



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle

FILIPPO MILANI

Storie di pittori tra narrativa e teatro nella letteratura italiana degli anni Duemila

Introduzione

In questi primi vent'anni del XXI secolo, si assiste ad un incremento esponenziale della multimedialità dell'immagine grazie alla pervasività dei media digitali a livello globale, che implica un radicale processo di mutazione dello sguardo – il *pictorial turn* secondo Mitchell (2017) –,¹ ormai assuefatto alla rapida somministrazione di effimeri contenuti visivi ma disabituato alla contemplazione estatica dell'arte. Nell'epoca della rivoluzione digitale, si può riscontrare un dominio delle immagini sulle parole ma anche una progressiva perdita della capacità percettiva da parte degli individui, che pur iperconnessi non sono in grado di osservare con attenzione le immagini che appaiono sui molteplici schermi d'uso quotidiano; perciò, "tende ora a sostituirsi l'idea che il rapporto con il dato visivo sia costitutivamente segnato da una serie di shock violenti e destabilizzanti, nei quali si riflette la totale dissoluzione di ogni soggettività agente e, con essa, di ogni regime scopico strutturato, autonomo e organico" (Donati 2018: 744). In un tale contesto di frantumazione percettiva e dissoluzione del soggetto tipico dell'estetica postmoderna, risulta particolarmente rilevante osservare come alcuni/e scrittori/scrittrici contemporanei/e cerchino di fornire uno sguardo anticonvenzionale sulla realtà attraverso la narrazione delle vicende umane di pittori/pittrici e delle loro peculiari tecniche espressive, retrocedendo spesso ad epoche lontane in cui l'elemento pittorico aveva ancora

¹ Sul rapporto tra parola letteraria e arti visive vanno ricordati in ambito italiano almeno gli studi fondamentali di Mengaldo (2005) e Cometa (2012).

una significativa incidenza culturale.

Di recente, alcuni autori si sono cimentati nella realizzazione di opere letterarie che oscillano tra narrativa e teatro, rievocando le figure di artisti le cui vicende biografiche sono strettamente legate alla loro creazione artistica. In particolare, Claudio Magris col racconto *La mostra* (2001) ha ricostruito l'esistenza irregolare del pittore triestino Vito Timmel (1886-1949), tra reclusioni in manicomio, tentativi di guarigione, osterie e mostre d'arte; Pino Cacucci in *Viva la vida!* (2010) ha dato voce alla pittrice messicana Frida Kahlo (1907-54), che in un monologo ripercorre la propria vita sempre accompagnata dalla presenza incombente della Morte; Ermanno Rea ne *La parola del padre. Caravaggio e l'Inquisitore* (2017) immagina l'interrogatorio serrato a cui l'inquisitore sottopone il Merisi (1571-1610), che però non risponde mai alle accuse d'eresia.

Pur avendo per protagonisti pittori assai diversi tra loro, le tre opere rivelano alcune affinità legate alla scelta del genere ibrido tra racconto e drammaturgia teatrale, che implica l'attuazione di strategie compositive per realizzare testi che possano funzionare sia per la lettura sia per la messa in scena. Narrare la peculiarità dello sguardo del pittore con la consapevolezza che un attore potrà incarnarlo sulla scena si configura come strategia per contrastare l'omologazione del visivo, indagando la complessità dell'atto artistico che consente di rappresentare il mondo attraverso l'interazione originale tra sguardo e corporeità – corporeità in senso pieno, completamente diversa da quella bidimensionale cinematografica.

Infatti, questi testi ibridi rientrano tra quelle scritture contemporanee che a partire proprio dall'indagine dei limiti tra visibile e dicibile si pongono l'obiettivo di mostrare l'ampia gamma di possibilità per guardare e descrivere il mondo,² opponendosi così all'omologazione globalizzata dello sguardo e dell'immaginazione imposta dai paradigmi visivi del tardocapitalismo;³ tendenza rilevata con precisione dai curatori del volume *Nell'occhio di chi guarda*, nel quale alcuni/e scrittori/scrittrici e registi/e si sono confrontati/e con immagini del

2 Rinvio anche alla mia recente ricognizione sulla letteratura italiana contemporanea: Milani (2020).

3 Su questo argomento vedi in particolare Žižek (2004).

passato e del presente: “La scrittura contemporanea delle immagini sonda sempre di più i limiti della rappresentazione, del visibile e del dicibile, affrontando le zone d'ombra e la stessa ineffabilità. Contro ogni metafisica dell'originale e contro ogni purismo, essa fa di questi limiti un punto di forza espressivo e conoscitivo” (Bertoni, Fusillo, Simonetti 2014: XVIII).

