

Alberto Boatto

Si visita questa mostra per trovarvi l'eco e la conferma di precedenti convinzioni, e a visita ultimata le modifiche avvenute in noi riguardano unicamente l'incidenza e il significato di Warhol, e non mai il valore. Il posto che assegniamo a Warhol rimane immutato, e molto alto; ed anzi l'autorevolezza che possiede ogni opera che abbia trovato riscontro nella vita, stacca alla fine Warhol dagli altri « grandi » della pop. L'unico forse che possa tenergli testa ci sembra ancora Oldenburg. C'è infatti un'opera di Warhol che aggiunge silkscreens, films ed un nastro registrato diffuso in volume come un best-seller del proibito; e c'è uno stile, un ambiente, un gusto freddo, dispotico e oltraggioso che da quell'opera discende, e che a tutt'oggi non ha cessato d'intrigarci. Si è detto che quest'opera consiste esclusivamente nell'uso obiettivo dei media meccanici: foto, pellicola, registratore a nastro. Lo stesso Warhol ha parlato d'identificazione tra l'uomo (l'artista) e la macchina: la meccanizzazione dell'uomo si chiama propriamente automatismo, che dalla dimensione quotidiana dove per influsso sempre delle macchine prosperano le stereotipie della condotta, viene assunto ora consapevolmente sullo stesso piano creativo. Così facendo l'artista mima i procedimenti della macchina; e mediante questa mimesi si pone direttamente su quel livello secondo, del rifacimento

We visited this exhibition to discover the echo and confirmation of our previous beliefs, and when the visit is over the change within ourselves only regards the effect and meaning of Warhol, and never his value. Our opinion of Warhol is still as high as ever; what is more the authority of each work finds an echo in daily life and places him apart from the other big names in pop. The only one still comparable to him seems to be Oldenburg. In fact there is one side of Warhol's works which adds silk-screens prints, films and a tape-recording spread in quantity like a prohibited best-seller; there is a style, an atmosphere, a cool taste, despotic and outrageous, which date from that work and still today continue to fascinate us. We have said that this work involves exclusively the use of mechanical media: photos, films, tape recordings. Warhol himself has referred to the identification of man (the artist) and machine: the mechanisation of man is correctly called automatism, and this is being consciously absorbed into creative activity from day to day life where stereotype behaviour has become widespread through the influence of machines. In this way the artist models himself on the machine's processes; and through this arrives on the higher level of adaption or duplication, pop art's characteristic. Thus, although it remains automatic,

ANDY WARHOL



this modelling may be the result of consciousness, even if it is not controlled by the will; thus the identity which is sought with the machine meets a serious set-back. On this higher level automatism ends by introducing a continuity in place of the splitting of the mechanical process; it leaves its mark in each stage as a trace of the preceding stage and a look-ahead to the following one, thereby sketching out the idea of a trip. It is the same thing with any of Warhol's images: they never show a stationary fragment, but rather an unstable point in a trajectory. The image always possesses a residual memory of the world from which it comes, the dimension of flesh and happenings, and then foresees its destiny which is to disappear for ever. A verb which may be applied to all of Warhol's pictures is « to wear out » or « to dissolve » and all the variations of this. In fact such a verb forms the entire subject-matter of Warhol's art. Sometimes it is referred to specifically, as in the famous series of car crashes and the electric chair, or, with greater insight, the series of faces in which one can foretell ruin, as in the case of Liz Taylor's face wasted by illness or the wanted criminals posters of the U.S. police. Thus it is inevitable that Warhol's images, which are clearly subject to the magnetic attraction of stereotypes, end up by dwelling on death, the secret dissolving-agent of his whole universe. Consequently it is almost the result of self-compulsion

- 1 *Ethel Scull 36 Times*, 1963
(Coll. Robert Scull, New York)
- 2 *Little Troy*, 1962
(Coll. Pasquale Trisorio, Napoli)
- 3 *Self-Portrait*, 1964
(Coll. Mr. e Mrs. Robert Scull, New York)
- 4 *Silver Marlon Brando*, 1963
(Coll. L.M. Asher Family, Los Angeles)

