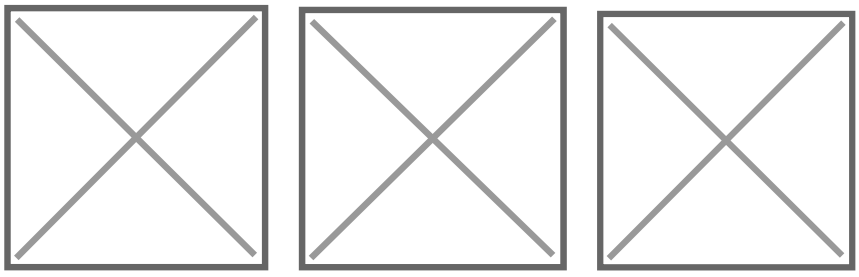
DOPPIOZERO

# Citazione

**Christian Caliandro**

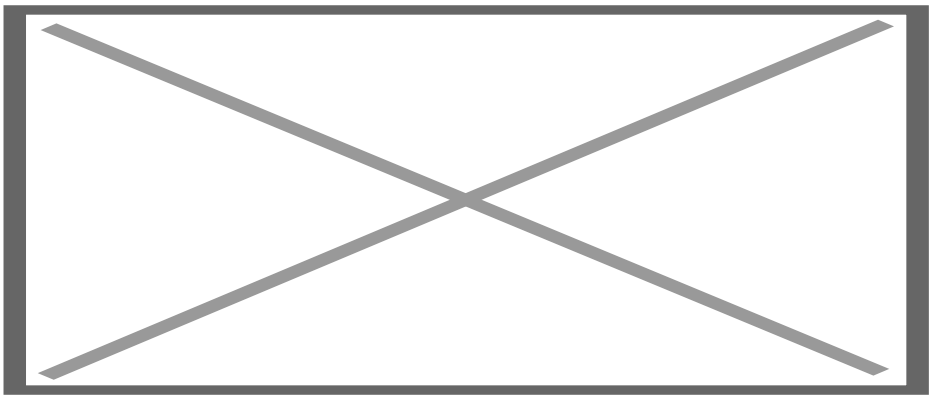
31 Gennaio 2012

È negli anni ottanta che la pratica della citazione diventa predominante nella produzione culturale occidentale. Dall'architettura alla letteratura, dall'arte visiva al design, dal cinema alla musica - in un percorso che vede i suoi sicuri precursori in autori come E. L. Doctorow *(Ragtime*, 1975; *Loon Lake*, 1979), Thomas Pynchon (*V*., 1963; *The Crying of Lot 49*, 1966; *Gravity's Rainbow*, 1973) e Donald Barthelme (*Snow White*, 1967; *City Life*, 1970; *The Dead Father*, 1974) da una parte, Bernardo Bertolucci (*Il Conformista*, 1970), Francis Ford Coppola (*The Godfather*, 1972; *The Godfather, part II*, 1974), Brian De Palma (*The Phantom of the Paradise*, 1974; *Dressed to Kill*, 1980; *Blow Out*, 1981; *Scarface*, 1983) e George Lucas (*American Graffiti*, 1972; *Star Wars*, 1977-83) dall'altra - gli oggetti culturali del decennio si inseriscono in un sistema molto coerente anche se i rimandi si dirigono nelle direzioni più disparate.



Così, tra fine anni settanta e ottanta gruppi musicali si rifanno nel nome e nel *look* ad esperienze artistiche ben localizzate (Cabaret Voltaire, Bauhaus); le copertine di molti album *post-punk*, *new wave* e *new romantic* (per fare qualche esempio: Wire, *154*, 1979; Visage, *Visage*, 1980; New Order, *Movement*, 1981) si richiamano all'immaginario costruttivista e modernista, con alcune spiccate fascinazioni per il ritorno all'ordine e il classicismo (Spandau Ballet, *Journeys to*

*Glory*, 1981; Devo, *New Traditionalists*, 1981; Ultravox, *Quartet*, 1982); le stesse modalità di composizione musicale, con il montaggio-smontaggio e il *collage* elettronico dei suoni, si riferiscono esplicitamente all'attitudine *dada* e in generale allo spirito delle avanguardie storiche (Art of Noise, Propaganda, Frankie Goes to Hollywood); *Blade Runner* (Ridley Scott 1982) rappresenta l'aggiornamento dichiarato di *Metropolis* (Fritz Lang 1927), presentandosi come un *noir* classico ambientato in un futuro distopico (con una fortissima componente *art déco* nella costruzione degli spazi interni); il neoespressionismo pittorico italiano (Chia, Cucchi, Clemente, Paladino, De Maria) e di volta in volta – e anche contemporaneamente - il futurismo, Strapaese e l'espressionismo, sia storico che astratto, così come a livello internazionale (Baselitz, Kiefer, Salle, Schnabel) saccheggiano gli anni quaranta e cinquanta, ingrandendo al parossismo la scala dei dipinti; e così via.