Inoltre, gli autori presi in esame devono fare i conti con la peculiarità della tecnica ecfrastrica in ambito teatrale, perché la descrizione di un'opera d'arte sulla scena deve tenere conto dello sviluppo temporale dell'azione che è fondamentale nell'arte performativa. Come aveva già messo in evidenza lo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti negli anni Settanta, “il tempo è un elemento imprescindibile, costitutivo, dell'arte del teatro-spettacolo”, perché nonostante anche quello teatrale sia un linguaggio figurativo “esso non è configurato allo stesso modo che in pittura o in scultura, perché in queste ultime non interviene, come valore essenziale, il tempo” (Ragghianti 1976: 19-20). Nella scrittura ecfrastrica teatrale, lo scrittore deve fare attenzione alla temporalità della descrizione per come si dipana sulla scena davanti agli occhi dello spettatore. Di conseguenza, le didascalie svolgono un ruolo fondamentale perché forniscono le indicazioni sceniche necessarie alla realizzazione dello spettacolo ma allo stesso tempo consentono al lettore di ricostruire il percorso immaginativo dell'autore, perché – ha giustamente sottolineato Silvia De Min – “lo scrittore di teatro prima immagina mentalmente la scena, ricorrendo alla propria fantasia; in secondo luogo, traduce la propria visione nello spazio della scrittura didascalica” (2017: 143). I tre autori qui presi in considerazione, consapevoli della duplice fruizione dei loro testi – lettura e rappresentazione scenica –, sfruttano le peculiarità dell'ecfrasi teatrale per dare consistenza all'immaginario degli artisti di cui hanno deciso di narrare le esistenze, alla ricerca delle parole più efficaci per evocare l'originalità dirompente della loro pittura davanti agli occhi dei lettori/lettrici e spettatori/spettatrici.

Claudio Magris alla riscoperta di Vito Timmel

Il protagonista del racconto *La mostra* (2001)⁴ di Claudio Magris è il pittore italo-austriaco Vito Timmel. Lo scrittore ricostruisce l'esistenza di un irregolare della pittura attraverso le sue stesse parole e quelle di amici, tra reclusioni in manicomio, tentativi di guarigione, osterie e mostre d'arte. Emerge una triestinità vitale (come segnala l'uso abbondante del dialetto impastato all'italiano) e allo stesso tempo succube delle convenzioni sociali, in cui le novità culturali mitteleuropee (la psicanalisi freudiana, il simbolismo secessionista, il modernismo letterario) penetrano nelle classi sociali elevate ma vengono ignorate dal popolo. La storia di Timmel è un esempio di tale contraddizione, perché la sua follia viene accettata finché si limita al campo artistico mentre viene condannata quando si manifesta nella vita ordinaria. Timmel vuole amare la vita ma continuamente la distrugge, perché non sopporta il dolore che ne riceve, così si immerge nell'attività pittorica alla ricerca del mistero dell'esistenza, nell'indistinzione tra sogno e memoria, lacerando le convenzioni estetiche dell'epoca.