Mostra itinerante di Andy Warhol, selezionata e organizzata da John Coplan per il Pasadena Art Museum. Esso comprende, su richiesta dell'artista, solo una parte della sua opera (*soup cans*, disastri, ritratti, fiori e scatole Brillo) e omette sia l'attività anteriore al 1962 che gli sviluppi degli ultimi anni. Dal museo di Pasadena (maggio-giugno 1970) la mostra è stata trasferita al Museum of Contemporary Art di Chicago (luglio-agosto), allo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven (ottobre-novembre), al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (dicembre-gennaio 1971), e quindi alla Tate Gallery di Londra (febbraio-marzo). L'ultima esposizione si tiene al Whitney Museum di New York.

o della duplicazione, che è il distintivo della pop art. Così, pur restando automatica, questa mimesi, se si compie senza controllo della volontà, non è escluso che non si compia senza consapevolezza; la conclusione è che l'identità ricercata con la macchina va incontro ad uno scacco sostanziale. Su questo livello secondo l'automatismo finisce per introdurre, al posto del frazionamento del processo meccanico, una continuità; esso deposita in ogni fase come una traccia della fase precedente e un annuncio della successiva, tanto da abbozzare l'idea di un percorso. Si guardi una qualsiasi immagine di Warhol: essa non segna mai una stasi frammentata bensì sempre un punto instabile in una traiettoria. L'immagine possiede sempre una memoria residua del mondo da cui proviene, che è il volume della carne e degli avvenimenti, e poi anticipa la sua fine, il suo destino, che è di scomparire per sempre. Se c'è un verbo che coniuga qualunque fotogramma di Warhol è il verbo logorarsi, dissolversi e tutte le possibili variazioni. Ed anzi tale verbo costituisce l'unico contenuto dell'arte di Warhol. A volte lo nomina esplicitamente: ecco allora la serie famosa degli scontri automobilistici e della sedia elettrica, oppure, e con maggiore penetrazione, la serie dei volti sui quali grava un pronostico di rovina, la faccia di Liz Taylor consumata dalla malattia o le fiches segnaletiche dei criminali braccati dalla polizia degli States. È inevitabile allora che

that Warhol is to be considered the extreme opposite to Lichtenstein. Nothing could be further from him than the decision to arrest the image's flow which gives rise to a contrary process of redemption through immobility and such beauty as can be wrung from it. Warhol's devaluation contrasts with Lichtenstein's sublimation; the clearly demonstrative statements in Lichtenstein's case acquire the intellectual fascination of a wager, since the given elements are strictly adhered to. But this aesthetic statement is exchanged by Warhol for the practice of reproduction and the difficult but acute objectiveness of cynicism.

If Warhol is a technician (and a machine), he is a technician in crisis and a critical one, much influenced by the moment of taking in, of consumption. In fact in Warhol's case the technician is freed from the duty to produce, at the image's birth, to take part in the phase of enjoyment, of use. In this way a technical emphasis on the use of instruments develops, but this is only detrimental to the iconographic content which does not interest Warhol at all in its surface form. As a technician he gives importance to the reproduction rather than the thing reproduced, the medium rather than the message, the typographic lay-out rather than any figure, the breaks in the transcription on film or tape rather



l'immaginario di Warhol, sottoposto come appare evidente all'attrazione magnetica delle stereotipie, finisce per sostare su quella morte che è il solvente segreto di tutto il suo universo.

Così è quasi per costrizione interna che Warhol debba collocarsi al polo opposto di Lichtenstein. Nulla è più lontano da lui della decisione d'arrestare lo scorrimento dell'immagine, per dare origine ad un processo inverso, di riscatto, salvandola nell'immobilità e in quel tanto di bellezza che pure si può ricavare da essa. Alla strada della sublimazione battuta da Lichtenstein, Warhol oppone la strada della degradazione; la didattica chiaramente dimostrativa che in Lichtenstein acquista il fascino intellettuale di una scommessa, giacché si attiene con puntigliosità agli elementi già dati, questa didattica estetica viene barattata in Warhol con l'esercizio della registrazione e la difficile ma acuta obiettività del cinismo.