*Appunti per una definizione*

Prima di affrontare qualunque discorso sulla citazione, è opportuno approntare una minima definizione del concetto, tentando per quanto possibile di sgombrare il campo dai molti fraintendimenti che si sono stratificati negli ultimi trent'anni a questo proposito.

Un buon punto di partenza, per quanto banale, è indicare che la citazione si qualifica, sempre e comunque, come una *presa di distanza* rispetto all'oggetto (altrui) che si cita, ed all'oggetto (proprio) in cui si inscrive la citazione. È come se si dicesse io non credo fino in fondo all'autenticità di quello che sto dicendo,

dell'opera che vado componendo, e non credo neanche di fatto alla possibilità stessa dell'autenticità (verità). Perciò, cito: vale a dire, interpongo tra me stesso, l'opera e i suoi fruitori, un filtro. Questo filtro funziona, al tempo stesso, come indicatore di un contesto storico e come barriera per ogni interpretazione. Inoltre, siccome a quanto pare il mondo è una terrificante assenza di ordine, l'unico aggancio solido che trovo è quello agli oggetti culturali, agli stili ed agli autori che mi hanno preceduto (anche se non credo neanche del tutto alla sequenza storica e aborro ogni idea di 'progressione', quindi che mi abbiano proprio preceduto è tutto da vedere).

La rappresentazione culturale si riferisce dunque esclusivamente al dominio dello stile, escludendo quasi del tutto il mondo esterno e la realtà in favore della loro immagine. Si può dire anzi che, nel corso degli anni Ottanta, e principalmente attraverso la citazione, la rappresentazione della realtà (*representation*) diventi progressivamente la sua "ri-presentazione" (*re-presentation*): vale a dire, la presentazione di una realtà di secondo grado, o meglio, il riconoscimento della realtà solo attraverso la sua rappresentazione. Sembra infatti che quando una/la realtà ci viene presentata per la seconda volta, solo allora la conosciamo davvero. Possiamo dunque dire così: la citazione *è* il postmoderno.