Il racconto biografico a più voci è costruito come un testo teatrale caratterizzato da una continua sovrapposizione di piani temporali; come ha rilevato Ernestina Pellegrini, "si srotolano uno dopo l'altro, in apparente disordine, le vicende di un'esperienza-limite e dei micidiali meccanismi dell'esclusione sociale a cui è stata sottoposta. Vediamo i fotogrammi slegati di una fine che non finisce mai. Grandi campiture pittoriche in cui perdersi, struggenti sfondi melodici in cui perdersi, l'eco sonora di una vita senza centro che rimbomba nello spazio cosmico allontanandosi fino a scomparire" (2002: 67). Infatti, la narrazione si apre con il direttore di un museo che dà ordini agli inservienti su come sistemare i quadri di Timmel per l'allestimento di una mostra postuma; ma immediatamente si torna alla notte del Capodanno 1949 quando il pittore muore da solo in manicomio

4 Dal racconto è stato ricavato nel 2003 uno spettacolo teatrale per la regia di Antonio Calenda e con protagonista Roberto Herlitzka (scene e costumi di Pier Paolo Bisleri; musiche di Germano Mazzocchetti; produzione del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia).

mentre gli altri brindano; di seguito si delinea la scena del funerale dove alcuni amici lo ricordano con i versi di Baudelaire. Sono le voci degli altri a raccontare la tormentata vita di Timmel, ma ogni tanto emerge la sua stessa voce – come da una sorta di aldilà – per esprimere la propria idea di pittura:

L'arte va fatta in grande, maniera grande di re e popoli dominatori, ori e gonfaloni di battaglie, niente pianzotèi di mammolette incompresse – che i vada a scondere l'artista, il poetino, il pittorucolo col suo quadretto, un fazzoletto da spudarghe drento l'anima delicata, sangue de naso una volta al mese, come la mona... Un quadro ha da essere grande, duro come ogni grandezza, come la vita (Magris 2001: 16).⁵

Gli amici nei loro discorsi confermano che egli amava i quadri grandi, ammirava Klimt, ma poi si era ridotto a fare piccoli quadretti in manicomio che nascondeva o gettava via. Timmel ha sprecato il suo talento per pagarsi da bere all'osteria, dipingendo alle pareti quelle che ritiene le sue opere migliori: "quei muri da Erminio sono la mia Sistina, robe grandi, macchie scure, anca tristeze e robe tremende e monade ma grandi, el mondo, no robete de mi..." (ivi: 18).

Nelle didascalie vengono date indicazioni sull'allestimento scenico che prevede che vengano collocati sul fondo della scena alcune riproduzioni e proiezioni dei quadri di Timmel: *Il sogno meraviglioso alla notte di stelle, Mondo Saturnio, Gli anonimi* e alcuni disegni realizzati sui piccoli fogli del manicomio. Mentre un coro di voci di matti emerge da dietro le quinte, Timmel si lancia in discorsi sconnessi che rievocano la sua esistenza tra arte e manicomio in contrasto con il discorso accademico del direttore del museo:

La colpa era là, la colpa è all'inizio, prima di tutto – fare è innocente, essere è colpa – E in quel paradiso si creava l'inferno. Nel cortile, estati sepolte – guardavo la finestra, un buco buio della notte, il baratro della legge – ghe son cascà drento, casco ancora, caduta senza fine e senza fondo, la vita è legge, pegola che no son nato morto – Ma adesso no,

5 Molte riflessioni del pittore sono tratte da V. Timmel, *Il magico taccuino*, a cura di Anita Pittoni, Trieste, Lo Zibaldone, 1973. Vedi inoltre Magris: "Monologante solitario, Timmel mira a distruggere il proprio stesso codice privato" (1973: 422).

l'inferno è sparito, l'inferno è una scatola, io sono venuto fuori e ho dato un calcio alla scatola (ivi: 39-40).

Timmel rievoca l'inferno del manicomio, dal quale è fuggito più volte, e la sfortuna che lo ha sempre perseguitato fin dalla nascita, non permettendogli di vivere libero e "viandante" come avrebbe desiderato. Il momento cruciale della sua "discesa agli inferi" è difficile da collocare: il pittore fa ossessivo riferimento alla morte della prima moglie Maria nel 1914 per tubercolosi e alla sensazione di annullamento; mentre il direttore sposta il periodo più cupo tra la metà degli anni Venti e gli anni Trenta, come se si trattasse del destino di ogni artista moderno (sulla scia di van Gogh).⁶ Quando in scena compare il quadro *L'incomunicabile*, Timmel elogia la bellezza insuperabile della sua prima sposa – nemmeno avvicicabile dalla seconda moglie: "ah mia Sposa, come sono belli i tuoi piedi nei sandali, altri baci a quei piedi, unica Sposa, bella come la luna, splendida come il sole, terribile come un esercito schierato in battaglia, bandiera nel vento" (ivi: 60-61).

