



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

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

INDICE

- 7 *Editoriale*
ELOISA MORRA, GIACOMO RACCIS
- 25 *Capolavori selvaggi. La leggenda dell'artista protomodernista in Manette Salomon dei fratelli Goncourt*
MARCELLO SESSA
- 58 *Oltre il secondo spazio. Balzac, Henry James e altri pittori*
PIER GIOVANNI ADAMO
- 76 *Pamela, Ginia e "la bella estate". Figure dell'artista fra Cialente e Pavese*
FRANCESCA RUBINI
- 96 *"Un personaggio forse troppo diletto". La rappresentazione dell'artista nell'opera di Anna Banti*
EDOARDO BASSETTI
- 123 *Creazione, aura, mercato. Dal romanzo d'artista al romanzo delle arti*
CARLO TIRINANZI DE MEDICI
- 151 *Storie di pittori tra narrativa e teatro nella letteratura italiana degli anni Duemila*
FILIPPO MILANI
- 168 *L'autorappresentazione dell'artista tra immagini, parole e simboli: Ebdòmero di Giorgio de Chirico*
MATTEO MOCA

- 189 *Testo letterario e testo pittorico a confronto. Gli Appunti sulla
pittura di Renato Guttuso per Il Selvaggio (1939-1941)*
VALENTINA RAIMONDO
- 212 *Dall'autoritratto all'autocoscienza: la scrittura del riconosci-
mento di Carla Lonzi*
SILVIA CUCCHI
- 234 *Pontormo, lo schermo e la trasparenza. Diari d'artista nell'era
digitale*
SAMUELE FIORAVANTI
- 255 *Flavio Favelli, piegare il tempo con l'arte e la parola*
RICCARDO DONATI
- 279 *Hans Ulrich Obrist: l'intervista d'artista al servizio della curatela*
SILVIA NERI
- 297 *"Basta guardare". Sullo scritto d'arte scritto dall'artista*
LAVINIA TORTI
- 321 *Il genio emendato: Benvenuto Cellini tra letteratura popolare e
scolastica nel secondo Ottocento italiano*
ALBERTO PIRRO
- 353 *Dall'uomo scimmia a San Sebastiano. Rappresentazioni di
Mario Schifano tra letteratura, musica e arti visive*
CARLOTTA VACCHELLI
- 385 *Autori*

ELOISA MORRA, GIACOMO RACCIS

Editoriale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sulla scia di una lunga tradizione di studi sul ritratto nel romanzo occidentale (Pietromarchi 2015; AA.VV. 2017; Anselmini, Bercegol 2018) e sul rapporto tra l'osservatore e l'immagine (Hamon 2001; Bredekamp 2010), **Pier Giovanni Adamo** ricostruisce le dinamiche attive in questa pratica in due capitali romanzi dell'artista dell'Ottocento europeo. La chiave d'accesso è in questo caso la nozione di secondo spazio, tratta dal romanzo *Pietroburgo* (1913) del russo Andrej Belyi e rielaborata attraverso le riflessioni di Wallace Stevens e di Robert Klein, utile per definire lo specifico della pittura, e più precisamente del quadro:

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

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

se ne assenta. Agli occhi dei profani questi "capolavori sconosciuti" sono incomprensibili, perché offrono "non il visibile ma la fibra stessa del visibile", profilando un'impraticabile via per ottenere "la padronanza del mondo".

