



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

ELOISA MORRA, GIACOMO RACCIS

## **Editoriale**

“L’arte: una congrega di svitati”: così scrive, con icastica memorabilità, Emanuele Trevi (2019) in un suo recente libro, dando espressione al più diffuso tra i luoghi comuni sul profilo dell’artista, quello della sua eccentricità. Sul carattere saturnino dell’artista, “dall’antichità alla rivoluzione francese”, i coniugi Wittkower (1963) hanno costruito un intero studio, ricostruendo origine e cause di questa fama, che in molti casi ha finito per condizionare il comportamento stesso degli artisti, intenzionati a “rispettare” il proprio personaggio, e le loro dirette o indirette rappresentazioni (Castoldi 2011). Ma già Ernst Kris e Otto Kurz avevano messo in luce nella *Leggenda dell’artista* (1934) il modo in cui il racconto della vita degli uomini d’arte si condensa sempre attorno ad alcuni *topoi* ricorrenti (la predestinazione, il talento naturale, l’incontro decisivo con un maestro...), rendendo così evidente che la rilevanza di questo personaggio nell’immaginario antico e moderno è legata a doppio filo alla stratificazione di significati e pregiudizi che nel corso dei secoli si sono depositati sulla sua figura (processo a cui corrispondono, in età contemporanea, anche le varie forme di rimediazione della sua immagine; Bal 1999; Zucconi 2018). Individuo enigmatico, dotato di facoltà quasi sciamaniche (è capace di imitare la natura al punto che le sue rappresentazioni possono essere scambiate per “vere” oppure, al contrario, riesce a dare forma a ciò che non ne ha), oppure scaltro falsificatore, interessato solo a colonizzare l’immaginario popolare – e a lucrarci sopra – grazie a ‘trovate’ a buon mercato (“Per me vale la regola del minimo sforzo, massimo risultato”, ha affermato Damien Hirst, 2001), l’artista sembra destinato a essere continuamente oggetto di opinioni polarizzate.

Questa polarizzazione riflette una sostanziale difficoltà della cultura contemporanea a comprendere il suo statuto professionale (dal momento che, almeno in Italia, non ne ha uno riconosciuto), il suo ruolo sociale (oscillante tra l'alta borghesia degli artisti dalle quotazioni milionarie e il sottoproletariato precario degli aspiranti o degli esponenti dei circuiti "off" e underground) e la sua prassi espressiva (dal momento che ogni artista sembra seguire una propria, inimitabile strada). Una considerazione contraddittoria, che non manca di avere ricadute su – o che costituisce un effetto di – una parallela doppia vulgata sull'arte, e in particolar modo su quella contemporanea, che, se rappresenta ancora agli occhi di molti uno strumento di 'distinzione' sociale e spirituale, al tempo stesso viene spesso bollata come messa in scena autoreferenziale, espressione di un elitario e narcisistico circuito chiuso (quella che Nathalie Heinich ha definito *L'élite artiste*, 2005). Come ha sintetizzato efficacemente Mauro Covacich in un libro dal titolo emblematico, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito* (2011: V):

L'arte contemporanea si avviluppa in una contraddizione ogni giorno più inestricabile: da un canto sembra essere sulla bocca di tutti, dall'altro non parla quasi a nessuno.

Ciononostante, o forse proprio in virtù di queste premesse, lo sfuggente statuto dell'artista ha stimolato l'immaginazione collettiva, e in particolar modo quella letteraria, che in età contemporanea ne ha fatto un vero e proprio 'personaggio' (cfr. Raccis 2020). Se Herbert Marcuse (1922) riconosceva nell'età dello *Sturm und Drang* l'origine di un genere, il 'romanzo dell'artista', che si rivela la forma simbolica di un'intera cultura, è il Novecento a radicare l'artista al centro dell'immaginario letterario: alla sua figura viene chiesto ora di assumere su di sé il peso di un rapporto con la realtà divenuto problematico (da *Senilità* di Italo Svevo alla *Carta e il territorio* di Michel Houellebecq), ora invece di dare rappresentazione al condiviso bisogno di fuga o trasfigurazione dei dati più triti dell'esperienza ordinaria (l'artista come genio, dal *Dedalus* di James Joyce in poi), ora ancora di incarnare in modo non pacificato la lotta agli stereo-

tipi di genere (da *Artemisia* di Anna Banti, oggetto di uno dei saggi, all'*Architettrice* di Melania Mazzucco).