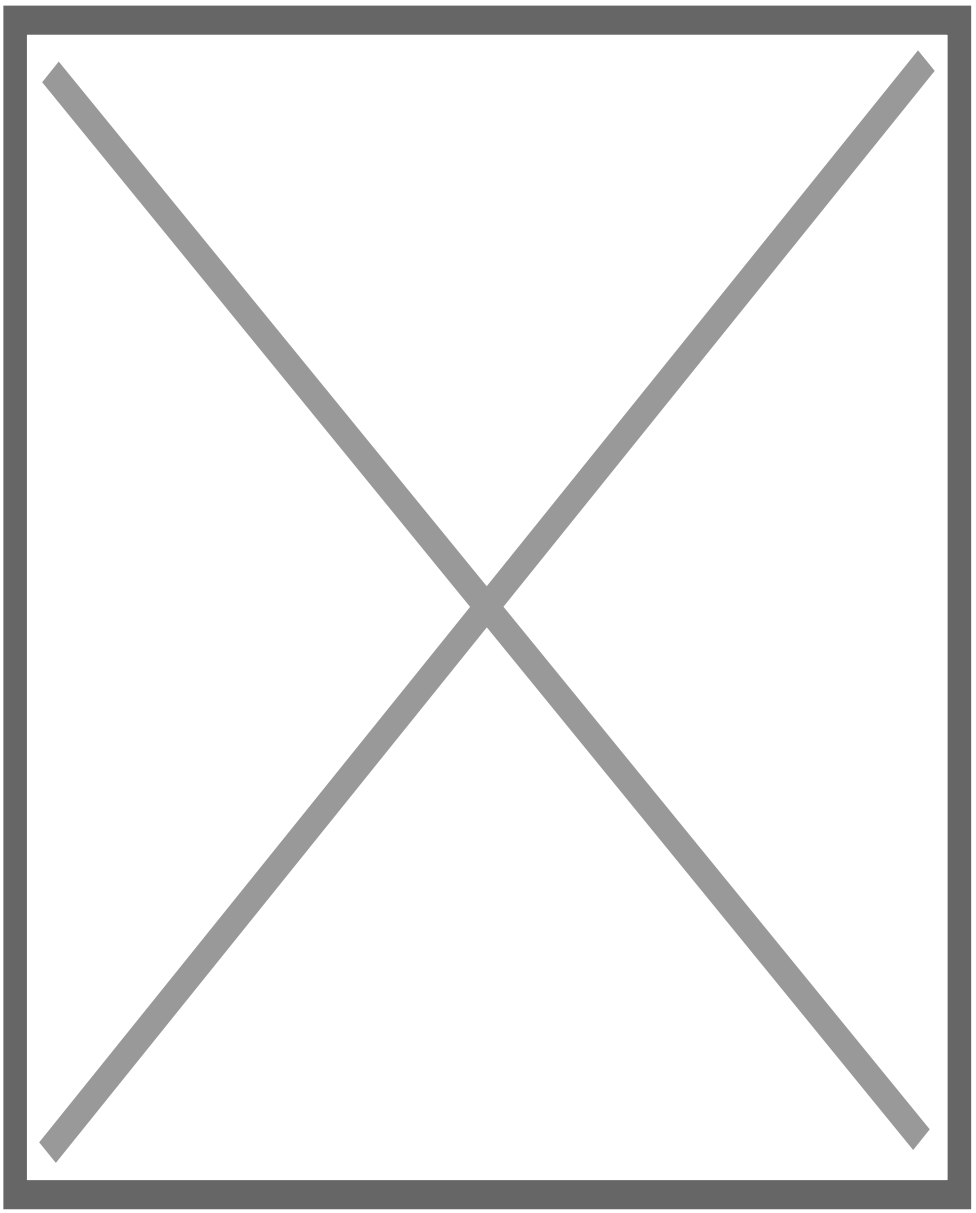
Del resto, lo stesso Maurizio Ferraris, nella sua requisitoria dell'estate 2011 contro il postmodernismo (e a favore del cosiddetto *New Realism* contemporaneo), scrive:

> *Critica* […] significa questo. L'argomento dei postmoderni era che l'irrealismo e il cuore oltre l'ostacolo sono emancipatori. Ma chiaramente non è così, perché mentre il realismo è immediatamente critico ("le cose stanno così", l'accertamento non è accettazione!), l'irrealismo pone un problema. Se pensi che non ci sono fatti, solo interpretazioni, come fai a sapere che stai trasformando il mondo e non, invece, stai semplicemente immaginando di trasformarlo, sognando di trasformarlo? Nel realismo è incorporata la critica, all'irrealismo è connaturata l'acquiescenza, la favola che si racconta ai bambini perché prendano sonno.

*Citazione e appropriazione*

Diversa - anche se non poi così tanto, come potrebbe sembrare a prima vista - dalla citazione, con cui viene spesso e volentieri confusa, è l'*appropriazione*. A questo proposito non è un caso, forse, che all'interno della mostra *Postmodernism* al Victoria & Albert Museum, salutata in tutto il mondo occidentale come "l'autopsia" del postmodernismo, all'interno della stessa saletta uno storico *Untitled Film Still* di Cindy Sherman fosse "nascosto" in una pletora di immagini, tra cui alcune delle copertine dei dischi di cui si diceva prima ed altri manifesti neo-modernisti (si può vedere in proposito Glenn Adamson, Jane Pavitt (a cura di), *Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990*, catalogo della mostra, Victoria & Albert Museum, London 2011).

L'artista che si appropria di un frammento culturale, di un'immagine, di un'opera o addirittura di un'intera epoca immaginaria: esempi storici in questo senso, nella New York di fine anni settanta-inizio ottanta, sono tra gli altri Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, Robert Longo, le cui opere sono state all'epoca riunite sotto la definizione comune di *Pictures*.