In ambito italiano, le problematiche aperte dalle sperimentazioni tardo-ottocentesche trovano, successivamente alla fondamentale mediazione sveviana, sviluppi cruciali tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra, in un clima che risente ancora dell'influsso di certa prosa d'arte. È un inanellarsi di pubblicazioni – prese in esame nei saggi di Rubini e Bassetti – di ampia risonanza, le cui diramazioni sono ravvisabili ancor oggi, nella narrativa contemporanea, analizzata nel saggio di Tirinanzi de Medici, che prende le mosse dall'Ottocento per tratteggiare il nuovo "romanzo delle arti" (il cui focus viene spostato dall'artista al processo, all'opera). Muove da una suggestione intertestuale il saggio di **Francesca Rubini**, dedicata a due racconti lunghi di Fausta Cialente e Cesare Pavese, uniti dal titolo – *Pamela, o la bella estate*, del 1935, e *La bella estate*, del 1949 – e dalla tematizzazione del rapporto tra pittore e modella. Ma sarebbe meglio dire che la pittura diventa l'esperienza attraverso cui matura nelle protagoniste Pamela e Ginia una nuova, bruciante consapevolezza del corpo femminile, e del proprio in particolare – in un ribaltamento del tradizionale rapporto tra artista e modella (Franchi 2017a e 2017b). Il ritratto si carica così di una tensione simbolica che rivela tutta la violenza del rapporto uomo-donna. Se è ormai tradizionale la sovrapposizione tra *Bildungsroman* e *Künstlerroman*, sulla scorta di Marcuse, queste due novelle arrivano a mostrarci come il racconto dell'artista possa sviluppare una parabola di formazione, mancata anziché riuscita, anche quando il protagonista non è chi dipinge, ma chi si presta come oggetto dell'opera – in maniera reale o ideale. Peraltro, sono proprio questi due personaggi femminili "sedotti, mortificati, abbandonati" a fornire al lettore il filtro attraverso cui percepire una nuova immagine dell'artista, la cui eccezionalità indomita è presto smitizzata, ridotta al profilo di un *bohémien* ricco e superficiale o a quello di un campagnolo più testardo che geniale. E un filtro *autre* fa emergere sotto una luce meno eroica – più

sfaccettata e quindi problematica – la vita di Artemisia Gentileschi, protagonista del romanzo *Artemisia* (1947) di Anna Banti, riscritto in seguito alla perdita del manoscritto originale durante i bombardamenti di Firenze nella seconda guerra mondiale. Questo convergere di piani temporali multipli si riverbera in modo decisivo sulla forma e sulla struttura del romanzo. “L’endemica *propensione meta-storica* della narrativa bantiana trae quindi ‘alimento’ dalla scelta di raccontare la vicenda di un personaggio che non sia semplicemente un personaggio, ma un *personaggio-artista*, un *personaggio-collega*”: **Edoardo Bassetti** rilegge la frequenza di personaggi-artisti nelle opere di Anna Banti e in particolare il rapporto con il suo alter ego più celebre alla luce della teoria metastorica di Hayden White, declinandola nei termini di una messa in scena dialettica della storia, che permette di tenere insieme – nell’empireo dei maestri – l’*Orlando* di Virginia Woolf e la lezione “classica” dei *Promessi sposi* di Manzoni. Distaccandosi dalla tradizione del *Künstlerroman*, Banti opera così un’originale sintesi tra eredità otto e novecentesca, nell’intento di costruire un modello romanzesco in cui “i personaggi non abitano nel tempo, ma il tempo abiti in loro”.

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

dominante, dell’etica, della civiltà.

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

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

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

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

Se – lo si è visto – nell'Ottocento e per la prima metà del Novecento la donna era vista in primis come oggetto dell'arte, a partire dal secondo dopoguerra (come dimostra il già indagato caso di Banti) ci si trova davanti a figure che rivendicano la propria soggettività nel

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

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

que volerci ricordare questi testi-immagini allergici ad ogni tentativo di museificazione, denotando la volontà di posizionarsi in modo più fluido e mobile possibile nel campo artistico, in linea con la natura delle più diffuse forme di comunicazione contemporanee.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2017), *Le Portrait, Romantisme*, n. 176, 2/2017, ARMAND COLIN.
- ANSELMINI J., BERCEGOL F. (ed.) (2018), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Classiques Garnier, Paris.
- BAL M. (1999), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago.
- BREDEKAMP H. (2010), *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Frankfurt a/M.
- CASTOLDI A. (2011), *Ritratto dell'artista “En Cauchemar”: Füssli e la scena primaria dell'arte*, Sestante, Bergamo.
- COGLITORE R. (2016), “Le verità dell'io nei fototesti autobiografici”, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Quodlibet, Macerata, pp. 49-69.
- COMETA M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano.
- Id. (2016), “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Quodlibet, Macerata, pp. 69-117.
- COVACICH M. (2011), *L'arte contemporanea spiegata a mio marito*, Laterza, Roma-Bari.
- FRANCHI F. (2017a), “Baudelaire Misogyne”, in *Adjectif Baudelaire, Cahiers de littérature française*, dirigé par André Guyaux (Sorbonne Université) et Luca Pietromarchi (Università degli Studi Roma Tre), n. 16, Classiques Garnier, Paris, pp. 39-47.
- Ead. (2017b), “Épiphanies du pathéin. Le corps de la femme en tant qu'espace de la haine”, in *Figures littéraires de la haine, Revue italienne d'études françaises*, n. 7, pp. 1-10, <https://journals.openedition.org/rief/1413>.
- HAMON P. (2001), *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, Paris.
- HEINICH N. (2001), *La sociologia dell'arte*, il Mulino, Bologna 2004.
- Ead. (2005), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démo-*

cratique, Gallimard, Paris.