Il romanzo declina in termini di *script* narrativi i diversi tasselli della 'leggenda dell'artista', mette in mostra le pratiche e i dettagli minuti della 'vita d'artista', ricostruisce ambienti, relazioni e comportamenti che aiutano a dare concretezza all'immagine di questo personaggio, inserendolo peraltro all'interno di quei 'regimi' individuati dalla sociologia dell'arte e utili a riconoscere l'evoluzione della sua figura sociale nel corso del tempo (cfr. Heinich 2001). Non sono solo i romanzi incentrati sul personaggio-artista, tuttavia, a contribuire di volta in volta a consolidare stereotipi e immagini convenzionali oppure a definire nuovi miti; spesso sono gli stessi artisti che, con le loro scritture, concorrono più o meno consapevolmente a irrigidire il repertorio di caratteri utili a definire il loro statuto di eccentrici-integrati nel sistema sociale (come ha scritto Enrico Castelnuovo, quello dell'artista è "l'unico tipo di comportamento deviante che venga in qualche modo celebrato", in Kris, Kurz 1934:VII). Dai libri degli artisti alle biografie autorizzate, e ancora di più nelle autobiografie e nelle carte private (come epistole o appunti di lavoro), fino ai più recenti diari digitali, la scrittura dà forma a un'autopresentazione che è spesso il compromesso tra retorica dell'autenticità e bisogno di costruire in maniera strategica la propria posizione nel campo artistico, confermando oppure schivando etichette sintetiche ma efficaci alla comunicazione di sé.

I saggi raccolti in questo numero monografico di *Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario* intendono chiamare in causa il doppio versante delle forme di rappresentazione e autorappresentazione dell'artista nelle scritture letterarie. Attraverso forme differenti di scrittura, che rispondono a diversi codici di genere, i saggi tracciano una mappa sorprendentemente estesa dell'evolversi dell'immaginario dell'artista da metà Ottocento fino ai nostri giorni, attraverso linee di forza che esercitano ricadute notevoli anche sulla percezione collettiva della sua figura. I diversi ambienti culturali oggetto d'analisi – si spazia dal contesto italiano, prevalente ma non onnipresente, alla cultura letteraria francese e anglosassone – unitamente

alla complessità delle problematiche poste dai testi e dalle immagini, hanno mobilitato, come era prevedibile, strumenti analitici multi-valenti, che spaziano dalla narratologia alla filologia, dalla sociologia dell'arte ai *visual studies*, passando per la critica tematica e le teorie della ricezione. Tuttavia, si possono individuare nuclei tematici ben riconoscibili che, oltre a tracciare una pur sommaria storia dell'evoluzione delle figure d'artista e degli scritti d'artista nel campo letterario moderno e contemporaneo, aprono spazi a nuove prospettive ermeneutiche.

Una prima linea di ricerca assume come baricentro l'età dell'oro del *Künstlerroman* europeo, ovvero il cosiddetto "touran artiste" della letteratura francese (Vouilloux 2011), al centro dei saggi di Marcello Sessa e Pier Giovanni Adamo: dallo *Chef d'œuvre inconnu* (1831) di Balzac all'*Œuvre* di Zola (1887), passando per *Manette Salomon* dei fratelli Goncourt (ma, almeno in questa sede, si dovrà segnalare anche l'imprescindibile produzione di Champfleury), nell'arco di meno di cinquant'anni viene codificato romanzescamente un vero e proprio prontuario di *topoi* che tanta parte avranno negli sviluppi della narrativa europea, fino almeno al secondo dopoguerra. Il saggio di **Marcello Sessa** affronta proprio *Manette Salomon*, considerabile come "l'esito e più alto di quella 'scrittura artista [écriture artiste]' che i Goncourt hanno messo a punto per sciogliere il dibattito sul realismo, all'epoca cogente e ineludibile". Un romanzo in cui forma e contenuto risultano sintonizzati allo scopo di "duplicare" in forma esemplare quell'ideale di rielaborazione della realtà in cui consiste la poetica realista. Nel rappresentare un momento cardine per la società degli artisti, quella in cui le singole vite assumono parabole eterogenee e fortemente condizionate dalle condizioni socio-culturali, *Manette Salomon* dà rappresentazione a quello scontro tra regimi artistici ben evidenziato da Nathalie Heinich: il regime comunitario abdica di fronte all'emersione di un regime singolaristico di ascendenza romantica, che oltre a celebrare l'individualità geniale dell'artefice, vincola indissolubilmente la creazione artistica alla manifestazione dell'individualità dell'artista, secondo la regola paradigmatica dell'arte moderna. Sulla scorta di un saggio di Sitzia, Sessa avanza l'ipotesi

di una prefigurazione del modernismo o di una dimensione protomodernista dell'estetica propugnata dai Goncourt, in particolare attraverso il personaggio di Coriolis e il suo tachismo pittorico. I Goncourt si mostrano così come precursori delle teorie estetologiche novecentesche, e in particolare del modernismo di Clement Greenberg, sostenitore dell'autonomia estetica della pittura rispetto all'influsso degli altri *media* espressivi, secondo una tradizione critica mediale che dalle teorie di Lessing passa per Baudelaire e arriva al Novecento.