Le *pictures* cercano di “sfondare” la barriera dell’autorialità e dell’originalità, costruendo quelle che Douglas Crimp ha individuato come *ghost fictions* - fantasmi di finzioni (stranamente analoghe alle pasoliniane “descrizioni di descrizioni”), fantasmi finzionali che richiedono nuovi e aggiornati strumenti interpretativi:

> È oggi divenuto necessario pensare alla descrizione come a un’attività stratigrafica. Questi processi di citazione, appropriazione, *framing* e messa in scena che costituiscono le strategie dell’opera […]

> necessitano di rivelare gli strati della rappresentazione. Non c'è bisogno di specificare che non siano in cerca delle fonti o delle origini, ma delle strutture di significazione: sotto ogni *picture* c'è sempre un'altra *picture*
>
> (Douglas Crimp, *Pictures*, in "October", 8, 1979, p. 83).

Il tentativo era quello di raggiungere una sintesi impossibile e affascinante di pop e concettualismo, proiettandola nel presente. Il sogno declinato (elaborato sulla scorta del *détournement* di Guy Debord, e dando corpo alla nozione di "postmoderno critico" elaborata subito dopo da Hal Foster), era in poche parole: se infrangere completamente lo Spettacolo è di fatto un'opzione ormai letteralmente impensabile e inconcepibile (almeno al momento, e nelle condizioni attuali), distorcerlo, deformarlo e fare in modo che rifletta e *restituisca* la realtà a sua insaputa, contro la sua stessa volontà, modificandola a sua volta, è un'opzione invece perfettamente a portata di mano, praticabile.

Ma, appunto, alla lunga anche questa opzione si è rivelata l'ennesima, ulteriore illusione culturale, dal momento che questi tentativi sono costantemente in quella "seconda natura" che è la rappresentazione – mediatica, spettacolare, immaginaria. È sufficiente a dimostrarlo il malinconico fatto che le fotografie storiche di Cindy Sherman, all'inizio praticamente invendibili, sono diventate merci così appetibili da far registrare di recente record assoluti nelle principali aste, configurando addirittura dei nuovi *standard* per il mercato globale dell'arte contemporanea.

In qualità di registrazione dello *Zeitgest*, risulta tutto sommato molto più onesto a trent'anni di distanza qualcosa del genere:

> La nuova mentalità dell'arte consiste nella coscienza della sua centralità, della sua autosufficienza in un mondo che non cerca più e non trova punti di ancoraggio fissi e riparanti. L'arte è diventata l'ultima frontiera, il limite territoriale su cui è possibile muoversi. […] Tale atteggiamento presuppone anche l'*esaltazione del recinto dell'arte*,

> inteso come deposito e riserva di energie che solo l'artista può disoccultare. […]
>
> Se non esiste coerenza, non esiste nemmeno contraddizione. La nuova mentalità dell'arte si muove nella libertà espressiva di ogni linguaggio, nel libertinaggio di azioni che non si lasciano ricattare da alcun interdetto che spesso ha accompagnato l'operato dell'avanguardia. […] *L'arte è un continuo smottamento di linguaggi* che cadono sull'artista, non per caso ma perché egli dimora stabilmente nei pressi della sua riserva, dove si sono accumulati *strati fisici e mentali* di esperienze che non sono mai desuete. Perciò ora ci troviamo di fronte ad artisti che scelgono di praticare e di battere molte strade, assecondando non tanto l'imperativo della sperimentazione quanto quello dell'esperienza…
>
> (Achille Bonito Oliva, *La piccola emozione dell'arte*, in *La Transavanguardia Italiana*, Milano 1981).

*Citazione e nostalgia*

Occorre comunque tenere sempre presente che citazioni e appropriazioni, pratiche citazioniste e appropriazioniste si riferiscono sempre ad un archivio (all'interno del quale selezionare e *ricapitolare*); questo archivio comprende tutto ciò che è stato fatto *fino al momento della formulazione*. Dunque, sono operazioni che guardano sempre indietro, al passato. Nostalgicamente.

Citazione e nostalgia sono i due aspetti fondamentali - e strettamente interconnessi - della produzione culturale postmoderna. La citazione è, anzi il corrispettivo stilistico-espressivo della nostalgia. Il suo riflesso culturale. La nostalgia - a livello di una società e di una cultura, così come di un individuo - registra l'incapacità di affrontare e progettare il futuro, unita ad una forma più o meno latente di depressione, che determina la fuga e l'evasione verso un passato sempre ri-costruito, idealizzato ("*i bei tempi andati non sono mai esistiti*"). Dunque una versione del passato inventata, mai effettivamente esistita. Come variante dell'esotismo, la nostalgia rifiuta completamente il contatto con la realtà e con la Storia, preferendo una costruzione artificiale.