Ead. (2014), *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris.

HIRST D., BURN G. (2001), *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, postmedia books, Milano 2004.

KRIS E., KURZ O. (1934), *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

MARCUSE H. (1922), *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca. Dallo "Sturm und Drang" a Thomas Mann*, Einaudi, Torino 1985.

MILANI F. (2021), *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma.

MONTANDON A. (1990), *Iconotextes*, Ophrys, Paris.

PARISE G. (1994), *Artisti*, a cura di M. Quesada, Neri Pozza, Vicenza.

PIETROMARCHI L. (a cura di) (2015), *La Penna e il Pennello. "Le Chef-d'œuvre inconnu" di Balzac. Cinque lezioni*, Biblink, Roma.

PINCIOT. (2015), *Scrissi d'arte*, postfazione di A. Cortellessa, L'Orma, Roma.

RACCIS G. (2020), "Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo", in *Enthymema*, n. XXVI, pp. 244-260.

TREVI E. (2019), *Sogni e favole. Un apprendistato*, Ponte alle Grazie, Roma.

VOUILLLOUX B. (2011), *Le Tournant "artiste" de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Harman, Paris.

WITTKOWER R., WITTKOWER M. (1963), *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, presentazione di E. Castelnuovo, Einaudi, Torino 1968.

ZUCCONI F. (2018), *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave-MacMillan, Cham.

MARCELLO SESSA

Capolavori selvaggi. La leggenda dell'artista proto-modernista in *Manette Salomon* dei fratelli Goncourt

I. La “leggenda dell'artista” e il modernismo

Il presente contributo intende analizzare lo statuto del personaggio artista in *Manette Salomon*, romanzo scritto da Edmond e Jules de Goncourt tra il 1864 e il 1866 e pubblicato a Parigi nel 1867. Si propone di farlo alla luce del dibattito storiografico più aggiornato sul modernismo in letteratura; recenti studi hanno rinegoziato la nozione di modernismo come “*longue durée*” (Pellini 2016: 188) allargandone i confini, e permettendo di ricomprendere i maggiori episodi del naturalismo francese della seconda metà dell'Ottocento nell'impresa modernista complessiva. Il risultato consente di parlare, a proposito della temperie culturale che investe anche i Goncourt, di 'protomodernismo' (o 'paleomodernismo' o 'primo modernismo') niente affatto sganciato dallo *high modernism* primonovecentesco.¹ Si suggerisce qui un'ipotesi interpretativa che fa propria tale posizione, e che rilegge però il “romanzo d'artista”² goncourtiano (Crouzet 2016: 11) anche con gli strumenti della teoria dell'arte, in una prospettiva interdisciplinare che confronta modernismo letterario e modernismo pittorico. Il tentativo di ontologia del modernismo da parte del critico d'arte americano Clement Greenberg (1909-1994), incentrato

1 Pierluigi Pellini propone di estendere il dominio del modernismo in una continuità “che ha il suo punto di partenza in Flaubert e Baudelaire e non si esaurisce prima dell'avvento del postmoderno” (Pellini 2016: 188). L'idea di una sequenzialità tra protomodernismo e *high modernism* è mutuata da Frank Kermode, che non trascura però la necessità di distinguere affinità e divergenze (cfr: ivi: 189).

2 Tutte le traduzioni da testi in lingua straniera, salvo dove diversamente indicato, sono mie.

sulla riflessione intorno al concetto di *medium*, si costituisce su una continuità persino teleologica tra protomodernismo e modernismo *stricto sensu*, e mette a confronto fatto artistico e fatto letterario. Il progetto greenberghiano si inserisce, inoltre, in una tradizione di critica d'arte basata sulla differenza mediale che nasce con Charles Baudelaire, collocandosi sulla soglia tra modernità e modernismo.³ Questa linea critica ‘mediale’⁴ informa largamente il romanzo dei Goncourt e vi subentra tramite i personaggi artisti; può essere pertanto proficuo analizzare nuovamente⁵ *Manette Salomon* da un versante estetologico oltre che letterario, al fine di evidenziarne i caratteri marcatamente protomodernisti e il particolare rapporto che la scrittura goncourtiana intrattiene con la riflessione sull'arte. Greenberg si terrà dunque presente in ragione della sua originale valutazione *a parte imaginis* del ruolo della letteratura e del lette-