Se c'è un tecnico (ed una macchina) in Warhol, esso è un tecnico in crisi e critico, influenzato in maniera sensibile dal momento della ricezione, del consumo. In Warhol anzi il tecnico si sgancia dall'onere produttivo, della formazione dell'immagine, per allentarsi alla fase fruitiva dell'utenza. Si sviluppa così un'enfasi tecnica nell'uso degli strumenti ma a scapito unicamente di quei contenuti iconografici che nella loro veste di superficie non interessano affatto Warhol. Come tecnico la

than the actual event or theme, the true-to-life conversation. But this technical emphasis is then united to Warhol's true subject-matter, consumption, which through the exaggerated manner of his art is transformed into decay and extinction. In his output there is a kind of technical imprecision that no technician would ever accept; to be exact it involves the distortion at the moment of use. In this way, the technician's objectiveness appears to be continuously sabotaged by the expectation of an inevitable doom; this explains why in Warhol's emotional world the opaque tones of indifference are always put in doubt by the quiverings of pathos. Professional neutrality and emotional passiveness are the explanation of Warhol's art; while the foreboding of disaster and sentiment serve to build up what is implied, as if it were a great halo kept at bay, and through the effort of doing this it becomes greatly strengthened.

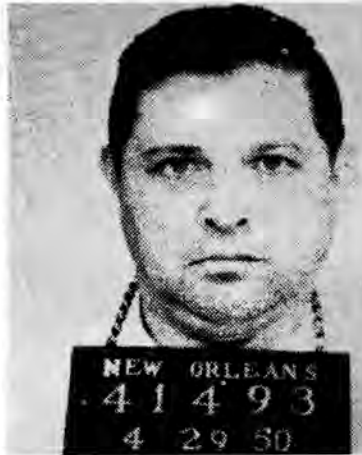
In Warhol's world there is always a hint of dissociation between controlled indifference of language and subject-matter, which oozes decay, disaster and crime. This very evident gap, which Warhol exploits with subtle ability, assumes that there has been a critical examination of the mass-media. Consequently, even the impartial manner leading to knowledge, ends by submitting itself to criticism, on condition that processes have been duplicated and all the stages of industrial communication

registrazione è più importante della cosa registrata, il medium più del messaggio, il maquillage tipografico più di qualsiasi figura, i salti della trascrizione su pellicola o su nastro più dell'evento o del discorso diretto, del discorso-verità. Ma questa enfasi tecnica si salda poi al vero contenuto di Warhol, il consumo, che nei modi accentuati della sua arte si trasforma nell'enfasi del deterioramento e dell'estinzione. Esiste un tipo d'imprecisione tecnica nei suoi prodotti che nessun tecnico accetterebbe mai; essa consiste propriamente nella deformazione del momento fruitivo. In tal modo l'obiettività del tecnico appare sabotata di continuo dalla previsione della fine inevitabile; ciò spiega perché nel mondo emozionale di Warhol la tonalità opaca dell'indifferenza venga sempre messa in forse dalla vibrazione del patos. La neutralità professionale e l'impassibilità emotiva compongono l'esplicito dell'arte di Warhol; mentre il presentimento del disastro e la commozione vanno ad alimentare l'implicito, come un vasto alone tenuto a distanza, ma che proprio lo sforzo di tenerlo a bada rafforza grandemente. Nel mondo di Warhol s'insinua sempre un principio di dissociazione, tra indifferenza controllata del linguaggio e contenuto latente oppure dichiarato, che bagna nello scadimento, nella sciagura o nel crimine. Ora un divario così manifesto, e che Warhol sfrutta con sottile abilità, presuppone che si sia proceduto ad un approfondimento critico nei riguardi dei mass-media. Dunque pure il partito preso dell'imparzialità, conducendo alla

have been run through again. This happened to Warhol with his silk-screens — note that he was the first in this field — where he developed from the close copying of a single picture, making a kind of selection and analysis of a sample, to his mass-reproductions.

This freely-assumed neutral manner shows us that one of the few functional ways to consider mass-media is a cool one, in the knowledge that the material reproduced will always be excessive and over-exposed to emotional development.

