di *The Perfect Human*, ossia risulta una variazione intrinseca, dato che l'ultima delle cinque *obstructions* viene effettuata da Trier stesso. Qui il prodotto finale non rispetta quello iniziale, né lo può completare; piuttosto, nessuno dei due può più fare a meno dell'altro (allo stesso modo in cui, in un certo senso, psicologicamente, nessuno dei due registi può fare a meno dell'altro, come in un gioco sadomasochista), e dalla nozione di "variazione" (differenziazione di un oggetto in un altro) si arriva a quella di *obstruction* (qualcosa che sta a metà tra ostacolo e "istruzione" nel senso di procedura da seguire) che costruisce una identità derivata e chiasmaticamente collegata alla (dis)identità di partenza: *The Five Obstructions* è, e contemporaneamente non è, *The Perfect Human* che è, e contemporaneamente non è, *The Five Obstructions*... circolo vizioso dialettico in cui non un secondo elemento è la "versione" del primo, ma entrambi sono l'ob-versione di se stesso¹⁵ (cfr. Dusi, 5.6.2., in questo volume).

Benché la nozione semiotica di *ipotesto*, ossia di testo possibile che starebbe sotto o al di là di qualunque testo dato, sia interessante, essa è poco significativa se la si riduce a quelle cose (sviluppi narrativi, personaggi ecc.) che il testo dato avrebbe potuto sviluppare e non ha fatto, e diventa viceversa strategica se, considerato che ogni testo è una pratica di enunciazione, esso è sempre al tempo stesso testuale e *ipotestuale*, nel senso di mancante, insufficiente a se stesso. Non meno di quella che vede nel testo originale l'"originale", il modello inarrivabile, anche l'illusione di riempire questa insufficienza è tipicamente feticista, immaginaria, al punto che la nozione di ipotesto, proprio nella sua consistenza fantasmatica potrebbe diventare benissimo lo schermo sempre disponibile sul quale proiettare queste fantasie "creative" (qualunque creativo dotato di photoshop non potrebbe

alterare e “rendere visibili” le immagini soggiacenti di un famoso capolavoro?). Come afferma invece il caso di *The Five Obstructions*, il fatto rilevante è che l’ipotesto è (e insieme non è) il testo stesso.

Riguardo a questo tipo di generazioni procedurali di insufficienze, è di nuovo esemplare un lavoro come *Third Memory* (2002), del francese Pierre Huyghe¹⁶. Si tratta di un’installazione che riunisce un film, ma anche manifesti, estratti di telegiornali e giornali, ossia tutta la documentazione, in parte reale e in parte riscritta, della rapina in banca che ispirò il film *Quel pomeriggio di un giorno da cani* (Sidney Lumet, USA 1975) con Al Pacino. Come è noto, il film era ispirato a un fatto di cronaca realmente accaduto nell’agosto 1972, quando John Wojtowicz, un ex impiegato di banca, con l’intento di finanziare l’operazione di cambiamento di sesso per la propria fidanzata transessuale, tentò di rapinare una filiale della Chase Manhattan Bank di New York, tenendo in ostaggio alcuni clienti e impiegati, e attraendo l’attenzione dei media televisivi che realizzarono per l’occasione una delle prime dirette TV.

Huyghe, a trent’anni di distanza dai fatti, ha convinto Wojtowicz a recitare se stesso in un video ambientato in una fedele ricostruzione della banca che aveva cercato di rapinare, e gli ha così consentito di “ricostruire” una versione dei fatti più fedele di quanto non fosse stata quella del film di Lumet. A un primo sguardo quindi parrebbe che la versione di Huyghe fosse appunto la *terza*, dopo quella del fatto in-sé (l’originale) e quella cinematografica di Lumet, una terza versione video che, mettendo le prime due in risonanza con se stesse, mostrasse, con i mezzi di una nuova finzione, le discrepanze tra la realtà “vera” e la sua trasposizione “fun-



Fig. 6. Pierre Huyghe, *Third Memory*, 2002.

zionale” (cinematografica), concludendo il cerchio e colmando le lacune “narrative” dell’originale. Il carattere tranquillizzante di questa lettura è però tradito da due fatti decisivi: il primo, è che nella ricostruzione di Huyge verità e finzione coesistono e si presuppongono a vicenda (il “vero” Wojtowicz si muove in uno scenario finto in un tempo passato-presente “impossibile”); il secondo, ancor più importante, è che l’avvenimento “originale” non è mai stato *ab origine* “reale”, ma è nato come cortocircuito tra un atto mancato e la sua correlativa restituzione mediale.