Nell'ultima scena una folla di matti si accalca in uno stanzone da manicomio dove inservienti-infermieri sistemano i quadri del pittore, sotto gli ordini del direttore che ora possiamo interpretare ambiguamente come responsabile di un museo o di un ospedale psichiatrico. Le ultime parole sono di Timmel che, insieme al coro di tutti i matti, rivendica la pittura come unico momento di vera libertà, di superamento delle sofferenze terrene proiettando la mente verso quelle stelle a cinque punte che brillavano sulle tele come nel cielo:

CORO DI TUTTI: Tu, uomo libero senza nome – Niente ha nome, miliardi di atomi senza nome, i punti non hanno nome, sei entrato nel mare, le gocce non hanno nome, grande addio di nessuno a nessuno...
 TIMMEL: che scalmana, tutti si agitano, per niente, scordata avventura – sono passati anni luce, giro con l'asse terrestre intorno al sole, astri sorgono e tramontano, i colori dell'alba e della sera, il sole, i soli sui muri... (ivi: 74).

6 Sulla follia di van Gogh in contrapposizione con la società dell'epoca vedi l'interpretazione di Artaud (1988).

La voce del pittore sparisce nel buio da cui era apparsa, impossibile da dipanare, come la sua biografia, mentre permane la sua arte, anche se incompresa, anche se ritenuta solo opera di un folle. L'intento di Magris è dimostrare come la follia del pittore lo abbia escluso dalla società, ma allo stesso tempo quanto i suoi dipinti abbiano mostrato alla società triestina la follia del mondo, esponendo senza protezione la fragilità della psiche umana.

Pino Cacucci e il dolore di Frida

Anche Pino Cacucci, grande appassionato di America Latina e traduttore dallo spagnolo, si è cimentato nella narrazione della vita di un'artista: la protagonista di *¡Viva la vida!* (2010)⁷ è la pittrice messicana Frida Kahlo. Il testo è costruito come un monologo teatrale in cui la voce di Frida ormai vicina alla fine ripercorre la propria vita, tra pittura, amori e delusioni, sempre accompagnata dalla presenza della Morte, quella che in Messico si chiama la Pelona.

Comincia a dipingere a 18 anni proprio mentre è inferma a letto, dopo un terribile incidente automobilistico. Le conseguenze dell'incidente sono gravissime e la costringono a subire numerose operazioni chirurgiche: fratture alla colonna vertebrale, a tutti gli arti e all'osso pelvico (quest'ultima le impedirà di avere figli). Dimessa dall'ospedale, è costretta a rimanere a riposo per alcuni anni nel letto di casa, col busto ingessato:

In quelle giornate eterne, ho cominciato a dipingere. Potevo muovere soltanto le mani. Potevo vedere soltanto me stessa: la mia faccia riflessa in uno specchio. La pittura è diventata l'unica ragione per aspettare l'alba, l'alba che sembrava non arrivare mai... Oggi, la sola cosa che so è che dipingo perché ne ho bisogno e dipingo tutto quello che mi passa per la testa, senza chiedermi che senso abbia. Ho cominciato dipingendo me stessa perché non c'era nessun altro e nient'altro attorno a me (Cacucci 2010: 12).

7 Nel 2020 è stato liberamente tratto uno spettacolo per la regia di Gigi Di Luca, con protagonista Pamela Villoresi insieme a Lavinia Mancusi e Veronica Bottigliero (scene di Maria Teresa D'Alessio; costumi di Roberta Di Capua e Rosario Martone; direttore di scena Sergio Beghi; produzione del Teatro Biondo di Palermo).

Frida si ritrova sola con se stessa, in compagnia solo della Morte, e la pittura diventa una necessità per sopravvivere a quella situazione di isolamento forzato – basti pensare ai busti di gesso dipinti con i soggetti più cari. Quasi miracolosamente ritorna a camminare e, nonostante il dolore, si rende conto di quanto la vita possa essere ancora degna di essere vissuta.