Has not Warhol proved that if we start from the final phase of consumption we can obtain a precise picture of all the phases of the communication process, and so too of the actual production and distribution of the image? Consumption represents a kind of minimum common denominator, since it is the basic element of each phase. At the moment of the image's formation, which is the point of contact between reality and technical contrivance, life survives only if it makes itself empty. In that instant there is a sort of negative metamorphosis; and this is quite evident in those pictures which apparently testify in favour of life through the body, sexual fascination, and fragrance: Marilyn Monroe or the flowers. Through this insight we are able to have a death portrait of Marilyn before her voluntary death. Hence the image is produced



conoscenza, finisce per ubbidire ad un interesse critico, solo a patto che ci sia stato raddoppiamento dei processi e ripercorrimiento di tutti i tempi della comunicazione industriale. Come è accaduto in particolare al Warhol dei silkscreens — ed è significativo che cronologicamente sia il primo — seguendo un percorso che dalla estrazione ravvicinata del singolo fotogramma, come in una specie di scelta ed analisi di un campione, arriva alla sua moltiplicazione per inflazione. Il volontario partito della neutralità si dimostra uno dei pochi modi funzionali d'assumere i mass-media, un modo freddo, sapendo che la materia registrata sarà sempre eccessiva ed esposta anche troppo all'amplificazione patetica.

Cos'altro ha dimostrato Warhol se non che partendo dalla fase finale del consumo è possibile acquistare una visione esatta di tutte le fasi del processo comunicativo, e dunque anche della stessa produzione e circolazione dell'immagine? Il consumo rappresenta una specie di minimo comune denominatore, dato che è l'elemento sottostante di ogni fase. Già al momento di formazione dell'immagine, in quel punto di contatto fra la realtà e l'artificio tecnico, la vita passa solo a condizione di svuotarsi. Si opera in quell'istante una sorta di metamorfosi negativa, e questa appare in

- 5 *Liz*, 1963
(Coll. Galleria Sperone, Torino)
- 6 *Four Mona Lisas*, 1963
(Coll. Metropolitan Museum of Art, New York)
- 7 *Most Wanted Men - Salvatore V*, 1963
(Coll. Isi Fizman, Anversa)
- 8 *Portrait of Holly Solomon*, 1966
(Coll. Mr. e Mrs. H.H. Solomon, New Jersey)
- 9 *Self-Portrait*, 1966
(Coll. M. Aram Iynedjian)
- 10 *Four Jacqueline Kennedy*, 1964
(Coll. Galleria Sperone, Torino)
- 11 *Marilyn Monroe*, 1964
(Coll. Galleria Sperone, Torino)

trasparenza in quei fotogrammi che pretenderebbero testimoniare invece proprio a favore della vita in quanto corpo, fascino sessuale, fragranza: Marilyn Monroe o i fiori. Per questa penetrazione ci ha potuto dare un ritratto di morte di Marilyn in anticipo sulla sua morte volontaria. Dunque l'immagine si produce mediante il consumo della vita stessa; ma non ha tempo di consolidarsi in una stabile forma che già ha inizio l'interno processo di logoramento, sino all'assorbimento finale nella fame assuefatta o nella disappetenza, ma comunque sempre fame, dell'occhio e della psiche del consumatore. Abbandonandoci per un momento al discutibile gusto delle variazioni sentenziose, potremmo sostenere che in Warhol non è vero che il « medium sia il messaggio », dato che il messaggio è sempre unicamente il consumo.

Warhol ci autorizza a dare corpo a quel sospetto delittuoso che da Baudelaire allo stesso Benjamin ha tallonato sempre in segreto lo sviluppo della fotografia, ma che raramente è arrivato a formularsi in modo scoperto come in questa incisiva frase di Delaunay: « La fotografia è un'arte criminale ». Che tra due catastrofi scorra il cammino dell'immagine, è quanto dimostra il tragitto di ciascun fotogramma di Warhol, tra la messa a morte della vita da cui nasce appunto l'immagine, e la sua messa a morte finale, nella distrazione o nell'avidità del consumatore. All'inizio come all'arrivo ogni contatto ha sempre per risultato una cancellazione: o della realtà o

through consumption of life itself, but it does not have time to assume a stable form before the interior process of decay begins, until it is finally absorbed by the habitual hunger, or lack of appetite which is still hunger, of the consumer's eye and mind. If we can permit ourselves to indulge for a moment in the bad habit of high-sounding play on words, we might say that it is not true that with Warhol « the medium is the message », since the message is always entirely consumption.

