

# La leggenda dell'artista attraverso le pagine dei rotocalchi: *Epoca* (1950-1958)

VIVIANA TRISCARI

Università degli studi di Catania  
viviana.triscari@unict.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.563>

## Parole chiave

Epoca  
Iconografia  
Artista  
Fototestualità  
Regimi scopici

## Keywords

Epoca  
Iconography  
Artist  
Phototestuality  
Scopic regimes

## Abstract

Il contributo intende indagare una particolare declinazione del rapporto testo-immagine attiva all'interno del panorama dell'editoria periodica del secondo dopoguerra: ovvero quella volta alla rappresentazione degli artisti visivi (in particolar modo pittori) tramite cui si evolve e si diffonde una certa 'iconografia' degli stessi. L'analisi sarà condotta attraverso lo spoglio dei numeri della rivista *Epoca* del decennio 1950-1958, tra le cui firme spicca quella del critico d'arte Raffaele Carrieri. Tale iconografia si dimostra in parte tesa al mantenimento di alcuni dei *topoi* che sin dal Rinascimento avevano concorso a fare dell'artista un modello di eccentricità, ma esprime anche un'esigenza di 'addomesticamento' della sua immagine al fine di renderla accessibile alla nuova tipologia di pubblico cui il rotocalco si rivolge. La fotografia ha un ruolo di primo piano in questo processo, per cui nel saggio si cercherà di indagarne sia la relazione con il testo scritto che l'accompagna sia di metterla in rapporto con la tradizione precedente sul tema e di considerare l'impatto provocato dall'incontro col nuovo regime scopico prodotto dalla cultura di massa.

This paper aims to investigate a particular form of the text-image relationship at work within the landscape of post World War II periodical publishing: that is, the one aimed at the representation of visual artists (especially painters) through which a certain "iconography" of them evolves and spreads. The analysis will be conducted by perusing the issues of the magazine *Epoca* published between 1950 and 1958, among whose contributors art critic Raffaele Carrieri stands out. This iconography proves to be partly aimed at maintaining some of the *topoi* that since the Renaissance had contributed to make the artist a model of eccentricity, but it also expresses a need to "tame" his image in order to make it accessible to the new type of audience the magazine was addressing. Photography plays a leading role in this process of construction of the post-war collective imaginary, so this essay will attempt to investigate both its relationship with the written text that accompanies it and to relate it to the previous tradition on the subject, considering the impact caused by the encounter with the new scopic regime produced by mass culture.

“È significativo che quello dell’artista sia l’unico tipo di comportamento deviante che venga in qualche modo celebrato.”  
Castelnuovo (2021: VII)

### 1. “Un’esigenza vivissima delle masse attuali”

Flavio Fergonzi in un articolo del 2005 dal titolo “Visitare gli studi d’artista, in parola e in immagine” (2022: 63-83) passa in rassegna un intero decennio, gli anni Trenta, sfogliando le pagine delle principali testate periodiche italiane al fine di restituire un quadro complessivo dei modi in cui gli artisti venivano rappresentati sulla carta stampata, artisti la cui immagine era adesso offerta a un pubblico che stava progressivamente assumendo una fisionomia inedita e sempre più eterogenea.<sup>1</sup> Sin dalle prime battute l’autore individua alcune tendenze caratterizzanti l’approccio dei critici-giornalisti del tempo: la predilezione verso il genere della visita allo studio e un diffuso atteggiamento di dissimulazione del sapere in grado di procurare anche all’uomo qualunque l’illusione di poter accedere insieme allo scrivente dentro lo spazio, al contempo reale e simbolico, e normalmente interdettato ai più, dell’atelier dell’artista.<sup>2</sup> Fergonzi rileva infatti come

Si infittiscono, nel ventennio tra le due guerre e specialmente negli anni Trenta, i resoconti giornalistici di visite ad artisti nel loro studio. Lettori di quotidiani o di riviste di cultura né militante né specialistica sembravano gradire queste incursioni di occhi fintamente ingenui in spazi altri: piaceva che lo scrivente assumesse la posizione incuriosita e vagamente scettica del lettore, cui era riservato il privilegio di penetrare nelle officine di lavoro degli artisti più fortunati e discussi, e premiati alle grandi mostre, Casorati o Martini o De Pisis (2022: 63).

Questa postura “fintamente” ingenua, volontariamente scevra da impalcature teoriche, è anche la marca indiscutibile di una delle firme più note e prolifiche del giornalismo dei decenni centrali del Novecento, quella di Raffaele Carrieri.<sup>3</sup> Poeta e critico autodidatta, Carrieri aveva scritto d’arte sin dagli anni Venti per varie testate: il *Giornale dell’arte*, il *Secolo illustrato*, il *Secolo XX*, *Augustea*, *L’Eco del mondo*, *L’Illustrazione italiana*, ed era stato responsabile della rubrica “Arte” per il periodico *Tempo* col quale collaborò fino al 1954. Tra le colonne del rotocalco, nato mondadoriano ma

già nel 1947 acquisito da Aldo Palazzi, il critico perfeziona un metodo e uno stile che larga fortuna riscuoteranno all’interno delle rubriche e degli inserti speciali di *Epoca* (fondata nel 1950 e anch’essa edita da Mondadori) emulando modelli giornalistici affermati in ambito francese con riviste come *Vu*, *L’Art Vivant* o libri quale *Propos d’artistes* di Florent Fels del 1925.<sup>4</sup> Come già ricordato da Vincenzo di Rosa (2024: 129-143), su *Tempo* Carrieri recensisce alcuni dei più importanti eventi espositivi, scrive articoli tematici e si dedica all’approfondimento della produzione di singoli artisti, intrecciando critica, cronaca e finzione, sovente impiegando l’escamotage della narrazione in prima persona; ma è soprattutto a partire dall’estate del 1941 che il critico inizia a dedicarsi in maniera assidua al succitato format della visita in studio. Secondo Elena Pontiggia, gli scritti di Carrieri sono sintomatici di uno sguardo che “vede nell’arte una forma di vita, non un insieme di teorie” e per il quale “lo stile è, prima di tutto, l’uomo” (2006: 12). Così questo “rabbdomante dell’arte” rivolge la sua attenzione

Prima che all’opera, all’artista, alla sua personalità, all’ambiente in cui vive e al ruolo che recita nel teatro dell’arte. Nascono in questo periodo [...] i suoi “ritratti”: descrizioni di un artista che ne rivelano la poetica attraverso la psicologia, tracciandone un profilo insieme realistico e surreale, preciso e visionario (ibidem).

Lo stile-Carrieri ha dunque segnato in maniera decisiva anche le pagine di *Epoca* dedicate all’arte contribuendo, unitamente al largo impiego che la rivista fece della fotografia, all’affermazione di un nuovo linguaggio nel campo della divulgazione artistica. L’uno e l’altra sembrano infatti mettere in opera quella “esigenza vivissima delle masse attuali” di “avvicinare le cose spazialmente e umanamente” di cui aveva parlato Walter Benjamin, dando concretezza al “bisogno di impossessarsi dell’oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell’immagine, o meglio nell’effigie, nella riproduzione” (2014: 10-11). Tale processo di adeguamento popolare<sup>5</sup> della storia dell’arte colta nella scrittura del critico-poeta pugliese resta comunque frutto di una volontà autentica di comprensione dell’artista (e attraverso questi dell’opera), essendo Carrieri ben lontano dal voler assecondare la *pruderie* di una massa di lettori in cerca del pettegolezzo; ciononostante il suo ‘metodo’ ha probabilmem-

te avuto un ruolo non marginale nella progressiva assimilazione dell'artista entro le dinamiche sorte in seno alla cosiddetta società dello spettacolo (Debord 1997). E, infatti, a questo 'addomesticamento' dell'immagine dell'artefice fanno da contraltare da una parte la sua oramai infinita riproducibilità e dall'altra una spettacolarizzazione senza precedenti del privato, due fenomeni il cui esito consistette proprio nel consolidamento di quell'aura leggendaria (Kris, Kurz 2021; Wittkower 2016) tramandatasi grazie al perpetuarsi di modelli e di formule biografiche più o meno fisse che attraverso i rotocalchi furono rinnovate e rimediate in vista di una più ampia diffusione. Il ruolo di primo piano assunto dall'immagine, in particolare nella forma del ritratto fotografico, oltre a determinare il mutamento delle pratiche di ricezione trasformando progressivamente il lettore in spettatore,<sup>6</sup> contribuì ad ampliare la morfologia della rappresentazione, auto ed etero prodotta, tramite la messa in scena mediatica del volto e del corpo dell'artista.<sup>7</sup> L'immagine del pittore inizia così a oscillare tra i due estremi del mito (che si diffonde e capillarizza presso più ampi pubblici) e della desacralizzazione (quindi della sua mercificazione) seguendo una doppia traiettoria che somiglia a quella descritta da Roland Barthes nel saggio sullo scrittore in vacanza. Là il semiologo rifletteva circa il processo di 'proletarizzazione dello scrittore' che vedeva attuarsi in quegli anni:

niente mette meglio in risalto la singolarità di una "vocazione" che il suo essere contraddetta – ma non negata, tutt'altro – dalla prosaicità della sua incarnazione: è una vecchia trappola di tutte le agiografie. [...] Potrò sentirmi commosso e persino lusingato, io semplice lettore, di partecipare tramite la confidenza alla vita quotidiana di una razza selezionata dal genio: potrà sembrarmi deliziosamente fraterna un'unanimità in cui so dai giornali che questo grande scrittore porta i pigiama blu, e che a quel giovane romanziere piacciono "le ragazze carine, il reblochon e il miele di lavanda". [...] Dotare pubblicamente lo scrittore di un corpo chiaramente carnale, svelare che gli piace il bianco secco e la bistecca al sangue, vuol dire rendermi ancora più miracolosi, di essenza ancora più divina, i prodotti della sua arte (1974: 23).