Anche l'incontro con il pittore Diego Rivera, l'uomo della sua vita a cui resterà legata nonostante i tradimenti, avviene tramite la pittura: "L'ho spiazzato. Ha guardato i quadri. Tre autoritratti. Spietati. Sensibili. Sensuali, forse. O almeno a lui sono sembrati, perché ha provato a lanciarsi in una serie di lodi. Ma l'ho subito interrotto: 'Niente complimenti, voglio critiche serie'" (ivi: 17). Lei desidera ricevere critiche vere, lui le chiede di vedere gli altri quadri e si innamorano subito. Un amore coinvolgente e stravolgente, fatto di intensità e dolore reciproco, di arte e politica, ma la pittura continua a rendere tutto sopportabile: "lo dipingo me stessa. Il mio dolore. Il mio lottare e sconfiggere la Pelona ogni giorno, ogni ora, ogni istante" (ivi: 20). Lei ritrae sempre se stessa, ma in realtà ritrae un intero popolo meticcio, perché in lei sono miscelate – tramite gli stupri di massa delle donne indios – la cultura degli autoctoni e quella dei Conquistatori: "lo non sono malata. Sono a pezzi. Io non ho narrato il dolore dipingendo l'universo di me stessa, perché il dolore non si può raccontare. [...] lo ho dipinto solo me stessa, perché si è soli nella sofferenza, perché la sofferenza genera solitudine" (ivi: 48).

Frida dipinge grazie al proprio dolore, che è il dolore di un popolo sconfitto e umiliato. Con questa consapevolezza accoglie la morte a 47 anni, dopo le complicazioni di un'operazione, e così il monologo finale termina con le ultime parole che scrisse nel suo diario: "Aspetto felice la partenza. E spero di non tornare mai più" (ivi: 53). È questo rapporto intenso e sensuale con la morte ad attirare l'interesse dello scrittore, che nella postfazione scrive:

Frida trasforma il dolore in arte, dipinge se stessa e l'universo minuscolo – ma profondo e insondabile come un abisso – che la circonda da vicino [...]. Amava definirsi *la gran ocultadora*, forse perché occultava con l'allegria contagiosa l'inguaribile malinconia che la pervadeva, ma nei dipinti non si occultava e non inganna. (ivi: 60-61).

La figura di Frida, così nota, mitizzata e sfruttata dalla cultura di massa, in realtà nasconde una verità più profonda: i suoi quadri, caratterizzati da colori vivaci e dalla presenza ingombrante del suo volto, sono dipinti con il dolore individuale che è il dolore di un popolo. Cacucci sfida il mito di Frida, riuscendo in parte a scalfirlo e a dare conto della complessità di una figura femminile tanto forte quanto fragile, di una pittura apparentemente solo viscerale e in realtà profondamente meditata e determinata a sconvolgere il regime scopicamente dominante.

Ermanno Rea: processo a Caravaggio

Un altro testo che oscilla tra narrativa e teatro è *La parola del padre. Caravaggio e l'Inquisitore* (2017) di Ermanno Rea – accompagnato da uno storyboard di Lino Fiorito –,⁸ nel quale si immagina Caravaggio mentre viene sottoposto ad un serrato interrogatorio da parte dell'Inquisitore, che in realtà si trasforma in un monologo, perché il pittore non risponde mai. Le accuse sono molto pesanti: disobbedienza ai precetti controriformisti di Santa Romana Chiesa; essere un seguace dell'eretico Giordano Bruno; utilizzare modelli sconvenienti, come prostitute, ubriaconi e tavernieri, per dipingere soggetti sacri. L'Inquisitore comincia l'elenco dei quadri oltraggiosi a partire da *La morte della Vergine* (1604), che considera una vera e propria provocazione iconografica:

Il corpo della Madonna – volto tumido, mano pendula, ventre prominente – ha la disarticolazione della morte violenta, del trapasso privo di confronto e assistenza. Dal pannello della veste emergono i suoi piedi nudi. In primo piano, alla destra di chi osserva il quadro, una donna piange a testa in giù: sembra quasi di udire i suoi singhiozzi. È Maria Maddalena. Intorno alla Vergine si affollano gli apostoli, a loro volta in lacrime: sono anche loro scalzi, e sono anche loro segnati dalla spiritualità disarmata degli oppressi. È un quadro sconvolgente, non ci