Warhol allows us to give substance to that criminal suspect that has shadowed photography's development from Baudelaire to Benjamin, but has rarely managed to declare itself openly as in Delaunay's incisive phrase: « Photography is a criminal art ». That between two disasters travels an image is shown by the path of each of Warhol's pictures between the ending of life, from which the picture is born, and its final death through the carelessness and greed of the consumer. At both start and finish each meeting results in an annulment of either reality or the artificial. This decisive meeting has to be put off for as long as possible, one must get between these two disasters in a kind of intermediate area crossed by the trajectory of the image — this decision is the basis of all Warhol's style in art and in life itself. In its capacity as fill-in for the image (of the artificial), his style constantly measures the distances from the direct experience of that reality, always without meaning and very often tragic, to be

JOHN DOE



dell'artificio. Rimandare il più possibile un contatto così decisivo, installarsi fra queste due catastrofi, in una specie di zona mediana, solcata dalla traiettoria breve dell'immagine, questa decisione fonda in sostanza tutto lo stile di Warhol nell'arte come nella stessa vita. In quanto interregno dell'immagine (dell'artificiale), il suo stile misura costantemente una distanza dalla presa diretta di quella realtà sempre insensata e molto spesso tragica, che pure si vede costretto a subire nell'opera come nell'esistenza giornaliera. Warhol fa così uso di uno schermo elegante e distaccato che, se arriva a nascondere quasi sempre lo sforzo del partito preso, lascia trasparire sempre l'esercizio crudele della lucidità. Bisogna che il contenuto sia oltremodo offensivo — le punte più alte sono toccate ai suoi films — perché appaia chiara la volontà di passiva ricezione del suo sguardo. Allora il cammino della bellezza, che pure riesce a tracciare Warhol, è simile ad un interregno minacciato ma poroso tanto da assimilare l'intera eredità moderna dell'artificiale, ingiuriosa fino allo chic e al cattivo gusto, dalla fin de siècle europea agli anni '30 specificatamente americani. Collocare in un sol colpo la sua opera all'ombra della morte, e con la sua opera tutta la tradizione dell'artificiale, a metà strada fra l'aspirazione aristocratica e la prosopopea borghese,

experienced in the artist's work as well as in day to day experience. In this way Warhol makes use of an elegant and detached screen which always allows the cruel mechanism of lucidity to leak out, even if it manages to hide the effort required by the assumed manner usually. The subject-matter must be extremely offensive — he has gone furthest with his films — to make his desire clear for his glance to be taken in passively. Thus the outlines of beauty, which even Warhol manages to sketch out, absorb the entire modern heritage of the artificial, insulting as regards the fashionable and bad taste, from the European « fin de siècle » to the all-American 1930's. It is certainly no mean feat to put his work in the shadow of death in a single gesture, together with the entire tradition of the artificial, between aristocratic aspirations and middle-class affectation and, as if this were not sufficient, popular culture too, with its inevitable middle-class imprint.

Because it is formed out of the mass-media Warhol's universe cannot be other than dominated by the commonplace; but the great strength of stereotypes in fact facilitates their finding an equivalent in life. In an era of the masses, the models of behaviour can

e, se ancora non bastasse, anche la cultura di massa con la sua inguaribile impronta di middle-class, francamente, non è un risultato affatto trascurabile.

Configurato com'è sui mass-media, l'universo di Warhol non può risultare che il dominio del luogo comune, ma è proprio la gran forza delle stereotipie a favorirne la traduzione nella vita. In un'epoca di massa i modelli della condotta non possono discendere che dalla monotona rigidità delle ripetizioni. Ciò gli ha consentito di mettere al servizio del suo stile di vita soggettivo, a forza di ostentata volontà di cancellazione, l'immensa suggestione del linguaggio e soprattutto della mitologia industriale col suo richiamo subliminare, e quindi insidiosissimo non tanto all'individualità esistenziale quanto all'impersonalità dell'inconscio collettivo e ai suoi archetipi, che funzionano come delle vere e proprie stereotipie.

Nella vita lo stile sarà di distacco; non tanto fare accadere degli avvenimenti quanto farseli accadere, non tanto produrli ma essere un luogo dove si producono, come la mimesi automatica ma critica si fa accadere degli eventi sulla superficie della tela. È la morale dell'utente, della ricezione consapevole, che muovendosi ora sulla dimensione reale può anche congedare quel tecnico che pure si è dimostrato utile. Lo scopo è di

only be those taken from the monotonous rigidity of repetition. This has permitted him to make available, through a feigned desire to obliterate the immense suggestiveness of language, and, in particular, industrial mythology with its subliminal message, so very dangerous, not only for existential individuality, but also for the impersonality of the collective unconscious and its archetypes, which serve as the true stereotypes.