Sulla scia di una lunga tradizione di studi sul ritratto nel romanzo occidentale (Byatt 2001; Anselmini, Bercegol 2018) e sul rapporto tra l'osservatore e l'immagine (Bredenkamp 2010), **Pier Giovanni Adamo** ricostruisce le dinamiche attive in questa pratica in due capitali romanzi dell'artista dell'Ottocento europeo. La chiave d'accesso è in questo caso la nozione di secondo spazio, tratta dal romanzo *Pietroburgo* (1913) del russo Andrej Belyi e rielaborata attraverso le riflessioni di Wallace Stevens e di Robert Klein, utile per definire lo specifico della pittura, e più precisamente del quadro:

In un quadro, al di là di un ipotetico tema o soggetto, viene rappresentato il processo di reciproco avvicinamento di realtà e immaginazione nell'occhio e nella mano del pittore, dai quali scaturisce un'immagine della vita in movimento, un'immagine appunto vivente e non una copia.

La letteratura che mette in scena il pittore intento a dipingere dà rappresentazione a quello che Merleau-Ponty definiva l'"enigma della visibilità", mostra cioè il processo attraverso cui "il pittore chiede alle cose di rivelare non le somiglianze su cui si fonda la loro apparenza, ma i mezzi visibili (luce, ombra, riflessi, colore) attraverso i quali le cose si fanno vive sotto i nostri occhi". Il *capolavoro sconosciuto* di Balzac e *La Madonna del futuro* (1873) di Henry James rappresentano in questo senso due casi esemplari perché speculari: in entrambi i racconti viene messa in scena l'ossessione di un pittore, ma soprattutto viene realizzata un'opera che ambisce a trascendere le consuetudini della visione per offrire un esempio di ciò che può accadere quando la luce inonda le cose del mondo o, al contrario, se ne assenta. Agli occhi dei profani questi "capolavori sconosciuti"

ti” sono incomprensibili, perché offrono “non il visibile ma la fibra stessa del visibile”, profilando un'impraticabile via per ottenere “la padronanza del mondo”.

In ambito italiano, le problematiche aperte dalle sperimentazioni tardo-ottocentesche trovano, successivamente alla fondamentale mediazione sveviana, sviluppi cruciali tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra, in un clima che risente ancora dell'influsso di certa prosa d'arte. È un inanellarsi di pubblicazioni – prese in esame nei saggi di Rubini e Bassetti – di ampia risonanza, le cui diramazioni sono ravvisabili ancor oggi, nella narrativa contemporanea, analizzata nel saggio di Tirinanzi de Medici, che prende le mosse dall'Ottocento per tratteggiare il nuovo “romanzo delle arti” (il cui focus viene spostato dall'artista al processo, all'opera). Muove da una suggestione intertestuale il saggio di **Francesca Rubini**, dedicata a due racconti lunghi di Fausta Cialente e Cesare Pavese, uniti dal titolo – *Pamela, o la bella estate*, del 1935, e *La bella estate*, del 1949 – e dalla tematizzazione del rapporto tra pittore e modella. Ma sarebbe meglio dire che la pittura diventa l'esperienza attraverso cui matura nelle protagoniste Pamela e Ginia una nuova, bruciante consapevolezza del corpo femminile, e del proprio in particolare. Il ritratto si carica così di una tensione simbolica che rivela tutta la violenza del rapporto uomo-donna. Se è ormai tradizionale la sovrapposizione tra *Bildungsroman* e *Künstlerroman*, sulla scorta di Marcuse, queste due novelle arrivano a mostrarci come il racconto dell'artista possa sviluppare una parabola di formazione, mancata anziché riuscita, anche quando il protagonista non è chi dipinge, ma chi si presta come oggetto dell'opera – in maniera reale o ideale.