E proprio su *Epoca*, nel 1951, appare un fotoservizio di R. de Saintesprit, "Vista in villeggiatura gente celebre (o quasi)", sottotitolo: "Attori e attrici, scrittori e pittori, indossatrici e sarti, tutti abbandonano Parigi per le vacanze".

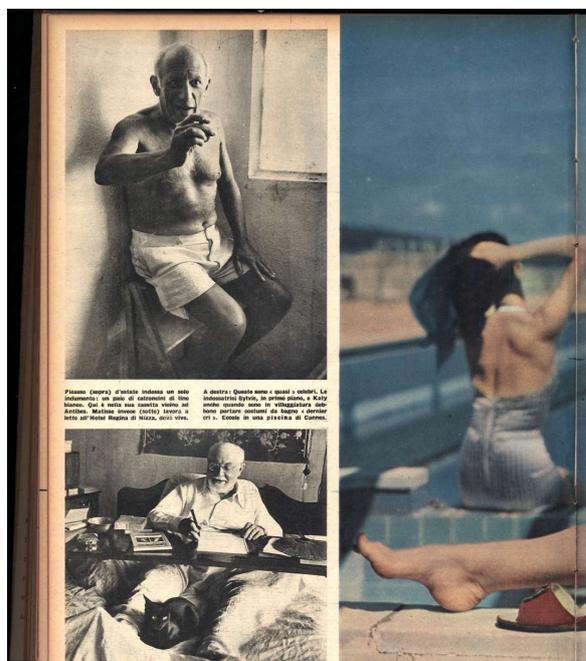


Fig. 1 | Vista in villeggiatura gente celebre (o quasi). Attori e attrici, scrittori e pittori, indossatrici e sarti, tutti abbandonano Parigi per le vacanze. R. De Saintesprit, IV: 48, 8 settembre 1951.

per le vacanze" (32-37). In questo articolo di costume scrittori e pittori, 'sarti' e indossatrici, si trovano riuniti all'interno di un'unica cornice, quella di un vago star system senza distinzioni di sorta. Saintesprit nell'incipit si giustifica spiegando come "La vita intima degli illustri intellettuali è seguita con curiosità e con interesse in Francia quanto in Italia quella degli sportivi", riconfermando l'influenza del gusto diffuso oltralpe sul giornalismo d'attualità italiano. Nella galleria fotografica le varie *celebrities* sono colte in pose e situazioni spontanee, spesso ludiche e talvolta frivole (vi compaiono, tra gli altri, Colette, Georges Duhamel, Sacha Guitry, Christian Dior). Per la categoria pittori, i cui ritratti sono impaginati a fianco a quelli di due indossatrici, i prescelti sono stati Pablo Picasso e Henri Matisse, maestri dell'arte contemporanea rispondenti a modelli esemplari decisamente differenti. Da una parte il pittore-*star* che, come si legge nel corpo dell'articolo, "è perennemente stabilito al mare e perennemente fotografato o cinematografato...nudo", e difatti lo si vede qui con indosso solo dei calzoncini di lino bianco mentre gesticola divertito nella sua casa

di Antibes; dall'altra "il pittore della gioia", Matisse, ripreso in un contesto poco formale, quello della sua camera da letto nell'hotel di Nizza dove abitava, e tuttavia circondato dagli attributi 'istituzionali' che ne rendono riconoscibile lo status intellettuale: la carta, la penna, i libri.<sup>8</sup>[Fig. 1]

Nel decennio 1950-1960, attraverso un sistema di comunicazione e informazione rivoluzionato dalla tecnica rotocalografica,<sup>9</sup> dalla televisione, dalla diffusione del cinematografo, oltre che da approcci giornalistici e critici come quello di Carrieri, si afferma quindi un nuovo modo di guardare all'arte e agli artisti, alcuni dei quali, Picasso in testa, verranno completamente assorbiti nei gangli del nuovo paradigma divistico (Milan, Ventroni 2016). Lo spoglio e l'analisi di rotocalchi<sup>10</sup> quali *Tempo*, *Epoca*, *Oggi*, *L'Europeo*, intesi nella loro funzione di dispositivi di mediazione rispetto a fenomeni e personaggi, risulta pertanto uno strumento fondamentale per comprendere e ricostruire le traiettorie della ricezione dell'arte moderna e del mito dell'artista presso i pubblici nati dal

cosiddetto boom economico. E infatti nel 1962 Luigi Carluccio su *Bolaffi*, a proposito dei pittori contemporanei, scrive che

[...] la gente conosce tutto di loro. Sa come si svegliano, che cosa mangiano. Conosce i loro scandali privati, e i loro silenzi, i tic nervosi, le preferenze in ogni campo, le loro storie interessano il pubblico come le storie dei principi in esilio; ed ormai non c'è giornale, o settimanale o rivista, e non importa quale sia la sua specializzazione che non abbia istituito una propria rubrica delle arti, che non faccia posto, con ampiezza sempre maggiore, alla riproduzione delle opere degli artisti o alla divulgazione dei casi della loro vita (Carluccio 1962: X).

In questo frangente alla visita presso lo studio, che pure continua a essere praticata, va sostituendosi "un nuovo voyeurismo" (Cinelli et al. 2013: VIII) che predilige la visita presso la casa dell'artista e mette al centro dei riflettori la sua persona, l'elemento biografico e/o psicologico: si tratta di uno spostamento che ha l'effetto di mantenere e consolidare alcuni di quei cliché che facevano ormai stabilmente parte dell'immaginario costituitosi da secoli, tramandato dall'aneddotica, dalla storiografia artistica, dagli stessi scritti d'artista.<sup>11</sup> A ben vedere, anzi, la stampa di divulgazione, proprio in virtù della sua natura semplificatoria contribuisce ad alimentare quella mitologia della 'singolarità' perpetrata attraverso il riconoscimento di una serie di idealtipi d'artista,<sup>12</sup> al punto che là ove capiti di imbattersi in una anomala 'normalità' questa viene ugualmente presentata come eccezionale e fatta a sua volta oggetto di mitizzazione. È il caso, ad esempio, del pittore di Busto Arsizio Arturo Tosi, descritto da Carrieri come un uomo dall'aspetto "del milanese solido, il milanese che per ottant'anni si è alzato ogni mattina alle otto [...]. Un professionista serio" (1951: 21), un ritratto ulteriormente confermato dalle fotografie che lo mostrano come un tranquillo signore borghese, ordinato e metodico [Fig. 2].

L'indagine circa le modalità di sopravvivenza e rimediatazione della 'leggenda dell'artista' per il grande pubblico rivela un'insistenza, verbale e iconica, su quella dimensione cronachistica che tanta parte aveva avuto sin dal Rinascimento e il cui ruolo nell'età contemporanea è stato intelligentemente messo in luce dalla sociologa dell'arte Natalie Heinich (2022). Lo studio dell'aneddotica, infatti, secondo la studiosa



Fig. 2 | *Tosi per ottant'anni si è alzato alle otto*, R. Carrieri, III: 27, 14 aprile 1951.

francese ha consentito e consente tuttora di cogliere i più sottili mutamenti attivi all'interno del sistema dell'arte:

da un lato il primato dell'originalità sul rispetto delle convenzioni, o della singolarità sulla tradizione, dall'altro lo spostarsi dei riflettori dalle opere dell'artista, della sua personalità, della sua originalità e della sua figura in quanto parte integrante dell'opera, come rivelano gli sforzi compiuti in questa direzione. Le storie sugli artisti, gli aneddoti sulle loro stravaganze, sono tutt'altro che innocui: veicolano e costruiscono la cultura dell'arte contemporanea (ivi: ed. digitale).