3 Lo scarto tra la nozione di ‘moderno’ legata a Honoré de Balzac, quella di ‘vita moderna’ baudelaireana e quella di ‘modernismo’, impiegata per la prima volta da Joris-Karl Huysmans (in saggi sull'arte scritti tra il 1879 e il 1882), è rilevato da Nicolas Valazza (cfr. Valazza 2013: 143-177). Secondo lo studioso, i Goncourt sono stati influenzati da tutti i termini di questo passaggio – specialmente per quanto riguarda gli iconismi testuali – proprio perché situati nel mezzo: “Si misura dunque la distanza che separa la modernità estetica dei due fratelli dalla ‘vita moderna’ contemplata da Baudelaire, così come dal ‘modernismo’ che Huysmans assocerà precisamente ai temi della città e dell'industria” (ivi: 161).

4 Per una sintesi di massima delle idee e delle personalità riconducibili alla critica d'arte protomodernista e modernista incentrata sull'autonomia del *medium*, cfr: Armstrong 2016.

5 Lo ha già fatto Anne-Marie Christin, supponendo l'esistenza di un “livello” teorico-artistico “più profondo” rispetto alla “drammatizzazioni di superficie” del romanzo, e per di più articolato su piani che si compenetrano: “Questo livello si manifesta attraverso le teorie sull'arte avanzate nel corso del libro dai protagonisti stessi [...] e dagli autori” (Christin 1980: 923). Christin imposta il suo saggio su uno dei principali problemi estetologici di *Manette Salomon*: la resa dell'apparenza visibile attraverso la scrittura, a cui sarebbe connaturata una tensione tra materialità e idealità scaturita dall’*incontro* [rencontre]” tra il dato reale oggettivo e il gusto di chi scrive; viene opportunamente considerato il rapporto ambivalente dell'estetica goncourtiana con l'ideale, nella cornice di un “materialismo sperimentale” (ivi: 930, 927), ma è soltanto accennato il riferimento alla critica ‘mediale’ protomodernista e alla sua condanna dell'intermedialità, che si farà sempre più esasperata in quella modernista *tout court*.

rario nel cosiddetto protomodernismo, e poi per sciogliere i complessi riferimenti a critica e teoria dell'arte che i Goncourt mettono in campo.

Il critico americano individua in precisi padri nobili ottocenteschi le basi per la svolta modernista novecentesca in pittura, intesa in senso autodeterminante; su molti di questi artisti anticipatori i Goncourt ricalcano i loro personaggi, senza farne copie fedeli per un *roman à clef*, ma portando sulla pagina le relative teorie, poetiche e prassi artistiche. Occorre quindi insistere su questa coincidenza – in ciò intrinsecamente protomodernista – tra autoconsapevolezza dei mezzi artistici (da parte dei personaggi) e di quelli letterari (da parte degli autori); l'interrogazione delle teorie dell'arte e delle loro modalità di presentazione suggerisce che un romanzo come quello in oggetto, costruendo i personaggi artisti tramite riflessioni estetiche, indichi un nuovo capitolo della "leggenda dell'artista" (cfr. Kris, Kurz 1998): quello dell'artista modernista.

Manette Salomon è, in estrema sintesi, il resoconto delle vite di quattro artisti parigini dagli anni Quaranta agli anni Sessanta dell'Ottocento. Sebbene sia incentrato su quella di Coriolis – personaggio che per complessità assume a protagonista – il racconto intreccia sapientemente le sue peripezie alle esistenze dei tre compagni – Anatole, Garnotelle e Chassagnol – con oculati meccanismi di focalizzazione, che fanno spaziare il lettore nel vasto *milieu* della vita artistica francese nel cuore del XIX secolo. Non è un caso che la narrazione cominci con una panoramica a volo d'uccello su Parigi – "Una città che fa rumore. [...] Una città che riempie il mondo" (Goncourt 2016: 83) – per enfatizzarne l'impatto visivo: anche se da lontano sembra "un pasticcio di linee" (ivi: 81), se ne intuisce il "formicolio [*fourmillement*]" (ibidem), il brulicare tipico della quotidianità nella nuova metropoli, figlia delle rivoluzioni industriali, che tanto colpiva Baudelaire.⁶ La visualità è dimensione preponderante dell'in-