Peraltro, sono proprio questi due personaggi femminili “sedotti, mortificati, abbandonati” a fornire al lettore il filtro attraverso cui percepire una nuova immagine dell'artista, la cui eccezionalità indomita è presto smitizzata, ridotta al profilo di un *bohémien* ricco e superficiale o a quello di un campagnolo più testardo che geniale. E un filtro *autre* fa emergere sotto una luce meno eroica – più sfaccettata e quindi problematica – la vita di Artemisia Gentileschi, protagonista del romanzo *Artemisia* (1947) di Anna Banti, riscritto

in seguito alla perdita del manoscritto originale durante i bombardamenti di Firenze nella seconda guerra mondiale. Questo convergere di piani temporali multipli si riverbera in modo decisivo sulla forma e sulla struttura del romanzo. “L'endemica *propensione metastorica* della narrativa bantiana trae quindi 'alimento' dalla scelta di raccontare la vicenda di un personaggio che non sia semplicemente un personaggio, ma un *personaggio-artista*, un *personaggio-collega*”: **Edoardo Bassetti** rilegge la frequenza di personaggi-artisti nelle opere di Anna Banti e in particolare il rapporto con il suo alter ego più celebre alla luce della teoria metastorica di Hayden White, declinandola nei termini di una messa in scena dialettica della storia, che permette di tenere insieme – nell'empireo dei maestri – l'*Orlando* di Virginia Woolf e la lezione “classica” dei *Promessi sposi* di Manzoni. Distaccandosi dalla tradizione del *Künstlerroman*, Banti opera così un'originale sintesi tra eredità otto e novecentesca, nell'intento di costruire un modello romanzesco in cui “i personaggi non abitano nel tempo, ma il tempo abiti in loro”.

Il caso di Banti è emblematico di come la scelta del personaggio-artista si presti a sviluppare un metadiscorso che consenta all'autrice o all'autore di ragionare sulla propria condizione o sulla capacità dell'opera d'arte – nel suo senso più largo – di dare senso al mondo. Il saggio di **Carlo Tirinanzi de Medici** si sofferma su un frangente decisivo per il *Künstlerroman* occidentale, quello che segna il passaggio dal modernismo al postmodernismo. Nelle opere di Joyce, Proust o Woolf gli artisti abbondano perché sono gli artefici di un’“Opera”, che allora “è davvero quel che si oppone alla vita”, una vita fatta di frantumi, cocci rotti, crisi dell'io e della forma chiusa. Nessuna illusione invece per Don DeLillo, Michel Houellebecq e Roberto Bolaño, che mettono in scena artisti in conflitto con (quando non del tutto piegati da) i meccanismi del mercato, che impone una nuova arte “che annulla l'arte e la rende una merce, costituendone, di fatto, il valore di scambio”. Solo un frangente rimane, nel nuovo sistema dell'arte, per “offrire uno sguardo diverso sul mondo”, un frangente praticabile a costo di porsi ai margini: dell'estetica dominante, dell'etica, della civiltà.

Una rapida ricognizione delle apparizioni del personaggio-pittore

nelle scritture per la scena di alcuni scrittori italiani contemporanei è infine al centro del contributo di **Filippo Milani**, che ha da poco licenziato un volume dedicato proprio a questo personaggio nella narrativa italiana dal secondo Novecento ai giorni nostri (Milani 2021). La scrittura teatrale, soprattutto quando orientata a un "teatro di parola", si presenta come genere ibrido, capace di intrecciare la potenza evocativa della parola letteraria – che compensa l'impossibilità di visione con la precisione lessicale e l'elaborazione stilistico-sintattica – e la pienezza attanziale della parola drammaturgica – sempre potenziata (quando non sostituita) dalla presenza scenica dell'attore-personaggio. Questa peculiarità mostra tutto il suo potenziale quando il personaggio in questione è un pittore e l'oggetto del discorso sono le sue opere, oltre che la sua vita irregolare: "i pittori del passato riacquistano non solo parola – quella della finzione letteraria – per il tempo limitato della narrazione, ma anche corpo – quello dell'attore – nel momento in cui approdano sulla scena". Così, le opere di Claudio Magris, Pino Cacucci ed Ermanno Rea analizzate nel saggio dichiarano la propria affiliazione a quelle scritture che contestano l'omologazione scopica del regime tardo-capitalista in nome di una vitalità della visione.