Sul fronte della critica d'arte contemporanea Nicolas Bourriaud nel suo *Forme de vie*, riflettendo sul discusso binomio arte/vita, aveva precedentemente coniato la definizione di "estetica del comportamento" (2015: 81) allo scopo di mettere in luce il valore euristico contenuto nella programmatica mescolanza di verità e di finzione che tali leggende contengono. Si tratta di narrazioni – sostiene infatti Bourriaud – che dimostrano la persistenza di un "pensiero visivo basato su rappresentazioni teatrali o artistiche, più che sulla discorsività razionalizzante" (ivi: 83), un pensiero visivo che a quest'altezza viene rimesso in circolo proprio attraverso la tecnica del fotoracconto<sup>13</sup> sancendo l'ormai indiscussa potenzialità discorsiva, oltre che simbolica, delle immagini. Difatti, come ha sottolineato la storica dell'arte Maria Grazia Messina, gli anni Cinquanta rappresentano uno spartiacque importante a partire dal quale è possibile osservare due fenomeni fondamentali:

lo statuto dell'arte e dell'artista e la percezione che ne ha il pubblico in una società sempre più massmediatica e l'interrogazione circa le vicende ed emergenze dell'arte contemporanea, i giudizi di interesse/qualità e i criteri di valore, convogliati da una pubblicistica finalizzata a un'informazione estensiva, quanto offerta in chiave di intrattenimento, allo sguardo prima che alla lettura (2013: 101).

La nuova forma del racconto fotogiornalistico desunta "dal modello cinematografico di *Life*" (ivi: 102; Patellani 1943; Cellinese 2008: 125-155) come pure da quello fotoromanzesco si afferma pienamente su *Epoca* dove – scrive Messina – viene introdotta un'ulteriore novità: l'accostamento tra fotografie di cronaca e



Fig. 3 | *I grandi vecchi dell'arte*, R. Carrieri, 1:12, 30 dicembre 1950.

"squillanti riproduzioni a colori dei dipinti", con una predilezione nei riguardi del ritratto e dell'autoritratto in quanto generi "di ricordo fra il mondo dell'arte e quello dello spettacolo" i cui paradigmi sono sempre più intrecciati nel corso di questo decennio e ancora di più nel successivo (Milan, Ventroni 2016).

Alla luce della cornice sin qui delineata l'obiettivo del contributo sarà, pertanto, quello di restituire, utilizzando come campione uno dei rotocalchi che maggiore spazio ha dato all'arte e agli artefici, una visione di massima (data l'impossibilità di trattare qui tutti gli articoli e le rubriche sul tema) di quelli che furono gli schemi più diffusi per la rappresentazione degli artisti, in particolar modo pittori, chiarendone in alcuni casi gli eventuali "usi sociali" (Bourdieu 2018).<sup>14</sup> Alcune delle domande che hanno guidato la ricognizione sono state: in che modo l'immagine dell'artista viene rimediata attraverso la combinazione di testo e fotografia? Quali sono gli idealtipi d'artista che continuano a persistere? E attraverso l'impiego di quali formule o *clichés*? Ma anche, in che modo il

discorso sull'arte o sull'artista può essere strumento per affrontare altri tipi di discorsi (politico, morale, di costume)? Infine, per quanto concerne la scelta dei nomi, lo spoglio degli indici e dei numeri di *Epoca* ha mostrato l'evidente peso delle preferenze di Carrieri e del suo gusto retrospettivo, amante dei "grandi vecchi dell'arte" (Carrieri 1950) italiana e francese ed egli stesso protagonista del grande teatro della *bohème* parigina.<sup>15</sup> [Fig. 3]

## 2. Fuori dall'atelier, dentro la vita

### 2.1 Le mani di De Pisis

Uno dei nomi che maggiormente ricorre sulle pagine di *Epoca* di questo decennio è quello di Filippo de Pisis, al secolo Luigi Tibertelli, pittore-poeta ferrarese morto nel 1956. A De Pisis Carrieri dedica un primo e singolare articolo nel gennaio del 1951, "Le mani di De Pisis" (26-28). Al titolo fa eco la serie di fotografie che correda il testo: una variazione in chiave patetica del *topos* della mano d'artista.<sup>16</sup> Ben quattro scatti in bianco e nero mettono infatti in scena l'impotenza del pittore, il cui mezzobusto emerge a stento dalle coltri del letto della clinica in cui è ricoverato, con l'obiettivo fotografico di Gjon Mili che focalizza tutta l'attenzione su quelle grandi mani in movimento ove pare essersi incanalata l'energia residua di un corpo completamente indebolito. Le fotografie, dal forte impatto visivo ed emotivo, immettono il lettore-spettatore entro una dimensione ultra-privata, esponendo al pubblico una sofferenza altrimenti invisibile la cui natura viene chiarita dal sottotitolo: "Dal 1948 Filippo De Pisis è ricoverato alla Villa Florita di Brugherio. Da tanto tempo il pittore ferrarese non riesce a dormire. Agita spesso le mani insonni come la sua mente". Carrieri, legato all'artista da una lunga amicizia, introduce i lettori di *Epoca* all'interno di uno spazio ben diverso da quello dell'atelier o della casa e costruisce la sua narrazione percorrendo il doppio binario della demitizzazione dell'artista, umanizzato dalla malattia, e della sua sacralizzazione. Le foto, infatti, mostrano il pittore-poeta nei panni di un moderno veggente (si notino gli sguardi allucinati e le espressioni quasi estatiche) mentre le didascalie<sup>17</sup> enfatizzano la dimensione eroica del suo *status* - "non il sonno di una o dieci notti, ma il sonno, tutto il sonno che può essere contenuto nella vita d'un uomo" - ribadisce una di queste.



Fig. 4 | *Le mani di De Pisis*, R. Carrieri, Il: 18, 10 febbraio 1951.

L'intonazione della scrittura di Carrieri, come sempre molto personale, agisce in direzione di quel progressivo avvicinamento di cui si è già parlato: il testo infatti è il resoconto di due giornate di visita al "Vecchio Pippo" (la prima mancata, la seconda portata a termine in compagnia del gallerista Carlo Cardazzo) frammisto ai ricordi di alcuni avvenimenti della vita del pittore che avevano precorso la sua lunga odissea alla ricerca del riposo perduto. Nella parte finale dell'articolo vengono riferiti gli ultimi momenti dell'incontro ed è a questo punto che lo sguardo dell'amico-critico si rivolge interamente "sulle grandi mani", "mani sproporzionate e bianche" le cui movenze, anaforicamente descritte, divengono assolute protagoniste, in una vera e propria riformulazione del motivo della *docta manus*, al punto che Carrieri può scrivere che egli, De Pisis, "completava le parole con le dita". Il recupero tematico e poi la descrizione del gesto demiurgico della mano, anche e soprattutto in una inedita condizione di debolezza, serve a corroborare l'aura mitica dell'artefice, attivando una dinamica

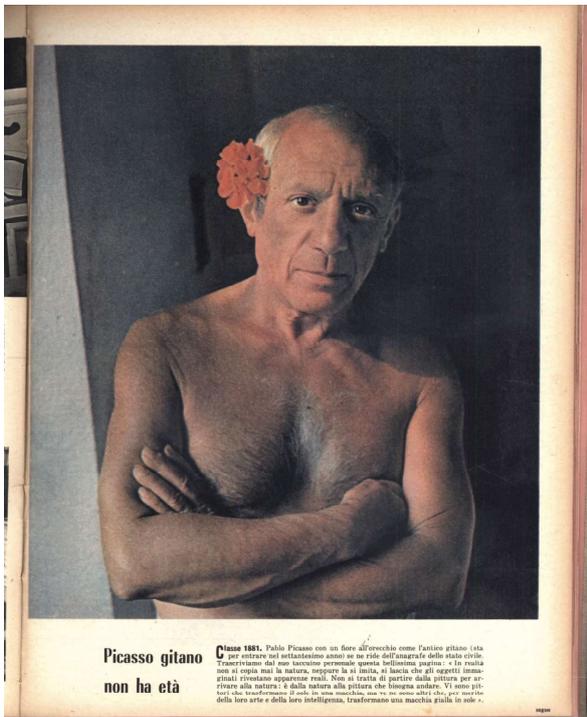


Fig. 5 | *Picasso gitano non ha età*, *I grandi vecchi dell'arte*, R. Carrieri, l.12, 30 dicembre 1950.

duplice in chi legge e in chi guarda. Tuttavia Carrieri ci tiene a restituire anche un'altra immagine di De Pisis: nell'ultima pagina una grande foto lo mostra sorridente e in salute, in compagnia dell'amato pappagallo Cocò e con la pipa in mano, mentre una seconda, di formato minore, ritrae il giardino del pittore, i suoi attrezzi, le sue piante, rimandando a uno dei soggetti preferiti della sua pittura, la natura, che è poi anche uno dei leitmotiv della scrittura carrieriana dedicata all'artista. [Fig. 4]

2.2 Picasso star

Molto diversa è l'immagine che i rotocalchi, *Epoca* incluso, rimandano del genio vitalistico di Pablo Picasso, *habitué* delle pagine dei giornali, non solo in ragione della sua arte quanto più spesso della sua vita privata. Nel *pictorial essay* "I grandi vecchi dell'arte" le cui foto erano apparse all'interno di un precedente servizio di *Life*, al pittore spagnolo è dedicata una piena pagina a colori che, come recita il titolo, fa ve-

dere un "Picasso gitano" e senza età, ma anche senza opere e strumenti del mestiere: unico protagonista dell'immagine è il suo corpo, ripreso a torso nudo e braccia conserte mentre guarda dritto in camera. [Fig. 5]

Il pezzo di Gabriele Corradi, "Anche il gufo recita per Picasso" (1952), è un fotoreportage dell'impresa da regista del pittore: mentre il testo verte tutto sulle incredibili qualità creative e demiurgiche dell'artista, le fotografie, sia a colori che in bianco e nero, mostrano il set, la troupe al lavoro, i paesaggi solari di Antibes e gli oggetti attraverso cui l'artista creava quelle "immagini plastiche" che avrebbero dovuto comporre il cortometraggio. Tra i pezzi più interessanti uno dell'aprile 1953 a firma di Nantas Salvalaggio dimostra in maniera esemplare come i fatti della vita del pittore di Malaga offrissero sovente la possibilità di affrontare più ampie questioni relative all'attualità di vario genere. Il racconto di sapore apparentemente aneddotico, "Picasso aveva la febbre quando disegnò



Fig. 6 | *Picasso aveva la febbre quando disegnò Stalin*, N. Salvalaggio,, XI:130, 4 aprile 1953.