⁶ Nel celebre saggio sul pittore della vita moderna, Baudelaire sostiene che la modernità sia, in ambito estetologico, "il transitorio, il fuggevole, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'eterno e l'immutabile sono l'altra metà" (Baudelaire 2020b: 518), pensando ciascuna come corpo e anima dell'opera d'arte. Tra le qualità 'corporee' e dunque visibili della modernità figura anche la facoltà, da parte dell'artista, che in ciò è assimilato all'uomo di mondo, di "soffermarsi ovunque [...] la vita può

tero libro: gli autori adottano continuamente strategie di scrittura ottico-visive per piegare il testo all'immagine ("La scrittura colorista dei Goncourt consiste in una ricreazione fenomenica della natura, fondandosi precisamente sulle risorse materiali del linguaggio. [...] Manifesta una nuova ottica fondata su quella dei pittori", Valazza 2013: 167); nuova ottica che è però sempre situata, ora in quanto sguardo ("Tutto è questione di sguardo, in *Manette Salomon*", Christin 1980: 934) ora in quanto visione ("È dalla visione e non dal semplice sguardo che sorge la prospettiva propriamente artistica [dei personaggi goncourtiani]", Cheminaud 2014: 32).

L'obiettivo dei narratori si restringe poi su Anatole, il più *flâneur* degli amici pittori e una diretta emanazione del tessuto cittadino, per passare subito a una presentazione di gruppo: i quattro artisti dapprincipio stanno insieme, perché tutti quanti ancora studiano. I Goncourt seguiranno gli sviluppi dei loro singoli percorsi educativi per saggiarne i frutti e metterli a confronto. I personaggi dall'inizio parlano d'arte, in un fitto dialogo di cui si intendono frammenti nella lingua viva dell'oralità. Chi scrive passa però a tutt'altro registro con il capitolo successivo: una delle prime parentesi teorico-artistiche del libro, in forma di saggio. Tale scarto – dall'eclissi del narratore, tipica della tecnica dialogica, alla voce narrante che irrompe per spiegare il portato teorico delle vicende narrate, implicata dal saggismo di molti brani del testo – mostra bene il programma letterario-artistico goncourtiano.

Manette Salomon è l'esito e più alto di quella "scrittura artista [*écriture artiste*]" (Goncourt 1879, cit. in Sitzia 2015: 42) che i Goncourt hanno messo a punto per sciogliere il dibattito sul realismo, all'epoca

.....
formicolare [*où peut fourmiller la vie*]" (ivi: 516). Questa nuova percezione 'formicolante' esige che si allarghi, per l'artista più sensibile, lo spettro del sensorio, e che egli si aggiorni persino alle nuove conquiste della tecnica, passibili di aprire a inedite ricezioni del dato reale. Nel romanzo dei Goncourt, dopo la panoramica su Parigi il lettore si ritrova al Jardin des plantes, dove Anatole suggerisce a una turista inglese: "Affidatemi il vostro occhio... Non ne abuserò!" (Goncourt 2016: 83), promettendole un'eccedenza percettiva rispetto al belvedere del parco in ragione del suo sguardo già abituato alla città: "Posso mostrarvi ciò che poi vedrete! E un po' meglio" (ibidem).

cogente e ineludibile.⁷ Essi ne depotenziano gli imperativi volgendolo in un dibattito sui realismi, o meglio sulle diverse forme di realismo. La 'scrittura artista' è la risposta costruttiva al realismo inteso come obbligo⁸ di "descrivere ciò che è basso, ciò che è ripugnante, ciò che puzza" (ibidem); occorre per contro elaborare i mezzi per "definire [...] ciò che è elevato, ciò che è bello, ciò che sa di buono" (ibidem): ovvero di rielaborare tutto lo spettro del reale senza grandi restrizioni in una ricostruzione formalmente ricalibrata e raffinata dagli autori, in luogo di una restituzione meramente fotografica e forzatamente limitata a una parte di esso. Realismo è insomma per i Goncourt 'artisticizzazione' della realtà; in *Manette Salomon*, per di più, di una realtà propriamente artistica, in una concordanza di mezzi, forme e contenuti che già di per sé va verso il modernismo nell'accezione greenberghiana che verrà spiegata in seguito: se il realismo concentra i propri sforzi verso l'esibizione 'materialistica' dei propri *media* in luogo dei contenuti, si iscrive, secondo Greenberg, in un processo di progressiva autoconsapevolezza formale che conduce alla piena autodeterminazione modernista della forma.