Come anticipato, rivestono un ruolo centrale, in questo repertorio di scritture sull'artista, le scritture "dell'artista", che contraddicono (o forse rinforzano) il celebre adagio di Henri Matisse secondo cui ogni aspirante pittore dovrebbe tagliarsi la lingua una volta intrapresa la via dell'arte. Ne offre un caso esemplare Giorgio De Chirico, che ha sempre accompagnato la sua produzione creativa con testi di grande importanza: la sua produzione conta saggi, dichiarazioni di poetica, interventi polemici, ma anche ricostruzioni strategicamente orientate del suo percorso personale e artistico. All'interno del corpus dechirichiano spiccano la narrazione onirica di *Ebdòmero* del 1929 e le *Memorie della mia vita* del 1945 (poi in una nuova edizione nel 1962), due opere in cui autobiografia e romanzo si mescolano allo scopo di ricostruire – e anche trasfigurare – gli snodi più importanti della sua parabola creativa. **Matteo Moca** nel suo saggio si sofferma proprio su queste due opere, osservando il modo in cui

filtrano i medesimi episodi e in particolare la dibattuta fondazione della Metafisica e, di conseguenza, le relazioni tra De Chirico e l'avanguardia surrealista. La scrittura si rivela un prisma che permette all'artista di modulare secondo stili e forme diverse un'immagine che rimane costante. Lungi dal confermare il pregiudizio che vede l'artista come atto a esprimersi solo attraverso l'Opera, e di conseguenza poco incline a riflessioni criticamente orientate, per De Chirico ed altri pittori novecenteschi la letteratura diventa lo strumento deputato a definire il proprio posizionamento nel campo dell'arte contemporanea.

Il contributo di **Valentina Raimondo** è dedicato invece a Renato Guttuso, pittore abitualmente identificato come esponente del realismo e neorealismo di metà secolo. Antipodico rispetto a De Chirico, fu come lui autore di numerosi scritti critici sull'arte moderna e contemporanea. Il saggio si concentra sulla sua esperienza di collaboratore per la rivista "Il Selvaggio" tra il 1939 e il 1941, quando direttore ne era l'estroso Mino Maccari: Guttuso tiene una rubrica intitolata *Appunti sulla pittura*, in cui liberamente affronta temi e questioni della professione artistica, ora collegandosi a episodi della più stretta attualità, ora invece dando spazio a un'ispirata vena introspettiva. Attraverso quelli che sembrano episodi d'un diario *in fieri*, Guttuso ritorna su alcuni maestri del passato e del presente – in particolare Cézanne e Picasso –, affrontando con particolare efficacia il tema dell'impegno morale che ogni artista deve approfondire nel mondo a cui appartiene, tanto più se caratterizzato da ingiustizie e violenze. "Se io potessi, per una attenzione del Padreterno, scegliere un momento nella storia e un mestiere, sceglierei questo tempo e il mestiere di pittore": nell'infantile paradosso di questa frase è chiarito l'inusitato investimento che il pittore faceva nel proprio mestiere.

Se – lo si è visto – nell'Ottocento e per la prima metà del Novecento la donna era vista in primis come oggetto dell'arte, a partire dal secondo dopoguerra (come dimostra il già indagato caso di Banti) ci si trova davanti a figure che rivendicano la propria soggettività nel rapporto con l'altro sesso, secondo una logica separatista rispetto all'universo culturale e sociale patriarcale. **Silvia Cucchi** ripercorre

l'intera vicenda intellettuale di Carla Lonzi, dalle esperienze di critica d'arte sulle riviste (in particolare *L'Approdo letterario* e *Marcatré*, con la rubrica "Discorsi") all'abbandono dell'arte per la battaglia femminista, condotta all'interno del gruppo Rivolta femminile, fino alla fuoriuscita da ogni contesto pubblico a vantaggio di un isolamento di cui rendono testimonianza le pagine del *Diario*. Importante in questo percorso è il valore propedeutico dell'esperienza dell'arte per la maturazione della coscienza politica femminista: "Il sentimento di esclusione e di mancato riconoscimento dello spettatore dall'artista, infatti, se generalizzato a livello sociale, ricorda all'autrice la condizione della donna, che riconosce l'uomo ma non viene da esso riconosciuta". Come sottolinea Cucchi, il pensiero di Lonzi si sviluppa intorno al nodo del "riconoscimento", dato o ricevuto, concesso o sottratto; il riconoscimento come moneta di scambio insostituibile nel mercato delle relazioni sociali e di quelle artistico-culturali, strumento di potere diretto e indiretto, di cui lo spettatore, ma soprattutto la donna deve appropriarsi.