Stalin” (1953: 19-20), fa riferimento alla commissione di un ritratto del dittatore russo da parte di Louis Aragon in occasione dell’uscita di un numero speciale della rivista comunista *Lettres Françaises*. L’articolo, tuttavia, si rivela essere una aperta critica del giornalista verso il Partito Comunista francese, e verso lo stesso Aragon, condotta prendendo a pretesto il ‘voltafaccia’ nei riguardi del povero Picasso febricitante e del suo ritratto, avvenuto dopo che i vertici di Mosca ne avevano “disapprovato categoricamente la pubblicazione”. Salvalaggio ne approfitta per allargare la sua polemica ai principi artistici propagandati dalla “chiesa” bolscevica, sintetizzabili nell’estetica del realismo socialista (“Il viso dell’uomo deve essere dipinto in maniera precisa e fotografica”), e nel trafiletto conclusivo, riprendendo il tono iniziale, riporta uno scambio di battute sulla vicenda verificatosi tra Jean Cocteau e lo stesso Picasso, la cui chiusa è un’arguta *boutade* del pittore circa la sua decisione di acquistare una macchina fotografica. Anche in questo caso le fotografie che corredano il testo mirano a confermare gli assunti del giornalista: queste, difatti, veicolano l’immagine di un Picasso domestico e bonario all’interno del suo ritiro di Vallauris e mostrano, oltre al disegno ‘condannato’ del volto di Stalin, una foto nella quale si vedono l’artista e Aragon durante una manifestazione comunista che la didascalia dice risalire soltanto al mese precedente, in tal modo ribadendo visivamente il ‘tradimento’ del poeta che “dopo aver lodato e pubblicato il ritratto di Stalin disegnato da Picasso, ha ritrattato la sua lode accettando il rimprovero del Partito”. [Fig. 6]

Nel 1953, l’anno delle due grandi mostre organizzate a Roma e Milano sul genio spagnolo, *Epoca* dedica all’artista una copertina a colori col titolo “Picasso si presenta al pubblico italiano” (Carrieri 1953: 54-59), la cui foto è ripresa da un servizio di *Paris Match* dove il pittore è ripreso nella posa classica dell’artista a lavoro: di tre quarti, guarda in macchina e reca in mano il gessetto colorato col quale sta disegnando, mentre dietro di lui è possibile scorgere delle forme *in fieri*.<sup>19</sup> Nelle pagine interne quattro scatti consecutivi simulano la logica cinematografica così da mettere in sequenza i passaggi attraverso cui l’opera arriva a compimento. Ma il 1953 è anche l’anno in cui François Gilot, la giovane moglie pittrice di Picasso, lo lascia per trasferirsi a Parigi con i due figli, Pablo e Paloma. Sempre Salvalaggio ne racconta in un articolo dai



Fig. 7 | “Madame” Picasso ha paura del genio, N. Salvalaggio, XII: 166, vol. XII, 1956.

toni fortemente misogini intitolato “Madame’ Picasso ha paura del genio” (1953: 24-26), rivelando subito il suo posizionamento rispetto alla faccenda. Il servizio si apre con una foto di François che dà il latte a una piccolissima Paloma mentre il testo sottostante incomincia col racconto del tentativo da parte di un fotoreporter, ma potremmo dire un paparazzo, di scattare quella che viene indicata come la fotografia più ambientata del momento, testimoniando la piena affermazione di Picasso entro un immaginario divistico che ha decisamente oltrepassato i confini del sistema dell’arte. Tutto l’articolo si regge sulla contrapposizione tra la natura essenzialmente borghese della giovane Gilot, la cui sensibilità – scrive Salvalaggio – “era in fondo quella di una gentile insegnante di ginnasio, con un mondo limitato” e per la quale si era rivelato insostenibile vivere secondo la condotta irregolare del pittore genio e fanciullo, non essendo, ad esempio, all’altezza di sopportarne i numerosi tradimenti. Decisiva per la separazione – così almeno ci viene detto – è la cosiddetta “scappatella di Nimes”, narrata senza nessuna remora dal giornalista, come se si trattasse di un qualsiasi banale aneddoto sulla vita del pittore,

la cui immagine peraltro non ne risulta affatto danneggiata dato che non solo il testo ne riconferma il fascino di fatale seduttore ma persino la foto sottostante lo acclama nei panni del buon padre all'interno di un perfetto "quadretto familiare". Alla fine dei conti Picasso – del quale Salvalaggio riferisce anche gli innumerevoli tentativi di riappacificazione – è ritratto semplicemente come "un marito difficile" mentre è François a soffrire "come una qualunque dattilografa o donna di casa". [Fig. 7]

### 2.3 George Grosz tra cronaca ed engagement

Picasso non rispecchia il modello dell'artista *engagé*, ciononostante il suo personaggio, come si è visto, consente di allargare lo spettro dei discorsi che lo circondano anche all'attualità politica. Diverso è il caso di un artista dalla crudele vena satirica come George Grosz. Nel luglio del 1954 Luigi Barzini Jr dedica al pittore tedesco un ampio servizio dal titolo "A Berlino con Grosz" (23-25). La foto d'apertura, quasi a piena pagina, lo mostra secondo una stravagante e inedi-

ta iconografia che lo fa somigliare piuttosto a uomo d'affari americano: Grosz è infatti spavaldamente seduto a cavalcioni su una sedia al centro di un marciapiede della quinta strada di New York, indossa un completo gessato e tiene in mano un sigaro; il resto del corredo iconografico del pezzo è costituito dalle vignette satiriche realizzate da Grosz prima del suo esilio statunitense iniziato nel 1932 a causa delle persecuzioni naziste. Il testo di Barzini è il resoconto di un incontro avuto col pittore appena rientrato in Germania cui prende parte anche un terzo personaggio che resta anonimo. Ne viene fuori la narrazione di una *tranche de vie* trascorsa nella Berlino post-bellica, ove a un certo punto realtà e immaginazione pittorica si intersecano e confondono ("quella sera tutto ci sembrava disegnato da Grosz"), e una conversazione da bar diventa lo spunto per una riflessione che oltrepassa ragioni esclusivamente artistiche allargandosi al confronto tra due stili di vita, americano ed europeo, grazie al racconto di fatti apparentemente banali della vita condotta oltreoceano da Grosz: il figlio *short order cook* che cucina "ova strapazzate con le iniziali personali" dei clienti, la posa da "vecchio tedesco" arrabbiato assunta perché i suoi vicini di giardino è così che se lo aspettano, la cantina fornita di buoni vini americani. Attraverso l'oscillazione nell'identità del pittore, che a casa con la moglie è "Georg (pronunciato 'Gheorg' duro alla tedesca)" mentre quando si trova sul treno per New York diventa "George" pronunciato "Giorg molle all'inglese", si delinea l'opposizione tra un'America dove tutto muta di giorno in giorno e una Germania dove invece – come recita una delle testatine – "nulla è cambiato". [Fig. 8]



Fig. 8 | A Berlino con Grosz, L. Barzini Jr., XVI:197, 11 luglio 1954.