La formula della 'scrittura artista' sussume inoltre un paradigma binario dicibile/visibile, che mescola le potenzialità del testuale con quelle dell'iconico, e che assegna infine alla scrittura compiti di iconismo testuale; è stata definita come "una ricca tavolozza letteraria e una forma di scrittura pittorica [*pictorial writing*] affatto personale" (Sitzia 2015: 42), con cui, in *Manette Salomon*, si 'dipingere' un romanzo.

7 Per Valazza la 'scrittura artista' dei Goncourt è l'estensione di una "qualità artistica della loro scrittura" – già esperita dagli autori negli anni Cinquanta dell'Ottocento sul terreno della critica d'arte, con monografie dedicate a pittori del XVIII secolo, tra cui spicca Chardin – al dominio del romanzo (Valazza 2013: 174). Si tratta, come accennato, di una scrittura fortemente visiva, "in cui predomina l'effetto colorista", e il cui scopo principale è "rendere attraverso le parole le sfumature [...] indescrivibili del colore" (ibidem: 153, 174); Lo stesso studioso sostiene che i romanzi goncourtiani siano un controcanto narrativo alle osservazioni critiche sull'arte di Chardin, e un corrispettivo testuale della "cucina di pittura" dell'artista; e nella cui scrittura, metaforicamente, "ogni frutto ha il sapore dei suoi colori" (Goncourt 1967: 91, 83), come nelle nature morte chardiniane: la parola, nel romanzo, riscatta l'apparenza visibile di ogni oggetto sensibile che descrive.

8 O in senso ancor più deleterio come moda, quando 'realismo' è una "parola bandiera [*mot drapeau*]" (Goncourt 1879: 42).

La scrittura attua una vastissima messe di strategie visive eterogenee, e impregna le pagine di teoria dell'arte pura: i Goncourt fanno simultaneamente scrittura iconica e speculazione estetologica mediante il romanzo. Entrambi i propositi sono concretizzati da uno dei dispositivi romanzeschi per eccellenza, il personaggio. Qui diventa personaggio artista, che a un tempo parla il linguaggio dell'arte facendosi portatore di un 'pensiero iconico'⁹ (cfr. Boehm 2009) e incarna di volta in volta teorie artistiche differenti, e spesso confliggenti, risultando il mezzo più adatto a esserne diretta emanazione. Partendo dal presupposto che il riscatto del visibile manifestato dalla 'scrittura artista' avvenga, in *Manette Salomon*, soprattutto tramite una pluralità di teorie dell'arte distribuite sulle diverse voci dei personaggi pittori, si prospetta l'idea che i Goncourt segnino una tappa ulteriore e innovativa nel cammino di quella che Ernst Kris e Otto Kurz hanno chiamato la "leggenda dell'artista". Ovvero l'insieme di tutte le produzioni discorsive attorno a questa figura, che ne sviluppano una mitografia altra e concomitante rispetto al versante delle opere d'arte, e nettamente orientata verso il lato del creatore. Occorre perciò, prima di procedere al cuore dei problemi del romanzo, riprendere gli spunti di Kris e Kurz, e verificare quanto possano essere adatti a rivalutare la loro 'narrazione' dell'artista.

In uno studio divenuto ormai celebre, Kris e Kurz riflettono su significati e mutamenti della figura dell'artista a partire dai cosiddetti "aneddotti d'artista" (Kris, Kurz 1998: 9), ossia tutto ciò che può essere considerato racconto su chi crea opere d'arte. L'importanza degli aneddoti sta, per gli autori, proprio nella loro letterarietà: essi modellano a priori l'immagine dell'artista e la modificano a posteriori. Con un taglio che può dirsi morfologico, Kris e Kurz esulano