Del riconoscimento come forma di potere – inteso anche come possibilità di presentarsi e rappresentarsi di fronte a critica e pubblico – sembrano essere ben coscienti gli artisti contemporanei, in Italia e all'estero, che sul rapporto dialettico tra legittimazione esterna e autentica conoscenza di sé e del proprio vissuto hanno plasmato nuove manifestazioni del già menzionato "scritto d'artista". Diari digitali, iconotesti, interviste con inserti fotografici: ci troviamo di fronte a forme di racconto ibrido solo parzialmente codificate (cruciali in questo senso gli sforzi di alcuni studiosi di Visual Studies (da Alain Montandon a Michele Cometa) che meriterebbero un'attenzione maggiore – e, auspicabilmente, sinergica – da parte della critica d'arte e del testo. A livello formale, lo sforzo comune a questi diversificati tentativi pare la ricerca di una temporalità complessa, polimorfica, che trae vitalità dall'ibridazione dei codici e (nel caso del genere dell'intervista contemporanea) dalla correttezza d'un agente esterno al processo artistico, il curatore, che sdipana e addipana il filo del racconto-discorso. "The artist is present", sembrano dunque volerci ricordare questi testi-immagini allergici ad ogni tentativo di museificazione, denotando la volontà di posizionarsi in modo più

fluido e mobile possibile nel campo artistico, in linea con la natura delle più diffuse forme di comunicazione contemporanee. Più scoperta e teoricamente meno elaborata è la rappresentazione dell'artista nelle scritture diaristiche, dove possono trovare spazio riflessioni estetiche, notizie rilevanti per la biografia creativa, ma anche semplici notazioni relative alla *routine* o, addirittura, alle funzioni fisiologiche. **Samuele Fioravanti** si sofferma sul caso del *Libro mio* (1556) di Jacopo da Pontormo, modello per certi versi in negativo del diario d'artista, proprio per l'assenza di qualsiasi riferimento al suo lavoro pittorico. Paradossalmente, però, questo contro-modello ha fornito lo stampo per una nuova e prolificissima "leggenda dell'artista": Fioravanti mostra come il suo orizzonte d'influenza (che va ben oltre la superficie della cosiddetta "pontormomania") possa essere ampio, estendendosi alle testimonianze poetiche - quelle, in particolare, che manifestano una maggiore prossimità con il campo artistico (Severi, Anedda, il canadese Dault) – e soprattutto a nuove forme di diari digitali d'artista (come quelli di Luca Vitone, Mitikafe o Alba Zari), caratterizzati da corpi sovraesposti e resi "artificiosamente" trasparenti.

Nel suo contributo **Riccardo Donati** affronta l'opera dell'artista bolognese Flavio Favelli attraverso una visuale meno esplorata, dando cioè particolare risalto alla sua produzione scritta, con particolare attenzione all'iconotesto *Bologna la Rossa* (2019), in cui "storia privata, immaginario collettivo e archivio si alimentano a vicenda". Da questo processo nascono opere indefinibili, che ibridano autobiografia, album di famiglia, racconto di famiglia e carotaggi nell'inconscio collettivo (Coglitore 2016). Si tratta di una torsione verbiviva che non ha facilitato la ricezione critica dell'opera di Favelli che, **nell'intervista che accompagna il saggio di Donati**, afferma: "È proprio la figura dell'artista vivo che viene poco compresa e vista solo in relazione alla mostra in galleria e al museo". Come se pubblico e mediatori dell'arte di oggi non si fossero ancora attrezzati per quello che Natalie Heinich ha chiamato "il paradigma dell'arte contemporanea" (2014).

**Silvia Neri** focalizza l'attenzione sul rapporto che lega la curatela all'intervista d'artista, intesa come genere prettamente contempo-

raeano teso ad esplorare questa nuova dimensione. Centro del suo interesse è il lavoro di Hans Ulrich Obrist, curatore e direttore della Serpentine Gallery di Londra, e autore di *The Interview Project*, raccolta di interviste ai più noti artisti contemporanei iniziato agli esordi della sua carriera, negli anni Novanta, e tuttora in corso d'opera. Attraverso analisi formali delle interviste ad Ai Weiwei, Matthew Barney e Olafur Eliasson (tuttora considerate modelli da seguire dalla maggior parte dei curatori contemporanei), Neri mette in luce la natura performativa di questa particolare tipologia di interviste, basate sulla dialettica tra un canovaccio modificabile in corso d'opera e l'imprevisto. Come già nell'*Autoritratto* (1969) di Lonzi, questo tipo di intervista si distingue per un approccio *artist-oriented*, riflesso in un registro colloquiale, più parlato che scritto, volto a rendere domestici i nodi delle poetiche degli artisti a un pubblico appassionato, ma non interno all'*art world*. Un simile approccio viene poi mantenuto anche nel processo di pubblicazione in volume delle interviste.