### 2.4 La vie bohème: Utrillo e Modigliani

Sulle pagine di *Epoca* il mito de *la vie bohème*,<sup>20</sup> cui per altro Carrieri è profondamente legato avendolo egli vissuto in prima persona, continua a risuonare, e uno spazio notevole viene dato a quei pittori dalla vita irregolare, 'maledetta', talvolta situata sul crinale tra follia e santità.<sup>21</sup> Oltre a Modigliani, principe dei *maudits*, ben due fotoservizi sono dedicati a Maurice Utrillo e uno a Georges Rouault (Carrieri 1954: 64-66). In entrambi i pezzi su Utrillo vengono ripercorse le tappe della vita del grande artista dall'esistenza disperata: figlio della pittrice Suzanne Valadon e poi marito di Lucie Valore, moglie-infermiera che se



Fig. 9 | *L'arte guarì la follia di Maurizio Utrillo*, J. Epervier, XIV:178, 28 febbraio.

ne prese cura fino alla morte, Maurice fu alcolista e mistico, visse la miseria, la povertà, la reclusione in manicomio, e persino quando ebbe raggiunto fama e ricchezza queste sembrarono non appartenergli veramente. "L'arte guarì la follia di Maurizio Utrillo" firmato da Jean Epervier (1954: 33-37) è una sintetica biografia del pittore nella quale si insiste sui motivi dominanti della sua tragica esistenza facendo costantemente interferire le ragioni della vita con quelle dell'arte ("Quel gesso - si legge a proposito del suo "periodo bianco" - gli consente di ritrarre il mondo con la luce squallida, coi toni lividi della disperazione che gli strazia il cuore e i nervi"). Il discorso fotografico si dipana lungo un duplice binario: in bianco e nero sono le foto personali del pittore, da quella che bambino lo ritrae accanto alla madre pittrice si passa alla pagina successiva ove il montaggio cerca di sintetizzare la condizione attuale dell'anziano pittore. Attraverso tre fotografie ne viene infatti riassunta la vita: in quella di formato maggiore lo si vede insieme alla moglie Lucie dentro il loro salotto borghese colmo di quadri, Lucie

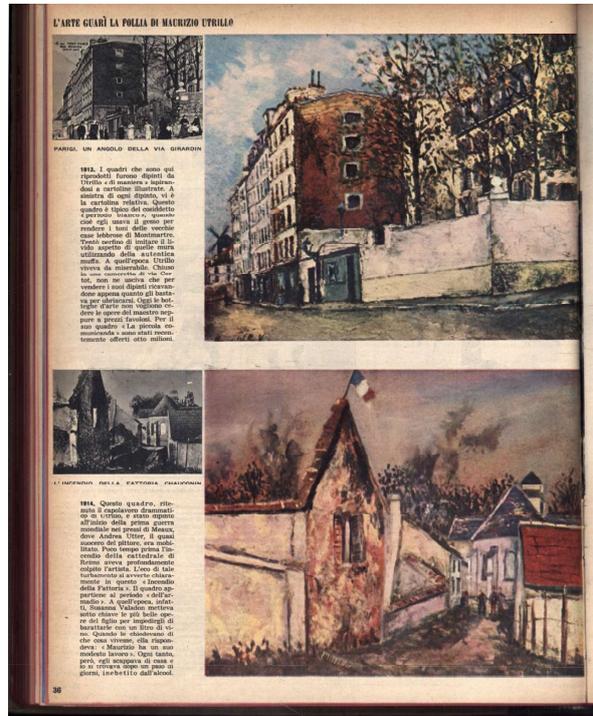


Fig. 10 | *L'arte guarì la follia di Maurizio Utrillo*, J. Epervier, XIV:178, 28 febbraio.

è in primo piano insieme ai loro cani mentre la figura sparuta del pittore in vesti da camera si trova in fondo su una poltrona; in alto a sinistra Utrillo sta baciando devotamente alcune effigi sacre; infine, in basso, lo si vede dipingere, sigaretta alle labbra e tavolozza alla mano, l'iconico cabaret della sua giovinezza, il "Lapin Agile". [Fig. 9] La regia visiva delle immagini a colori insiste, al contrario, sulla sua produzione artistica: se si eccettuano la fototessera che affianca il titolo, "uno dei più recenti autoritratti del maestro", a piè di pagina e in grandi dimensioni vediamo la sua "attuale" tavolozza, accompagnata da una didascalia che chiarisce i dettagli relativi all'uso del suo colore prediletto, il bianco. Le due pagine conclusive contengono infine una sorta di fotoracconto d'arte. L'impaginato simmetrico prevede a sinistra le riproduzioni, in scala minore e in bianco e nero, delle cartoline dalle quali Utrillo traeva le sue vedute parigine e, a fianco, a colori e in dimensioni maggiori, i quadri dell'artista. Nello spazio vuoto sotto ogni cartolina una didascalia identifica i luoghi reali mentre i brevi



Fig. 11 | *Vino pittura e Giovanna d'Arco*, L. Bocchi, XXI:267, 13 novembre 1955.

testi sottostanti chiariscono la genesi delle opere e riprendono alcuni punti salienti del testo. [Fig. 10] Il successivo pezzo su Utrillo, stavolta a firma di Lorenzo Bocchi e scritto dopo la morte dell'artista, lascia emergere il medesimo ritratto di pittore maledetto, esponendo sin dal titolo gli elementi cardine della sua leggenda biografica: "Vino pittura e Giovanna D'Arco" (1955: 60-61). Oltre alla foto che vede Utrillo nei panni di un umile fedele intento a baciare la croce secondo un'iconografia dell'artista ormai diffusa, più interessante appare la scelta di inserire a piena pagina un fotogramma dal film di Sacha Guitry *Si Paris m'était conté* nel quale il pittore aveva interpretato sé stesso dipingendo nella piazzetta di Tertre. La riproduzione del fotogramma – che risponde alla citazione del film nel testo di Bocchi – mira evidentemente a proclamare il mito addirittura al pari di quello picassiano, poiché – come scrive il giornalista – "questi monumenti in celluloidi si dedicano, come quelli di pietra, ai grandi morti. Per lui come per Picasso hanno fatto uno strappo alla regola". [Fig. 11]

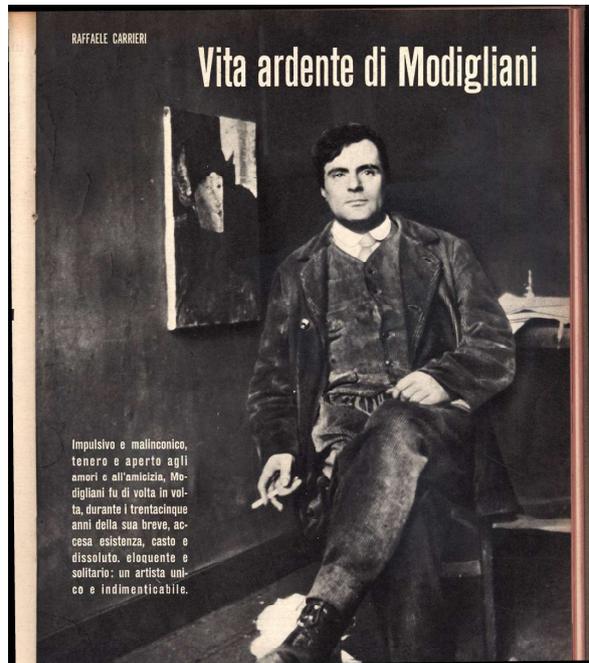


Fig. 12 | *Vita ardente di Modigliani*, R. Carrieri, XXXI:402, 15 giugno 1958.

Nel 1958 Raffaele Carrieri scrive per Amedeo Modigliani un lungo servizio biografico intitolato "Vita ardente di Modigliani" (48-58). L'articolo si apre con un ritratto a piena pagina dell'artista cui fa da complemento la didascalia nel quale Modì viene descritto secondo il modello retorico dell'artista saturnino e maledetto: "Impulsivo e melanconico" "tenero e aperto agli amori e alle amicizie" ma anche "casto e dissoluto", "eloquente e solitario". Nel racconto di Carrieri ogni elemento concorre a tramandare l'immagine di "peccatore rovinoso" e tutta la prima parte del testo si regge sulla semantica del fuoco e sul tema della perdizione, richiamati sin dal titolo: "Modigliani s'è bruciato e ha vissuto sul bruciato. Ha peccato, ha espiato [...] Le donne erano fuoco. La pittura era fuoco. Parigi come Babilonia, la città del male". I tioletti dei vari paragrafi insistono variamente sul "mistero figurato" della sua pittura ma anche sulla sua affascinante figura di "Principe di Gerusalemme" [Fig. 12] come sulla costruzione accurata di una 'estetica del comportamento' che passa anche dal modo di vestire, dalla postura, dalle abitudini di lettura e di svago. Dopo averne ripercorso la vita e l'opera, il giornalista



Fig. 13 | Vita ardente di Modigliani, R. Carrieri, XXXI:402, 15 giugno 1958.

si sofferma sul successo della grande retrospettiva parigina, in contrasto – anche questo secondo cliché – con la scarsa fortuna che la sua opera ebbe in vita. Il racconto per immagini si snoda autonomamente e alterna riproduzioni di quadri a colori e di disegni a fotografie personali. Oltre alla tavolozza che precede l’incipit come fosse una sacra reliquia tutta la pagina 50 è occupata da fotografie dell’infanzia e della prima gioventù: la casa natale a Livorno, il piccolo Amedeo tra le braccia della madre, le immagini dell’apprendistato presso il macchiaiolo Guglielmo Micheli, poi, insieme ad altri artisti, nello studio del pittore Romiti. Nella pagina successiva un giovane Modigliani appena arrivato a Parigi guarda in macchina con occhio sfidante mentre la didascalia racconta delle amicizie parigine (con Picasso, Kisling, Salmon, Vlaminck, Utrillo) e dell’abitudine serale di leggere ai compagni del Sacré-Cœur poesie di Petrarca. A pagina 54 campeggia la foto forse più nota di Modigliani, una perfetta rappresentazione iconografica della *bohème* artistica parigina, un bell’uomo dall’eleganza trasandata che – recita la didascalia – legge “perdutamente” Dante e Mallarmé; accanto e sotto le fotografie di due

luoghi iconici: il Bateau Lavoir dove ebbe lo studio e il ristorante *Chez Rosalie* frequentato abitualmente. [Fig. 13] L’ultima parte del fotoraconto, seguendo la traiettoria verbale, è dedicata alla retrospettiva parigina presso la Galerie Charpentier. Le fotografie mostrano la folla accorsa per vedere le sue opere e immortalano persino una celebrità come Charlie Chaplin<sup>22</sup> preso a osservare un quadro nelle sale della Galleria (la didascalia sottolinea quanto l’attore fosse “colpito dal genio di Modigliani”) mentre altre due foto mostrano la figlia del pittore, Jeanne, intervistata in occasione dell’esposizione e ritratta nel corso di una conversazione coi vecchi amici del padre.