8 Il testo teatrale sarebbe dovuto diventare uno spettacolo per i Teatri Uniti di Napoli e anche un video per la regia di Lino Fiorito, come rivela lo stesso scenografo nella nota al testo (Rea 2017: 55-56). Vedi inoltre l'ultimo capitolo di Rea (2011: 189-214).

sono dubbi. A furia di scrutarlo, finisci pure tu per trovarti in mezzo a quella gente, a piangere con loro, a immaginarti come loro coperto da un logoro mantello e di stare a piedi nudi respirando il rosso pulviscolo di un ambiente dipinto ricorrendo a tutte le sfumature del carminio, il colore della disperazione (Rea 2017: 11-12).

L'Inquisitore non lo può sapere ma la descrizione dispregiativa del quadro, caratterizzata dall'uso di aggettivi lugubri e violenti, in realtà fa risaltare proprio gli elementi per i quali Caravaggio viene esaltato nella riscoperta novecentesca – legata in particolare alla grande mostra di Milano curata da Roberto Longhi e ai suoi fondamentali studi (1951; 1952). Il realismo caravaggesco impedisce di collocare la scena sacra in una distanza atemporale e costringe l'osservatore ad empatizzare con le figure messe in scena, perché li riconosce come veri e propri emarginati della società contemporanea.

Ma l'Inquisitore deve adempiere al suo vile compito e, dopo aver elogiato la *Canestra di frutta* (1594-98) solo perché era stata ammirata anche dal cardinale Federico Borromeo, torna ad attaccare le opere del Merisi, in particolare il *San Matteo e l'angelo* (1602) dipinto per la cappella Cottarelli in San Luigi dei Francesi e rifiutato in una prima versione dagli stessi preti che lo avevano commissionato:

Opera meravigliosa, niente da dire. Soltanto che si fa fatica a identificare quella figura di popolano nerboruto con un santo. Lo si direbbe piuttosto un contadino incolto, rozzo, alle prese con un compito troppo più grande di lui – la scrittura – mentre ostenta in maniera scomposta i piedi nudi proprio sotto il naso di chi guarda il quadro (ivi: 26).

Il peggiore dei vizi del Merisi viene identificato nella sua “esasperazione naturalistica”,⁹ la tendenza ereticale ad avvicinare le scene sacre alla quotidianità, che colpisce anche i santi senza rispetto (gli viene ricordato che da poco era stato arso vivo Giordano Bruno come “mago” eretico). Anche nelle opere che sembrano avere maggiore pertinenza con il soggetto raffigurato, l'Inquisitore riesce a trovare

⁹ Tutti i principali detrattori di Caravaggio, dal pittore secentesco Federico Zuccari al critico dell'arte del Novecento Bernard Berenson, hanno puntato su questo aspetto per sminuire la sua opera.

qualcosa da biasimare, come per il *San Francesco che medita* (1605), che allo stesso tempo ammira e critica:

Quanta pietà e mestizia, quanta grazia, quanta umanità in quel volto sghembo e reclinato! Dirò di più: quanta dolcezza in quel teschio, segnato com'è dalla sofferenza, dal ricordo, perfino dalla nostalgia. Sapete quante volte mi è capitato di riflettere, e forse anche di arzigogolare soprattutto sul rapporto tra il saio da cappuccino – panno logoro, lacere, bucherellato – quel teschio bianco, quasi lucente sullo sfondo oscuro del quadro, e lui, il Santo. La scena rapisce e commuove, non ci sono dubbi. Sin troppo. Sembra dire: ecco, così dev'essere Santa romana Chiesa: povera, umile, lacera (ivi: 30).