“Parlare poco o affatto dell'opera e dire tutto sull'autore dell'opera” (Quesada in Parise 1994: 9). Spostandosi su un altro versante della critica d'arte, è questo ciò che sembra orientare la scrittura critica degli scrittori, liberi rispetto ai “professionisti” di attivare suggestioni narrative, di recuperare il vissuto dell'artista o ancora di fare ricorso a un lessico estraneo alla dimensione espressiva commentata, producendo originali cortocircuiti. Nel suo contributo, **Lavinia Torti** affronta i casi esemplari di Goffredo Parise e Tommaso Pincio, esponenti di stagioni culturali diverse eppure tangenti per tanti versi. Si tratta di due casi anomali di *Doppelbegabung*, perché il talento artistico è stato da entrambi abbandonato a vantaggio di quello letterario, che tuttavia è stato continuamente influenzato dal primo (secondo l'idea di “concrecenza genetica” elaborata da Cometa 2012), in particolar modo all'interno di un genere ibrido come la critica d'arte. Parise tenta “di spiegare il visibile con il visibile, l'indicibile con l'indicibile”, svincolandosi dagli schemi della critica d'arte e dando piena cittadinanza al *frisson* della visione, alla dimensione passionale dell'esperienza estetica. E anche Pincio, con i suoi scritti, allestisce “il museo interiore delle proprie ossessioni” (Cortellessa in Pincio

2015: 287) ricorrendo all'anomala formula dell'“auto-eteroritratto”. In entrambi i casi, lo scritto d'arte scritto da un letterato-artista dimostra una vertiginosa potenzialità di rifrazioni, che rendono questo genere ancora poco codificato un riferimento imprescindibile per ogni ragionamento sui rapporti tra letteratura e arti visive.

Gli ultimi due saggi, infine, fanno proprie le metodologie degli studi sulla teoria della ricezione, esplorando l'evolversi della percezione di due casi esemplari di figure d'artista (ri)lette tra la metà dell'Ottocento e l'ultimo quarto del Novecento. I risultati dell'esplorazione non potrebbero essere più diversi, anche se speculari: se Alberto Pirro esplora la trasformazione ottocentesca di “quel diavolo d'un Benvenuto” (Vasari), vale a dire Benvenuto Cellini, in un mito pedagogicamente efficace, nel Novecento artistico e letterario indagato da Carlotta Vacchelli Mario Schifano pare incarnare l'artista eccentrico e trasgressivo, antesignano delle moderne *rock star*.

Davvero “leggendaria” – nel senso che avrebbero dato a questo aggettivo Kris e Kurz – è stata la vita di Cellini: non tanto per le più disparate irregolarità che ne hanno costellato la parabola artistica e biografica, bensì per la stratificazione di versioni che a partire dalla sua stessa autobiografia, la *Vita* (1728), passando per le *Vite* (1550, 1568) del Vasari, arrivano alla produzione pedagogica dell'Italia postunitaria (dopo un interessante passaggio nella cultura letteraria francese). **Alberto Pirro** ricostruisce come, attraverso un percorso imperscrutabile, e grazie all'intercessione di alcuni zelanti mediatori (come Antonio Cocchi, Oreste Bruni o Innocenzo Gobio), la vita di Cellini si trasforma nella parabola esemplare di un uomo non tanto irrequieto, quanto ansioso di mostrare a tutti il proprio superiore talento. Potere di una vocazione artistica che va esaltata anche a discapito di omissioni o infrazioni biografiche:

L'anima irrequieta, veemente e sanguinosa è stata riveduta e corretta, perdonata, lasciando spazio al puro talento, in grado di cesellare la propria vita e modellarla a seconda delle necessità. Un vero esempio da seguire, dunque, per i piccoli allievi della scuola elementare di un paese ormai pronto a sentirsi unito.