In real life the style will be one of detachment; the object will not be so much to make things happen, but to make it possible, for them to happen, not to produce happenings, but to be in a place where they are produced, like the automatic but critical imitation which makes happenings on the surface of the picture. It is the ethic of the user, of conscious reception, which as it now has a real dimension can dismiss the technician, even though he has shown himself to be useful. The idea is to concentrate on appearance and defend what has been accomplished, knowing quite well that in any case the excess will be spontaneous, but in such an easy way that reception will be dulled so that man's defence mechanisms and his neutrality will be prepared. This ethic is based on the commonplace rather than shock, so that by sheer repetition every excess becomes banal (the pop artist's themes will obviously include drugs, male and female homosexuality, and even



sostare nell'apparenza, di difendersi dietro la lettera, conoscendo troppo bene che comunque l'eccesso accade da sé, ma con una facilità che, anestetizzando la ricezione, ha preparato i meccanismi di protezione dell'uomo e la sua neutralità. Questa morale non si fonda dunque sullo choc ma sul luogo comune, giacché moltiplicandosi ogni smoderatezza diventa banale (e nel « milieu » dell'artista pop saranno ovviamente droga, omosessualità maschile e femminile, persino i due colpi di browning sparati contro lo stesso Warhol). Nondimeno questo stile di lucida freddezza di fronte all'eccesso possiede quel tanto di dissociazione e di sofisticeria che solo consentono la nascita, nella nostra stagione, di una moda estetica, e perciò stesso disimpegnata però solo nei confronti dell'ideologia e non del mondo. Da cosa nasce la sofisticazione se non dall'accostamento, senza pervenire alla loro fusione, di elementi dissonanti? Resta tuttavia un fatto di grande importanza che unicamente la degradazione e la vicinanza della morte, diciamo pure del delitto, abbiano consentito la formazione di un gusto e di uno stile di vita, e non invece il culto della forma di Lichtenstein, la sua frigida e puritana aspirazione all'innocenza. Se è vero, come crediamo, che il dandismo rappresenta una partita dissociata giocata sull'apparenza, contro un fondo costante di febbre e di lucidità, è esatto riconoscere una nuova incarnazione della morale del dandy in quella di Warhol e del suo ambiente

the two shots from a Browning fired at Warhol himself). All the same this lucidly cool style has, with regard to excess, a certain amount of schizophrenia and sophistry, and only these allow the birth in our times of a new fashion; it is therefore disengaged as regards ideological beliefs, but not the world. From what can sophistry spring forth if not the confrontation of discordant elements, without causing their fusion? In any case, it is of paramount importance that only degeneracy and the approach of death, and crime too, have permitted the formation of taste for and style of life, rather than Lichtenstein's form worship, his cold and puritanical aspirations to innocence. If it is true, as we believe, that dandyism represents a schizophrenic game played with appearance against a background of fever and lucidity, it is correct to see the new incarnation of the dandy's ethic in Warhol and his surroundings (the 47th Street « factory » in New York). But there is this difference from the great nineteenth century examples: while the old-time dandy shunned vulgarity, the present-day one knows that it is unavoidable; so dandyism is no longer a way of escaping from the modern world judged to be irredeemably vulgar, but a way of coming to terms with it. It may itself be a dandyism at the level of popular culture. The transition stage between the old-time dandy and the modern one, looking at it from our point of view, is probably represented by Duchamp.

(la « factory » della 47ma strada newyorkese). Ma con questa differenza rispetto ai grandi modelli ottocenteschi: mentre il dandy « classico » ruffigiva dalla volgarità, quello di oggi sa che essa è inevitabile; allora il dandismo non si configurerà più come uno stile di fuga da quel mondo moderno giudicato incorreggibilmente volgare, ma come un modo di fare i conti con esso. Sarà esso stesso un dandismo all'altezza della cultura di massa. Tra il dandy « classico » e quello attuale la tappa di transizione, per il settore che qui interessa, è impersonata probabilmente da Duchamp.