Per formulare l'accusa egli deve contraddire la propria puntuale analisi stilistica, che mette in evidenza l'intensità cromatica del quadro (il contrasto tra il bianco lucido del teschio e il ruvido grigio del saio), richiamando i principi della Controriforma, secondo i quali la Santa Romana Chiesa può raccomandare la povertà ma non deve necessariamente imporla, perciò l'errore del Merisi è quello di aver trasmesso con il quadro “l'idea di trasformare la Chiesa di tutti in una Chiesa di solo mistici” (ivi: 31).

Verso la fine della requisitoria, durante la quale il pittore non ha mai proferito parola, l'Inquisitore si accanisce sullo scandaloso *Amor Vincit Omnia* (1602-3), per il quale il pittore rivale Giovanni Baglione aveva accusato Caravaggio di sodomia a causa della naturalezza con cui aveva ritratto la nudità di Cupido: “Ma io non so dargli tutti i torti quando penso alla fonte cui vi siete ispirato nel dipingere il vostro *Amor Vincit Omnia*: una fonte che rivendica la superiorità dell'umano sul divino. [...] Questa maledetta ombra del Nolano che vi perseguita, lo vogliate o no” (ivi: 42). L'ombra di Giordano Bruno torna prepotentemente a proiettarsi sulle opere di Caravaggio, anche se il pittore con soli cenni del capo tenta di negare questo legame ideologico – mentre la fonte esplicita rimane quella virgiliana.

Nel finale, l'Inquisitore sfinito dalla lunga predica quasi si accascia al suolo ma riesce ad aggiungere l'ultimo monito al pittore, consapevole del fatto che Caravaggio continuerà a dipingere alla sua maniera sfidando le imposizioni controriformiste (al contrario del

Tasso, che qualche anno prima aveva rinnegato la prima versione della *Gerusalemme liberata* spaventato dall'accusa di eresia), fedele solo alla propria arte:

Lo so, voi continuerete a perseverare nei vostri errori. Ma vi prego, messer Caravaggio, non cessate di riflettere su quanto oggi ho avuto occasione di dirvi; non buttate nella spazzatura le mie parole. Nonostante tutto resto un vostro grande ammiratore. Siete pur sempre colui che ha dipinto il Cristo più dolente e più soave mai sortito dalle mani di un artista. Forse non è incolmabile la distanza che ci separa (ivi: 52).

Alla fine, come era già emerso dalle puntuali descrizioni dei quadri, l'Inquisitore non può che ammettere l'ammirazione per la pittura del Merisi, perché è stato forse l'unico artista in grado di dipingere il volto di Cristo – probabile riferimento all'*Ecce Homo* (1605) – rappresentando insieme dolore e pace. La maestria artistica di Caravaggio è anche la sua condanna. Il testo di Rea ha un forte valore civile, perché attraverso la figura irregolare del pittore lombardo impone una profonda riflessione sul rapporto tra autorità e libertà creativa, tra l'imposizione di una norma morale e la ricerca di sguardo rivoluzionario sul mondo.

Conclusioni

Dare consistenza allo sguardo del pittore sulla pagina e sulla scena implica una necessaria trasposizione del gesto pittorico attraverso la parola letteraria e drammaturgica, al fine di evocare il corpo a corpo dell'artista con la propria opera, l'immaginazione artistica che si fa azione performativa. Così, il lettore e lo spettatore possono osservare le immagini scorrere davanti ai propri occhi immergendosi nell'esperienza di vita di ciascun artista e nella sua peculiarità stilistica. Ogni autore ha dovuto trovare un punto di vista particolare per raccontare l'elemento visivo: Magris riscopre un artista dimenticato rivelando quanto la sua pittura da emarginato in realtà riesca a captare i disagi esistenziali dell'uomo primonovecentesco (come un personaggio sveviano o joyciano); Cacucci si confronta con la figura

intrigante di una pittrice troppo presto assunta a mito moderno, indagando la radice delle sue inquietudini, un dolore allo stesso tempo individuale e collettivo; Rea assume il ruolo di "inquisitore" della pittura caravaggesca per coglierne la dirompente novità in contrapposizione con la tradizione pittorica e con la società dell'epoca, che induce a riflettere anche sul conformismo contemporaneo.