Speculare è invece il procedimento messo a punto da **Carlotta Vacchelli** nel suo intervento, mirato a scandagliare le tante rappresentazioni che nel corso del Novecento e dei primi Duemila sono state date della figura di Mario Schifano, tra fotografia, poesia, pittura, fumetto, narrativa e musica. Forma specifica della ricezione, quella che passa per la rielaborazione e trasfigurazione dell'artista in *media* differenti. Nel caso delle trasposizioni in poesia, ci troviamo davanti a ritratti offerti da amici scrittori (come Dacia Maraini), più attenti a tradurre in parole un 'ritratto interiore' dell'artista come uomo che ad analizzare la materialità delle opere. Diverso il caso dei ritratti fotografici: Vacchelli evidenzia come la fotografia, che entra dialetticamente anche all'interno dell'opera di Schifano pittore, sia un mezzo maggiormente critico, atto ad esplorare non tanto la componente biografica, bensì quella formale e materiale della genesi delle singole opere. Non è un caso che, nel ritratto-messa in scena di Ugo Mulas ci si trovi davanti al frutto di una collaborazione articolata nel segno di una maggiore paritarietà delle due componenti in dialogo (a differenza del versante poetico, che trova proprio nella non raffrontabilità tra i due codici la propria specificità). Ancora diverso il ritratto che emerge dalle rappresentazioni dell'artista in fumetti e *graphic novels* databili ad anni più tardi: più che all'uomo o all'ibridazione di codici che ne caratterizzano le opere, le trasposizioni fumettistiche di Andrea Pazienza, Tanino Liberatore o Stefano Tamburini tematizzano il 'mito-Schifano', rappresentante esemplare di una nuova, tossica *bohème*.

Nella caleidoscopica molteplicità degli approcci metodologici e delle tipologie di "scrittura d'artista" affrontate, i contributi di questo numero di *Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario* sembrano tutti impegnati a rispondere a un medesimo quesito, che ha al suo cuore quello che potrebbe essere definito il "paradosso della vita d'artista" (attivo anche nelle scritture non esplicitamente biografiche), ovvero il cortocircuito che si crea tra la volontà di rendere conto dell'eccezionalità dell'individuo-artista e la necessità di farlo attraverso una struttura discorsiva teleologicamente orientata. La premessa di tutte le opere analizzate in questi saggi è che i perso-

naggi rappresentati sono "artisti" e questo fa sì che le narrazioni che li riguardano (siano esse interviste, biografie, autobiografie o romanzi) risultino sempre implicitamente "dimostrative", orientate cioè a mostrare il modo in cui si è compiuto un destino. Compimento, teleologia, predestinazione: tutti concetti che in qualche modo eludono una volta di più le domande sulla "figura dell'artista", prigioniera così di rappresentazioni latamente tautologiche (un artista è un artista) o, al contrario, declinate secondo una retorica dell'ineffabilità (non è possibile dire cosa rende un artista tale). Ha forse origine qui il fascino duraturo e tuttora non scalfito dell'artista, personaggio letterario dentro, ma soprattutto fuori dalla letteratura.

## BIBLIOGRAFIA

- ANSELMINI J., BERCEGOL F. (ed.) (2018), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Classiques Garnier, Paris.
- BAL M. (1999), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999.
- BREDEKAMP H. (2010), *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Frankfurt a/M.
- BYATT A. (2001), *Portraits in fiction*, Chtto & Windus, London.
- CASTOLDI A. (2011), *Ritratto dell'artista "En Cauchemar": Füssli e la scena primaria dell'arte*, Sestante, Bergamo.
- COGLITORE R. (2016), "Le verità dell'io nei fototesti autobiografici", in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Quodlibet, Macerata, pp. 49-69.
- COMETA M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano.
- Id. (2016), *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Quodlibet, Macerata, pp. 69-117.
- COVACICH M. (2011), *L'arte contemporanea spiegata a mio marito*, Laterza, Roma-Bari.
- HEINICH N. (2001), *La sociologia dell'arte*, il Mulino, Bologna 2004.
- Ead. (2005) *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris.
- Ead. (2014), *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris.
- HIRST D., BURN G. (2001), *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, postmedia books, Milano 2004.
- KRIS E., KURZ O. (1934), *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- MARCUSE H. (1922), *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca. Dallo "Sturm und Drang" a Thomas Mann*, Einaudi, Torino 1985.
- MILANI F. (2021), *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma.

- MONTANDON A. (1990), *Iconotextes*, Ophrys, Paris.
- PARISE G. (1994), *Artisti*, a cura di M. Quesada, Neri Pozza, Vicenza.
- PINCIOT T. (2015), *Scrissi d'arte*, postfazione di A. Cortellessa, L'Orma, Roma.
- RACCIS G. (2020), "Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo", in *Enthymema*, n. XXVI, pp. 244-260.
- TREVI E. (2019), *Sogni e favole. Un apprendistato*, Ponte alle Grazie, Roma.
- VOUILLOUX B. (2011), *Le Tournant "artiste" de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Harman, Paris.
- WITTKOWER R., WITTKOWER M. (1963) *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, presentazione di E. Castelnuovo, Einaudi, Torino 1968.
- ZUCCONI F. (2018), *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave-MacMillan, Cham.