### 3. “Usi sociali” dell’arte e dell’artista

“I nostri figli” apparve sul numero di *Epoca* del 23 dicembre 1950 a firma di Raffaele Carrieri, si tratta di una narrazione a metà tra il fantastico e l’autobiografico: il narratore racconta di un sogno nel quale un angelo “con lo spolverino macchiato d’inchiostro” gli somministra la lettura del *Campionario dei figli riusciti*. Lasciando da parte in questa sede la descrizione dettagliata dei meccanismi ecfraistici implicati nella scrittura di Carrieri ciò che ci interessa è il modo in cui l’autore fa uso della finzione letteraria (la lettura del grande libro portato dall’angelo-scriba) in qualità di espediente per compiere un viaggio ideale attraverso la pittura sul tema dell’infanzia, venandolo di un sentimento pietistico e moraleggiante che gli consente di esprimere la sua preferenza per i cosiddetti figli *riusciti* (nella quale probabilmente si identifica) ovvero i figli dei poveri che ce l’hanno fatta, mettendoli a confronto con i mal tollerati infanti di Spagna o con i duchini di Buckingham. L’impiego del ‘noi sociativo’ sin dal titolo fa sì che il lettore qualunque si trovi coinvolto all’interno di un discorso che, pur partendo dalla pittura, finisce per riguardare il suo privato. L’argomento verrà poi ripreso nel numero 229 del 1955 con la “Piccola galleria dei figli riusciti”. Qui Carrieri si richiama in maniera esplicita all’articolo del 1950, soffermandosi stavolta sul Settecento e l’Ottocento: il critico guarda a Chardin, a Drouais (paragonando il modo di rappresentare l’infanzia dell’uno e dell’altro) poi a Lawrence, a Ensor e infine a Renoir, passando per due Goya in bianco e nero in evidente dialogo tra loro, *I poveri alla fonte* e *La famiglia di Carlo IV*. All’Impressionismo Carrieri riconosce il fatto di aver “eli-

minato il censo, la casta, l'araldica" e di aver ritratto fanciulli che non sono più né "fortunati né sfortunati ma semplicemente bambini. Come le mele. Come le fragole". Evidentemente ciò che interessa a Carrieri è far interagire la storia della pittura con la vita reale dei suoi lettori, una strategia retorica finalizzata all'avvicinamento del nuovo pubblico borghese attraverso la professione dei buoni sentimenti.

Talvolta, comunque, l'incontro tra i protagonisti dell'arte e il lettore avviene attraverso la presa di parola diretta da parte di quest'ultimo: è il caso, ad esempio, della fortunata rubrica "Italia domanda", uno spazio nel quale "chiunque può fare domande su qualsiasi argomento, interpellare qualunque personalità italiana e straniera nel campo delle lettere, della scienza, della tecnica, del costume, della politica, dello sport, etc. sul tema prescelto". E così che un'insegnante ginnasiale chiede "Se esistono pittori di tendenza esistenzialistica?" (la risposta qui è di De Pisis [1951: 7]) o che un tale Angelo Troisi da Roma domanda raggugli circa un romanzo francese ispirato alla figura di Picasso, *Le Mât de Cocagne*, stroncato nella risposta da Renato Sirabella che pure riconosce al libro di aver efficacemente rappresentato l'aura leggendaria del pittore e di averla anzi rafforzata (1953: 9). Diverse colonne occupano le risposte al quesito, evidentemente scottante, di un lettore di Bagnacavallo che chiede: "Un vero artista può essere propagandista e assertore di una qualunque "ideologia" politica?" (1952: 4-8). Per rispondere la redazione di *Epoca* ha selezionato accanto a scrittori del calibro di Alvaro, Vittorini, Sereni, Gadda etc., anche critici, docenti universitari e tre pittori: Birolli Guttuso e Mucchi. Su "Italia domanda" dell'ottobre 1952 il critico d'arte Garibaldo Marussi risponde ad alcuni studenti di scuola superiore che vogliono saperne di più su Amedeo Modigliani (5), mentre un certo Mario Incuti l'anno dopo appare curioso di conoscere da scrittori e artisti "in quale casa di paesaggio di pittore abiterebbero volentieri e perché".

#### 4. *Épater les bourgeois?*

"Il mito è una parola" - scrive Barthes nel testo che chiude l'insieme di saggi che compongono *Miti d'oggi* - ovvero "è un sistema di comunicazione. È un messaggio", dunque, prosegue il semiologo, "non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea; bensì un

modo di significare, una forma" (1974: 191). Ciò equivale a dire che il mito ha a che vedere più che con l'oggetto con l'insieme delle rappresentazioni e dei discorsi attraverso cui tale o talaltro oggetto viene detto e/o mostrato: il discorso orale, il discorso scritto, il discorso visivo. E proprio l'immagine appare a Barthes come "più imperativa della scrittura" in quanto "impone la significazione di colpo, senza analizzarla, senza disperderla" (ivi: 193) riuscendo efficacemente a tenere insieme storia e ideologia.

L'analisi delle rappresentazioni attraverso cui l'immagine dell'artista circola e si diffonde, in una fase cruciale della storia del sistema dei media, consente di guardare all'evoluzione, tra persistenza e modificazione, di questa mitologia, considerandola sotto una doppia prospettiva, insieme formale e storica. All'interno del rinnovato regime di visibilità nel quale la fotografia, grazie alle nuove tecniche di riproduzione, ha guadagnato una centralità senza precedenti la stampa asseconda (e suscita) quella "esigenza vivissima delle masse attuali" di cui si è detto in apertura. D'altra parte l'esposizione della persona fisica e insieme l'istituzionalizzazione di una 'postura'<sup>23</sup> in cui pubblico e privato si mescolano rinvigorisce quella inscindibilità, in alcuni casi programmatica, tra vita e opera, sulla quale da secoli si fonda la 'leggenda dell'artista', legittimandone ancora una volta l'eccezionalità dello status. La storia di queste rappresentazioni, le tappe del suo costituirsi, dagli aneddoti sui pittori dell'antica Grecia alle *Vite* vasariane, dall'affermazione dell'autoritratto pittorico come genere autonomo al diffondersi dell'autobiografia d'artista, incontra altre strategie enunciatriche grazie al rinnovarsi degli strumenti di mediazione che, come scrive Heinrich citando André Malraux, contribuiscono all'edificazione del nostro "museo immaginario" (Heinrich 2004: 87). La progressiva riduzione della distanza, il varco aperto attraverso lo spazio fisico, reale e simbolico, ove il pittore non solo lavora ma nel quale vive e consuma una quotidianità fatta di gesti straordinari come pure di azioni comuni e riproducibili, infine il 'valore di esposizione' (Benjamin 2011) quale amplificatore della singolarità, hanno concorso, d'altro canto, a una normalizzazione dell'eccezione stringendo la nascente *liaison* tra il sistema dell'arte e quello dello spettacolo.

## Note

<sup>1</sup> Il medesimo argomento è trattato in un saggio di Paolo Rusconi, il quale però restringe il campo alle sole riviste Rizzoli e alla prima parte del decennio, in Bignami e Rusconi (2014: 165-198).

<sup>2</sup> Sul *topos* letterario e figurativo dell'atelier e sulla rappresentazione dell'artista a lavoro la letteratura è ampia; per una panoramica generale si vedano almeno Stoichita (2013: 200-246); Calabrese (2010); Zuliani (2014); Casini (2017: 12-35; 2023: pp. 47-56); Hall (2022). Sul medesimo tema in fotografia si veda Desveaux (2016).

<sup>3</sup> Per la bibliografia su Raffaele Carrieri si vedano Pontiggia e Perro-ne (2006); Rusconi (2013: 47-66); D'Angelo (2013: 231-246); Di Rosa (2024: 130-144). Su Carrieri poeta Marabini (2006: 65-71); Modeo (2022).

<sup>4</sup> Su arte e artisti visti attraverso la stampa periodica per il periodo che precede quello qui affrontato si vedano De Berti e Piazzoni (2009); Cinelli et al. (2013: 1-116); Di Rosa (2024: 129-144).