Qui è il punto di partenza che, per riprendere i termini già citati, è una *cover di se stesso*, mentre quello di arrivo, l’operazione complessiva di Huyge, non fa che restituire al mittente (il contesto mediale) l’ambigua verità di partenza, trasformata in un’altrettanto ambigua falsità. È in questo chiasma – in cui enunciati opposti si trovano sempre nella posizione enunciativa “sbagliata”, che li smentisce – che giace il potenziale artistico non tanto di creare “versioni sempre nuove”, ma “obversioni” sempre contraddittorie.

¹ Questo testo è una *reinterpretazione* di quello scritto per il catalogo (Libri Scheiwiller, Milano 2003) della mostra omonima, tenutasi all’Officina della Luce di Piacenza tra maggio e giugno 2003.

² In partic. cfr. Danto 1983; De Duve 1989; 1992; Foster, a cura, 1986; a cura, 1988; 1996; Krauss 1995.

³ Le vicende di *Fountain* sono state raccontate da Duchamp stesso e discusse teoreticamente in numerose occasioni; cfr. De Duve, a cura, 1996; Caldura, 1993; Grazioli, a cura, 1993; sulla nozione di gusto estetico dopo Duchamp, cfr. Danto 1997a; tematiche simili sono riprese in Carmagnola 1998; sul valore “esemplare” di *Fountain*, cfr. Carmagnola, Senaldi 2004, p. 2.

⁴ Cfr. Duchamp 1979, p. 75. Sulla questione cfr. anche Caldura 2005, p. 151.

⁵ Da questo punto di vista appare ingenuamente progressista la lettura di Burger 1984; cfr. Senaldi 2003, parte I.

⁶ La frase è di Scarpa, “La solitudine del ritornello”, in Senaldi, a cura, 2003, p. 110.

⁷ Che, nel senso di “pratica discorsiva”, è di origine foucaultiana; sul concetto e la funzione di “pratica” cfr. Cometa, a cura, 2004.

⁸ Su queste difficoltà “storiche” si può vedere Mucci, Tazzi, a cura, 1979.

⁹ Ci riferiamo qui ai due principali criteri fra i sette individuati da Slavoj Žižek (1997, cap. 1) per determinare la natura inafferrabile dell’Immaginario (*fan-*

tasy) contemporaneo; l'“occlusione narrativa” dell'antagonismo, consistente nel costruire una “narrazione consistente” per nascondere l'inconsistenza fondamentale del Reale, e la questione della domanda dell'altro (“Che Vuoi?”) come elemento intersoggettivamente strutturante nelle pratiche di fantasizzazione e di produzione di immaginario.

¹⁰ Per metterla in altri termini, se il problema del “remake” è la conservazione delle cosiddette isotopie (gli elementi strutturali caratterizzanti il testo di partenza; cfr. Dusi 2003a), in questo caso possiamo dire che esse vengono insieme mantenute e negate, salvate e distrutte, perché pur non essendo presenti nell'originale, vi sono state aggiunte da una reinterpretazione, creando così, a posteriori, un “originale fortemente isotopico”.

¹¹ In questo senso collimano le analisi di Calvesi, Kuspit 1996.

¹² Per la discussione di specifici casi rimando a Senaldi, a cura, 2003. Recentemente Björk ha realizzato un intero album, *Army of Life*, basato su 20 cover di un suo brano.

¹³ Inarrivate in tal senso restano le intuizioni di Deleuze 1968. Empiricamente l'effetto è verificabile se si pensa al più importante sito internazionale dedicato alle cover, cioè www.coversproject.com; benché nell'area forum il dibattito tra appassionati sia interminabile, quello che è interessante non è l'apparente inconcludenza delle discussioni, ma il fatto incontestabile che producono un salto logico rispetto a un normale sito dedicato alla musica: il problema fondamentale infatti messo in campo in coversproject non è più la differenza tra originale e copia, ma la serie delle differenze come tale.

¹⁴ Cfr. Žižek 2003, p. 58. Un film potrebbe essere reso più spettacolare se esistesse a livello di massa una tecnologia immersiva olografica. In mancanza di meglio, da alcuni film vengono tratti dei videogiochi in 3D, ma il dilemma ricade nella differenza precedentemente individuata: quasi sempre, la domanda a cui rispondono quella di far “veramente” vivere ciò che nel film abbiamo solo visto – come se, dietro le immagini esistesse un “mondo” – un mondo che è “possibile” solo all'occhio preventivamente nostalgico, e che di fatto è precluso per definizione; è un “universo im-possibile”.

¹⁵ Per il concetto di *obversione* rimando a Piotti, Senaldi 1999.

¹⁶ Quest'opera è stata esposta al Museo del Castello di Rivoli, nell'ambito della mostra *Form Follows Fiction*, a cura di J. Deitch, catalogo omonimo, Charta 2002. L'installazione è stata ripresentata nello stesso museo in una retrospettiva nel 2004; cfr. Christov-Bakargiev 2004. Si veda anche Bourriaud 2002.