9 Con tale espressione, ricompresa nella più generale nozione di "svolta iconica", Gottfried Boehm indica le circostanze in cui il pensiero – per secoli saldamente ancorato a strumenti di espressione linguistici – si volge, e nei casi più estremi si piega, all'iconicità, dimostrandosi sensibile all'eloquenza delle immagini e alle loro esigenze non logocentriche; ciò avviene a partire dalle rivoluzioni artistiche della modernità: "Il testimone della comprensione mutata dell'immagine è ovviamente l'arte moderna stessa" (Boehm 2009: 42). Il discorso di Boehm nasce in ambito eminentemente filosofico, ma è stato applicato anche alla letteratura (cfr. Cometa 2012).

dal mero biografismo e trattano gli aneddoti come “mitologemi” (ivi: 34); prescindono dal particolare e rinvergono le invarianti generali¹⁰ di “quei temi *tipici* delle biografie d'artista” (ivi: 11, corsivo mio) che ricorrono nel tempo (dall'antichità alla modernità) e nello spazio (da Oriente a Occidente). Uniscono poi lo sforzo morfologico agli spunti offerti dalla psicanalisi e ai propositi della storia sociale dell'arte (centrata su condizioni ed effetti più che su opere e artisti), per schematizzare – con afflato quasi proppiano – i lineamenti di una “morfologia della leggenda dell'artista”. L'artista è plasmato da una circolazione di fonti eterogenee, che continuamente ritornano ovunque e in ogni genere della letteratura artistica; sondandole è possibile fare luce sulla nascita dell'artista moderno.¹¹

Questa ‘tipologica’ d'artista incontra i Goncourt nel momento in cui Kris e Kurz la lasciano, per così dire, inconclusa; dopo aver stabilito la continuità della narrazione dominante dell'artista figlia del Rinascimento con l'antichità e il Medioevo, indicano come punto di svolta proprio la metà dell'Ottocento, quando “la varietà del retroterra sociale diventa particolarmente evidente” (ivi: 6). La società moderna è ricca come non mai di “nuovi tipi sociali” (ibidem), e “l'artista non è mai un isolato, in quanto è un membro della ‘grande comunità dei geni’” (ibidem). Si può pertanto inferire che in un simile scenario socioculturale inedito il romanzo moderno – volendo essere più precisi, quello informato da principi di ‘realismo sociale’ variamente declinati: balzachiano, goncourtiano, zoliano – giochi un ruolo decisivo. Il biografismo d'artista nell'Ottocento protomodernista ha bisogno del romanzo, poiché può riprodurre perfetti corrispettivi dei nuovi ‘tipi sociali’ d'artista. All'opera d'arte, a questa altezza, è “stata attribuita una coloritura sempre più spiccatamente soggettiva”, ed essa è stata caricata di “un addensamento di elementi derivati dalla

10 “Noi ci proponiamo infatti di trattare qui precisamente di quegli aneddoti che non si riferiscono ad alcun artista in particolare e che pertanto, se si volesse sul serio inserirli nella biografia di un singolo maestro, dovrebbero essere sottoposti a un rigoroso controllo di accertamento della loro veridicità” (Kris Kurz 1998: 10).

11 Kris e Kurz approfondiscono tre tratti principali, a loro avviso comuni a moltissime biografie d'artista: eroizzazione ed eroismo dell'artista, ascendenza divina dell'artista che fa di lui un mago, posizione privilegiata dell'artista tanto nel racconto biografico quanto nella scala sociale.

personalità dell'artista” (ivi: 122): il nuovo romanzo risponde perfettamente a tali nuove esigenze di autonomia dell'arte e dell'artista,¹² e i Goncourt perpetuano la “leggenda dell'artista” proprio mediante la narrazione. In *Manette Salomon* non fanno altro che ridoppiare la ‘comunità dei geni’ di cui parlano Kris e Kurz,¹³ in una rappresentazione metalinguistica che coordina linguaggio letterario e artistico.

12 Il carattere di novità di questa domanda di autonomia rispetto a quella dell'*art-pour-l'art* è stato riconosciuto con anticipo da Albert Thibaudet, che all'altezza del 1920 sosteneva che “da Baudelaire ai Goncourt in poi esiste nella letteratura francese un ‘modernismo’ che non rientra in nessuna delle categorie di classicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, ma che le attraversa tutte, doppiando talvolta le ultime tre [...] e opponendosi altre volte a esse”. Il suo “Discussione sul moderno” viene infatti citato da Pellini come fonte principale nell'ampliare lo spettro del modernismo letterario. È altrettanto importante rimarcare che Thibaudet accorda già al modernismo tardo-ottocentesco un portato teorico inedito e consapevole, al punto da esigere un altro tipo di critica, diversa da quella tradizionale: “Questo moderno, come il tradizionale a cui si oppone, può costituire un insieme, un sistema, un ordine teorico, una formula d'arte completa e feconda. Si afferma dunque non solo attraverso le opere, ma anche attraverso una critica che le sostiene. È naturale che la critica normale, il cui scopo è riconoscere e stabilire una tradizione, lotti con determinazione non solo contro i moderni, come ha sempre fatto, ma soprattutto e doppiamente contro il modernismo” (Thibaudet 1920: 729).