Nel nostro secolo la mitologia, come lo stile di vita che ne deriva, ha costituito in America un campo aperto in cui si sono scontrati la letteratura e il cinema. Il romanzo, a cominciare dall'800, ha elaborato un mito vitalistico basato sul corpo, l'azione, il richiamo della natura e dei grandi spazi, la fuga dalla donna. Questo, che è in essenza il mito letterario dell'America, appare come un mito attivo di produttori anche se stranamente affidato ad un gruppo compatto di avventurose figure di adolescenti. Quando il cinema non è stato una semplice appendice del mito letterario, anche di quello popolare fatto di sceriffi e di diligenze, e si è sviluppato in forma originale, esso ha dato origine in sostanza a due nuove mitologie. Accanto al gran mito comico, che qui non interessa, il cinema ha

In this century mythology, like the life style which derives from it, has formed an open battleground in America for the confrontation of literature and the cinema. From 1800 on the novel has built up a myth of vitality based on the body, action, the return to nature and the open air, the flight from woman. This is essentially the literary myth of America, and it appears as an active one of producers, even though it is oddly entrusted to a harmonious group of adolescent figures. When the cinema has not been simply an appendix to the literary myth, including the popular one of sheriffs and stage-coaches, and has developed as an original form, it has in effect given rise to two new mythologies. Besides the great comic myth, which does not concern us here, the cinema has built up star by star the myth of sophistry, artificiality and the phoney in a closed space limited to the four walls of a bed-room and its soft furnishings. While the literary myth sanctions the refusal of woman, whether as a bride or mother of a family, the celluloid myth has recaptured the adolescent American in flight and brought him back to the woman, thrusting him into the arms of the glamour-girl with her fur-coat, ostrich feathers and sequins. Warhol has simply taken up this heritage, developing it and taking it onto that higher plane on which all pop art functions. In this way he has established a particularly mature myth of passivity and consumers, which even though it is



costruito « star » dopo « star » il mito della sofisticeria, dell'artificiale e del falso, di uno spazio chiuso tanto da coincidere col solo perimetro della camera da letto e con tutte le sue morbide suppellettili. Se il mito letterario sanziona il ripudio della donna, in quanto sposa o madre massai, il mito della celluloida ha riacchiappato l'adolescente americano in fuga, e l'ha riconsegnato alla donna, spingendolo tra le braccia della donna fatale, con la pelliccia, le piume di struzzo e i lustrini. Warhol non fa che raccogliere questa eredità e doppiarla, portandola su quel grado secondo in cui si muove tutta la pop art. Così facendo ha fissato un mito di passività, un mito di consumatori, e singolarmente maturo, e se anche non proprio vecchio pur sempre un mito molto lontano dell'adolescenza. Con Warhol, la foto e Hollywood segnano la vittoria del maquillage e della dissociazione isterica della vamp sulla compattezza vitale, almeno nelle intenzioni, della grande letteratura americana. È certo che diremo gli anni e la New York di Andy Warhol come si dice correntemente gli anni di Scott Fitzgerald. Tuttavia questa vittoria è soltanto provvisoria. Oggi è evidente che Thoreau e la sua selvatichezza stanno di nuovo avendo la meglio su Jean Harlow e i suoi artifici. E una volta ancora sono gli adolescenti a farsi interpreti di questa ripresa. Si pone allora inevitabile la domanda: saprà mai raggiungere la maturità il mito vitalistico degli States? ■

not wholly grown up, is far beyond the adolescent stage. In Warhol's case the photo and Hollywood signify the victory of false appearances and the schizophrenic hysteria of the sex-symbol over the healthy coherence which the great American literature had, at any rate in its intentions. It is sure that we will consider Warhol's era and his New York in the same way that Scott Fitzgerald's era is looked at now. Anyway this victory is only a temporary one. Today it is clear that Thoreau and his uncouth behaviour are once again gaining the upper hand over Jean Harlow and her artfulness. And once again the adolescents have the leading role in this revival. Consequently the inevitable question arises: will the American myth of vitality ever grow up? ■

12 *Marilyn Monroe*, 1962
(Coll. Galerie Ileana Sonnabend, Paris - New York)

13 *7 Portraits of Sidney Janis*, 1967
(Coll. Sidney Janis e artista)

14 *Elvis*, 1964
(Coll. Leo Castelli, New York)

15 *Jacqueline*, 1964
(Coll. Dayton's Gallery 12, Minneapolis)

16 *Marilyn Six-Pak*, 1962
(Coll. Carter Burden, New York)

17 *Cow Wallpaper*, 1966

18 Fotogramma dal film *Couch* di Warhol, 1964