Le tre opere prese in considerazione, oscillando tra racconto e drammaturgia, provano a dare conto del tradizionale statuto di eccezionalità della figura del personaggio-pittore, in quanto "forma particolare di vita" (Marcuse 1985: 7), mettendo in evidenza la duplice funzione intrinseca: allo stesso tempo specchio della società in cui vive ma anche esistenza alternativa in contrasto con la società stessa. Infatti, l'artista è in grado di assorbire le contraddizioni del presente e di riversarle nella propria opera proiettandosi oltre la contingenza, possedendo uno sguardo indipendente in grado di mettere in crisi i paradigmi su cui si fonda il regime scopico dominante e di ribaltarli mostrando nuovi possibili modi di vedere e di vivere. La prospettiva drammaturgica consente alla narrazione di acquisire concretezza nella rappresentazione dell'atto creativo, mettendo in scena il corpo che dipinge e la relazione viscerale tra il pittore e la propria opera, in una continua alternanza di coincidenze – l'artista è la sua opera – e discrepanze – l'opera è autonoma dall'artista. L'ibridazione tra narrativa e teatro permette agli autori che la sperimentano di usufruire delle caratteristiche opposte e complementari dei due generi; così come sono state individuate da Cesare Segre nel suo fondamentale studio degli anni Ottanta su teatro e romanzo: "si può dire che in un intreccio narrativo confronti e accostamenti possono essere fatti in maniera mentale, *in absentia*, mentre nel teatro sono fatti di norma *in presentia*: ciò muta in maniera sostanziale i movimenti dei personaggi" (1984: 20).

Di conseguenza, riconducendo questa distinzione ai casi qui presentati, è possibile constatare che i personaggi di queste opere ibride assumono una doppia valenza dicotomica: impalpabili creazioni dell'immaginazione letteraria ma al contempo concrete presenze sulla scena teatrale. In questo senso, tanto il personaggio che prende parola, come la voce monologante di Frida ideata da Cacucci, quan-

to il personaggio che resta muto, come il Caravaggio silente immaginato da Rea, possiedono una centralità narrativa e scenica che è legata alla forza performativa insita nell'impostazione drammaturgica del testo. Grazie a questa strategia compositiva, 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.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD A. (1988), *Van Gogh il suicidato della società*, Adelphi, Milano.
- BERTONI C., FUSILLO M., SIMONETTI G. (a cura di) (2014), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Donzelli, Roma.
- CACUCCI P. (2010), *¡Viva la vida!*, Feltrinelli, Milano.
- COMETA M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- DE MIN S. (2017), *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Mimesis, Milano-Udine.
- DONATI R. (2018), "Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento", in FERRONI G. (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 740-5.
- LONGHI R. (a cura di) (1951), *Caravaggio e i caravaggeschi*, catalogo della mostra allestita al Palazzo Reale di Milano, aprile-giugno 1951, Sansoni, Firenze.
- Id. (1952), *Il Caravaggio*, Martello, Milano.
- MAGRIS C. (1973), "Il Magico taccuino inedito di Timmel. L'accidia del superuomo", *Belfagor*, n. 4, luglio, pp. 410-424.
- Id. (2001), *La mostra*, Garzanti, Milano.
- MARCUSE H. (1985), *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca*, Einaudi, Torino.
- MENGALDO P.V. (2005), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- MILANI F. (2020), *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- MITCHELL W.J.T. (2017), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano.
- PELLEGRINI E. (2002), "Le frontiere di Claudio Magris", in *Quaderns d'Italia*, n. 7, pp. 63-73.
- RAGGHIANI C.L. (1976), *Arti della visione. Spettacolo*, Einaudi, Torino.
- REA E. (2011), *La fabbrica dell'obbedienza. Il lato oscuro e complice*

degli italiani, Feltrinelli, Milano.

Id. (2017), *La parola del padre. Caravaggio e l'Inquisitore*, Manni, San Cesario di Lecce (LE).

SEGRE C. (1984), *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino.

TIMMEL V. (1973), *Il magico taccuino*, a cura di A. Pittoni, Lo Zibaldone, Trieste.

ŽIŽEK S. (2004), *L'epidemia dell'immaginario*, a cura di M. Senaldi, Meltemi, Roma.