Fredric Jameson ha definito la nostalgia come uno dei tratti distintivi del postmoderno, diretta conseguenza della comparsa all'orizzonte del "presente perpetuo":

> Il termine 'nostalgia' non è la parola più soddisfacente per indicare questa fascinazione (specialmente se si pensa alla sofferenza di una nostalgia propriamente modernista per un recupero esclusivamente estetico del passato), ciò malgrado rivolge la nostra attenzione su quella che è la manifestazione culturale di gran lunga più diffusa dello sviluppo in atto nell'arte e nel gusto commerciali, ossia il cosiddetto cinema della nostalgia (quella che i francesi chiamano *la mode rétro*). Il cinema della nostalgia riconfigura l'intera questione del *pastiche* proiettandola su un piano sociale e collettivo, ove il disperato tentativo di appropriarsi di un passato perduto si rifrange ora contro la ferrea legge delle trasformazioni della moda e dell'ideologia emergente della generazione
>
> (Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo,* Fazi, Roma 2007, p. 36).

Dunque, la nostalgia non è diventata semplicemente, negli ultimi trenta-quaranta anni, la modalità privilegiata di relazione con il passato: probabilmente invece ha rappresentato, l'unica possibilità di contatto con il passato, con la storia. L'unica negoziazione con il tempo e con la sua percezione. Occorre considerare che Jameson scriveva proprio negli anni Ottanta, registrando un fenomeno allora tutto sommato oscuro e difficilmente riconoscibile, se non con strumenti molto acuti e penetranti.

Ma come agisce esattamente la nostalgia? Recide i collegamenti e i rapporti di causa-effetto tra gli eventi e tra le epoche. Il che vuol dire, per esempio, che non ci consente di vedere il presente come risultato - non inevitabile, tra l'altro - del passato. Uniformando al presente il passato, da esso preleva solo gli elementi necessari e superficiali, adattabili al presente, e ne espelle gli elementi più

disturbanti, quelli che non sono coerenti con l'oggi e che non si incastrano perfettamente con le condizioni attuali - e che quasi sempre sono anche quelli più interessanti, più fertili; molto spesso, quelli *fondamentali*.

La nostalgia uniforma tutte le dimensioni temporali (passato-presente-futuro), in un'unica melassa che è il nostro tempo, o meglio, la nostra percezione del tempo: il "presente perpetuo" jamesoniano. La sostanza, il messaggio trasmesso ad ogni livello è sempre lo stesso: "*è stato e sarà sempre tutto uguale ad ora, ed è inutile che vi affanniate a trovare il modo di cambiare la realtà: è impossibile*."

Questa percezione nostalgica ha pervaso nell'ultimo trentennio il linguaggio pubblico e privato, le forme e le espressioni artistiche (e qui lo sappiamo molto bene, altroché… ), il *look* e gli show televisivi. E soprattutto, la nostalgia pervade le immagini prodotte e fruite, individualmente e collettivamente, privatamente e pubblicamente. Questo processo inizia negli anni Ottanta, e si avvia in questi mesi, se non alla sua conclusione, di sicuro ad una significativa mutazione.

Non è assolutamente inevitabile, infatti, affidarsi unicamente alla nostalgia come chiave di lettura dei fenomeni e dei cambiamenti, storici e culturali (ed è abbastanza intuitivo il fatto che, proprio a questo scopo, come chiave di lettura la nostalgia è non solo inservibile ma addirittura dannosa). Non è detto che solo attraverso la citazione di linguaggi artistici (morti) si possa e si debba dire qualcosa di importante: anzi, spesso il montaggio delle citazioni è una cortina fumogena dietro cui nascondere, più o meno abilmente, più o meno consapevolmente, l'incapacità strutturale di dire qualcosa di importante.

Né la nostalgia né la citazione sono obbligatorie. Non solo. Come dimostra la storia culturale degli ultimi sei secoli almeno, non esiste affatto un unico impiego, e una sola interpretazione, della citazione. La nostalgia, e il suo riflesso pratico-stilistico che è la citazione, configurano sicuramente un atteggiamento passivo: ma esistono anche svariate possibilità di *riattivarle*, e di reinserirle nell'interpretazione del mondo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