<sup>5</sup> In questa sede ci arresteremo al 1958 tenendo fuori dallo spoglio la serie di inserti speciali dedicata da Carrieri a "I Maestri dell'arte contemporanea" edita a partire dal 1959.

<sup>6</sup> L'importanza della diffusione dei rotocalchi in questo passaggio è stata efficacemente messa in luce da De Berti (2009: 3-63) che li indica come fondamentali per il costituirsi di ciò che Francesco Casetti definisce "l'occhio del Novecento", ovvero una modalità di visione sviluppatasi grazie all'avvento della fotografia e del cinema (Casetti 2005). Sul fronte dell'antropologia dell'immagine si veda Hans Belting e il capitolo sul "consumo" dei volti mediatici in *Facce* (Belting 2014: 217-235).

<sup>7</sup> Una morfologia della rappresentazione destinata ad ampliarsi grazie alle nuove possibilità offerte dalla diffusione dell'immagine in movimento, in particolare tramite quello che nella classificazione di Michaud viene definito "film processuale" (Michaud 1998: 15-24). Tale tipologia filmica svolge peraltro una doppia funzione: da una parte rappresenta, infatti, "un'innovativa forma di ritratto in azione dell'artista" mentre dall'altra funge da "documentazione in grado di mostrare la fragranza della creatività" (Casini 2011: 44-58). Tra gli esempi più significativi se ne ricordano alcuni dedicati a Picasso: il film di Paul Haesaert, *Visite à Picasso* (1950), e il più celebre *Le Mystère Picasso* di Henri-Georges Cluzot (1956). Per quanto riguarda le forme dell'autorappresentazione in parole e in immagini (autobiografie e autoritratti) considerate come veicolo di trasmissione della 'leggenda dell'artista' mi permetto di rimandare a Triscari (2024).

<sup>8</sup> A Matisse Carrieri dedica su *Epoca* altri due articoli nei quali il pittore è rappresentato come una sorta di eccezione all'interno del panorama dei grandi artisti proprio per via della sua "mancanza di angoscia" e per la sua innata gioia di vivere (Carrieri 1952: 47-49); in un successivo "Incontro con Matisse" ne viene fuori il ritratto di un "figlio riuscito", la cui natura solida e di gran lavoratore è fatta derivare dalle origini contadine che lo avrebbero infine condotto alla conquista di una "sudata" immortalità (1953: 77).

<sup>9</sup> In Italia la prima rivista stampata col metodo della rotocalcografia fu, nel 1925, *Il Secolo illustrato*. Questa, a partire dagli anni Trenta, ebbe a modello la tedesca *Berliner Illustrirte Zeitung* e la francese *Vu*, cui farà seguito l'americana *Life*, rivista che ispirò in maniera esplicita sia *Tempo* che *Epoca*. Sulle innovazioni prodotte dall'avvento della nuova tecnica, particolarmente per quanto concerne la libertà d'impaginazione e l'impiego esponenziale di immagini fotografiche, si vedano Gipponi, Locati e Boemia (2024: 19-46) e De Berti (2009: 3-64).

<sup>10</sup> Per una definizione del rotocalco si veda De Berti (2009: 3-64).

<sup>11</sup> Sul tema della 'leggenda dell'artista' si rimanda qui soltanto ai fondamentali: Kris e Kurz (2021); Wittkower (2016); dal punto di vista della sociologia dell'arte ai più recenti studi di Heinrich (1993; 2012; 2018; 2022).

<sup>12</sup> Sul "regime di singolarità" e sugli idealtipi d'artista si veda Heinrich (2018).

<sup>13</sup> Si rimanda al celebre articolo di Federico Patellani (1943).

<sup>14</sup> Sull'istituzionalizzazione dei *periodical studies* come specifico ambito disciplinare e sulla loro relazione con i *cultural studies* e le scienze sociali si veda Gipponi, Locati, Boemia (2024: 19-46). Il saggio contiene anche numerosi riferimenti bibliografici sull'argomento, soprattutto di area anglofona, e può essere pertanto un utile punto di partenza per approfondire il tema. Per quanto concerne il legame tra cultura viva e stampa periodica si segnala la pubblicazione del *Journal of European Periodical Studies*, in particolare il numero dedicato al progetto di ricerca *Les Périodiques comme médiateurs: les périodiques dans l'écosystème de la culture imprimée et visuelle* (Winter 2019: 5-10). In ambito francofono si vedano anche Stead e Vendrine (2008; 2018).

<sup>15</sup> Si ricordi la serie di quattro articoli apparsi nel 1931 su *Il Secolo XX* col titolo "Ultime scene della vita di Bohème" poi confluiti nella sua autobiografia romanzata *Fame a Montparnasse* (1932).

<sup>16</sup> Sul *topos* della mano d'artista si vedano Vaiani (2003); Casini (2011); Focillon (2017); Mascia (2021).

<sup>17</sup> Sulla funzione della didascalia si vedano i classici Benjamin (2014) e Barthes (1964).

<sup>18</sup> Sono proprio gli anni Cinquanta quelli in cui l'immagine di Picasso diventa oggetto frequente di servizi e reportage: la serie fotografica più celebre è forse quella di Picasso al mare con la famiglia scattata da Robert Capa e in Italia pubblicata su *Tempo* nel luglio del 1949. A questo proposito si veda Steichen (1949). Sulla trasformazione di Picasso in *star* si vedano Krauss (2007: 29-47); Chiodi (2012); Ventroni (2013: 143-159). Su Picasso nel cinema si vedano Bazin (2000 190-198); Bernadac, Breteau (1992); Scremin (2001: 94-105).

<sup>19</sup> Sul tema si vedano Calabrese (2010); Stoichita (2013); Hall (2014; 2022).

<sup>20</sup> Sulla costruzione di questo mito si vedano Bourdieu (2013: 110-176) e Heinrich (2018).

<sup>21</sup> Diversi articoli e rubriche, ad esempio, sono dedicati a Vincent Van Gogh e al tema della sua follia.

<sup>22</sup> Sull'inserzione dei divi del cinema negli articoli e nelle rubriche dedicate all'arte si veda Milan (2016: 51-58).

<sup>23</sup> Circa la nozione di postura autoriale, coniata nell'ambito della sociologia della letteratura, si veda Meizoz (2007).

## Bibliografia

- ANONIMO (1951), "In St. Germain Picasso e Sartre", in *Epoca*, XIII:48, 8 settembre, p. 7.
- ID. (1952a), "Un vero artista può essere propagandista e assertore di una qualunque "ideologia" politica?", in *Epoca*, VII:88, 12 giugno, pp. 4-8.
- ID. (1952b), "Come una stella filante: Modigliani, pittore triste", in *Epoca*, IX:104, 4 ottobre, p. 5.
- ID. (1953a), "Per le prossime vacanze cercasi casetta in un paesaggio di Tiziano o di Monet", in *Epoca*, XI:137, 17 maggio, p. 8.
- ID. (1953b), "Attilla mondano del XX secolo", in *Epoca*, XIII:165, 29 novembre, p. 9.
- BARTHES R. (1974), *Miti d'oggi* [1957], trad. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino.
- BARZINI JR. L. (1954), "A Berlino con Grosz", in *Epoca*, XVI:197, 11 luglio, pp. 23-25.
- BAZIN A. (199), *Che cosa è il cinema?* [1958], trad. it. A. Aprà, Garzanti, Milano.
- BELTING H. (2014), *Facce. Una storia del volto* [2013], trad. it. di C. Baldacci, P. Conte, Roma Carocci.
- BENJAMIN W. (2011), *L'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica* [1936], trad. it. E. Filippini, Einaudi, Torino.
- BERNADAC M. L., BRETEAU G. (1992) (a cura di), *Picasso à l'écran*, Paris, Skira.
- BOCCHI L. (1955), "Vino pittura e Giovanna d'Arco", in *Epoca*, XXI:267, 13 novembre, pp. 60-61.
- BOURDIEU P., CASTEL R., BOLTANSKI L., CHAMBOREDON J.- C. (2018), *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia* [1965], trad. it. A. Boschetti, E. Bottaro, Milano, il Saggiatore.
- BOURRIAD N. (2015), *Forme di vita. L'arte moderna e l'invenzione del sé* [1999], trad. it. M. Buonanno, Milano, Meltemi.
- CALABRESE O. (2010), *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico* [2006], Firenze-Lucca, La casa Usher.
- CARRIERI R. (1932), *Fame a Montparnasse*, Milano, Bietti.
- ID. (1950a), "I nostri figli", in *Epoca*, I:11, 23 dicembre, 36-45.
- ID. (1950b), "I grandi vecchi dell'arte", in *Epoca*, I:12, 30 dicembre, pp. 53-59.
- ID. (1951a), "Le mani di De Pisis", in *Epoca*, II:18, 10 febbraio, pp. 26-28.
- ID. (1951b), "Ensor a casa", in *Epoca*, II:20, 5 febbraio, pp. 51-53.
- ID. (1951c), "Tosi per ottant'anni si è alzato alle otto", in *Epoca*, III:27, 14 aprile, pp. 21-24.
- ID. (1952), "Matisse è ottimista", in *Epoca*, V:57, 10 novembre, pp. 47-49.
- ID. (1953a), "Picasso si presenta al pubblico italiano", in *Epoca*, XI:136, 24 maggio, pp. 54-59.
- ID. (1953b), "Incontro con Matisse", in *Epoca*, XIII:169, 27 dicembre, p. 77.
- ID. (1954), "Rouault, splendore e ferocia", in *Epoca*, XV:187, pp. 64-66.
- ID. (1955), "Piccola galleria dei figli riusciti", in *Epoca*, XVII:229, 20 febbraio, pp. 43-47.
- ID. (1958), "Vita ardente di Modigliani", in *Epoca*, XXXI:402, 15 giugno, pp. 48-58.
- ID. (1965), "Il pittore della felicità", in *Epoca*, XXIII:289, 15 aprile, pp. 40-42.
- CASTELNUOVO E. (2021), *Presentazione* [1980], in KRIS E., KURTZ O., *La leggenda dell'artista* [1934], Torino, Bollati Boringhieri, pp. VII-XII.
- CASETTI F. (2005), *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- CASINI T. (2011a), "La mano 'parlante' dell'artista", in *Predella*, 3, pp. 25-36.
- ID. (2011b), "Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo", in *Palinsesti*, 1, pp. 44-61.
- ID. (2017), *L'autoritratto espanso dell'artista*, in ZUCCATO E. (a cura di), *L'immagine dell'artista nel mondo moderno* (ed. digitale), Milano, Marcos y Marcos, pp. 12-35.
- ID. (2023), "L'autoritratto espanso: dalla pittura alle frontiere digitali", in *Ricerche di storia dell'arte*, 139, pp. 47-56.
- CELLINESE A. (2008), "Le riviste fotografiche: 'Life', 'Look' e l'importanza di uno stile americano", in SCARPELLINI E., SCHNAPP J. (a cura di), *ItaliAmerica. L'editoria*, Il Saggiatore, Milano, pp. 125-156.
- CHIODI S. (2012), "L'immaginazione selvaggia di Pablo Picasso", in *Doppiozero*, 6 luglio, <https://www.doppiozero.com/immaginazione-selvaggia-pablo-picasso>.
- CINELLI B., FERGONZI F., MESSINA M. G., NEGRI A. (2013), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Mondadori.
- CORRADI G. (1952), "Anche il gufo recita per Picasso", in *Epoca*, VI:65, 5 gennaio, pp. 31-33.
- D'ANGELO L. (2013), "Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su 'Epoca'", in CINELLI B., FERGONZI F., MESSINA M. G., NEGRI A. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, pp. 31-246.
- DE BERTI R. (2009), "Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume", in DE BERTI R., PIAZZONI I. (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, pp. 3-64.
- DE BERTI R., PIAZZONI I. (a cura di) (2009), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino.
- DE SAINTESPRIT R. (1951), "Vista in villeggiatura gente celebre (o quasi). Attori e attrici, scrittori e pittori, indossatrici e sarti, tutti abbandonano Parigi per le vacanze", in *Epoca*, IV:48, 8 settembre, pp. 32-37.
- DEBORD G. (1997), *La società dello spettacolo* [1931], Milano, Baldini&Castoldi.
- DESVEAUX D. (a cura di) (2016), *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Paris, Paris-Musées.
- DI ROSA V. (2024), "Lo spazio dell'arte nella prima serie di 'Tempo' (1939-1943)", in BOEMIA D., GIPPONI E., LOCATI S. (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, Milano, Mimesis, pp. 130-144.
- EPERVIER J. (1954), "L'arte guarì la follia di Maurizio Utrillo", in *Epoca*, XIV:178, 28 febbraio, pp. 33-37.
- FERGONZI F. (2022), "Visitare gli studi d'artista, in parola e in immagine" [2005], in *L'uomo nero*, 19:19-20, pp. 62-83 [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20\\_2022\\_pp62-83](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp62-83).
- FOCILLON H. (2017), *Elogio della mano. Scritti e disegni* [1939], trad. it. di A. Ducci, Castelvevchi.
- GIPPONI E., LOCATI S., BOEMIA D. (2024), "Dall'illustrazione al fototesto. Il rapporto tra testo e immagine nei periodici", in BOEMIA D., GIPPONI E., LOCATI S. (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, Milano, Mimesis, pp. 19-46.
- HALL J. (2014), *L'autoritratto. Una storia culturale* [2014], trad. it. di A. La Rocca, Torino, Einaudi.
- ID. (2022), *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, trad. it. di P. del Vecchio, C. Veltri, Torino, Einaudi.
- HEINICH N. (1993), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit.
- ID. (2004), *La sociologia dell'arte* [2001], trad. it. Z. Nesi, Bologna, Il Mulino.
- ID. (2018), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* [2005], Paris, Gallimard.
- ID. (2022), *Il paradigma dell'arte contemporanea. Struttura di una rivoluzione artistica* [2014], trad. it. X. R. Bradford, Milano, Johan & Levi.
- KRAUSS R. (2007), "Nel nome di Picasso", in KRAUSS R., *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, trad. it. E. Grazioli, Fazi, pp. 29-47.
- KRIS E., KURTZ O. (2021), *La leggenda dell'artista* [1934], trad. it. G. Niccoli, Torino, Bollati Boringhieri.

- MARABINI C. (2006), "La poesia di Raffaele Carrieri", in PONTIGGIA E., PERRONE A. (a cura di), *Il mondo di Raffaele Carrieri. Pittura, carte, documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 65-71.
- MASCIÀ A. (2012), "L'autobiografismo della mano. Da mano d'artista a mano divina", in *CoSMo*, 18, pp. 215-230.
- MEIZOZ J. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- MICHAUD PH. A. (1998), "Le film sur l'art a-t-il une existence?", in CHEVREFILS DESBIOLLES Y. (a cura di), *Le film sur l'art et ses frontières*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, p. 15-24.
- MILAN M., VENTRONI D. (2016) (a cura di), *Boom 60! Era arte moderna*, Milano, Electa.
- MODEO S. (2022), "Il lamento perduto del gabelliere. Su Raffaele Carrieri", <https://www.leparoleeleccose.it/?p=43506>.
- PATELLANI F. (1943), "Il giornalista nuova formula", in SCOPINICH E.F. (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo editoriale Domus.
- PONTIGGIA E., PERRONE A. (a cura di) (2006), *Il mondo di Raffaele Carrieri. Pittura, carte, documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- RUSCONI P. (2013), "Artisti in pagina nei settimanali illustrati", in CINELLI B., FERGONZI F., MESSINA M. G., NEGRI A. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, pp. 47-66.
- ID. (2014), "La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)", in BIGNAMI S., RUSCONI P. (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Milano, Mimesis, pp. 165-198.
- SALVALAGGIO N. (1953a), "Picasso aveva la febbre quando disegnò Stalin", in *Epoca*, XI:130, 4 aprile, pp. 19-20.
- ID. (1953b), "Madame" Picasso ha paura del genio", in *Epoca*, XII:166, 6 dicembre, pp. 24-26.
- SCREMIN P. (2001), "Picasso e il film sull'arte", in *Bianco e Nero*, 62:3, pp. 94-105.
- STEAD E. (2019), "Les Périodiques comme médiateurs", in *Journal of European Periodical Studies*, 4:2, Winter, pp. 5-10.
- STEAD E., VENDRINE H. (a cura di) (2008, rééd. 2011), *L'Europe des revues (1880-1920): Estampes, photographies, illustrations*, Paris, PU.
- EAD. (a cura di) (2018), *L'Europe des revues II (1860-1930): Réseaux et circulations des modèles*, Paris, PUPS.
- STEICHEN E. (1950), "Photographs of Picasso by Gjon Mili and by Robert Capa Reveal New Aspects of both the Artist and the Photographers", in *MoMa, Press Archive*, 501198, 19 gennaio, pp. 1-2.
- STOICHITA V. I. (2013), *L'invenzione del quadro* [1993], trad. it. B. Sforza, Milano, il Saggiatore.
- TRISCARI V. (2024), *Artista. Per una morfologia dell'autorappresentazione*, Lentini, Duetredue.
- VAIANI E. (2003), "Il topos della 'dotta mano' dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali", in DONATO M. M. (a cura di), *L'artista medievale*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, IV:16, pp. 345-365.
- VENTRONI D. (2013), "Così i lettori italiani hanno visto Picasso. La fortuna dell'immagine dell'artista nei settimanali illustrati (1947-1959)", in CINELLI B., FERGONZI F., MESSINA M. G., NEGRI A. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, pp. 143-159.
- ID. (2016), "Lo spettacolo dell'arte tra riviste illustrate, cinema e tv: gli anni Cinquanta", in MILAN M., VENTRONI D. (a cura di), *Boom 60! Era arte moderna*, Milano, Electa, pp. 26-45.
- WITTKOWER M., WITTKOWER R. (2016), *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione Francese* [1963], trad. it. di F. Salvatorelli, Torino, Einaudi.
- ZULIANI S. (2014), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Milano, Mimesis.