13 Gli autori osservano la natura composita e variegata della ‘comunità dei geni’, che si rispecchia nella società artistica: “L'innovatore rivoluzionario sta accanto al capo di una scuola accademica, e l'artista genio universale o gentiluomo di corte si trova fianco a fianco con figure ignorate e solitarie” (Kris, Kurz 1998: 6). Delle medesime tipologie di artisti – “I personaggi dei Goncourt sono una sorta di studio dei tipi sociali dell'artista” (Sitia 2004: 131) – rende conto *Manette Salomon*, facendo coesistere pittori accademici classicisti, geni romantici e innovatori realisti (per una loro catalogazione sintetica, che fa corrispondere i gusti del tipo d'artista anche al suo *atelier*, cfr. ivi: 62-63).

Si può percorrere il romanzo goncourtiano nella sua interezza e constatare che vi ricorrono, ad altissima frequenza, tutti i tratti specifici che secondo Kris e Kurz accomunano la gran parte delle biografie d'artista di ogni ordine e provenienza. Non è possibile qui, per ragioni di spazio, elencarli tutti o farne una campionatura. Basti pensare però – a titolo di esempio – al macrotema della predestinazione, che perseguita l'artista fin da bambino; da quando scarabocchia i margini dei quaderni di scuola, si intravede il futuro del giovane Anatole: “Attorno a lui si mormorava a bassa voce: ‘Oh, proprio lui, lui sarà pittore!’- [...] Già destinato a una carriera di genio” (Goncourt 2016: 96).

I Goncourt prospettano margini di crisi della concezione postromantica e individualista di genio, mettendo a tema l'autoconsapevolezza del ruolo speciale dell'artista protomodernista nella 'comunità dei geni'. A quest'ultima, rappresentata dall'aristocratico Coriolis che può permettersi di autodeterminarsi spaziando da una posizione artistica all'altra, contrappongono – alla fine del libro – la svolta "falansterica"¹⁴ (Goncourt 2016: 473) di Anatole. Esaurita l'ebbrezza della *bohème*, la sua vita spesa all'insegna della *blague* conosce "il curioso fenomeno psicologico di un uomo che non ha più possesso della sua individualità"¹⁵ (ivi: 467): di una tensione egualitaristica a "un bene della comunità", che viene però associata a "una sorta di parassitismo naturale"¹⁶ (ibidem).

¹⁴ Tale dualismo, che adombra sull'artista della modernità il fantasma della propria dissoluzione o distruzione, è lo stesso enunciato da Émile Zola quando critica "l'opera comune" (Zola 2015a: 42) come principio delle arti secondo Pierre-Joseph Proudhon, passibile di "uccidere l'artista" (ibidem). Zola propone invece una concezione dell'opera che "non ammette nell'arte che la vita e la personalità" di chi crea (ivi: 46-47); la personalità dell'artista non è però intesa in quanto affermazione di potere, ma come capacità e "disposizione [*tempérament*]" ad amplificare la percezione della realtà, concentrandola in cristallizzazioni formali che sono tuttavia "una parte [*un coin*] della creazione" (ivi: 44): di un processo. Zola scrive la sua *causerie* letterario-artistica contro Proudhon nel 1865, dunque negli anni di stesura di *Manette Salomon*. Nelle stesse pagine, il romanziere contesta al teorico di aver incluso indebitamente Gustave Courbet nel suo sistema, e di averlo assunto a modello dell'artista 'comunitario' mistificando il senso della sua operazione realista trascurando del tutto le sue qualità intrinsecamente pittoriche: "Il mio Courbet è semplicemente una personalità. [...] Si sentiva coinvolto con tutta la sua carne [...] verso il mondo materiale che lo circondava" (ivi: 49-50).

¹⁵ "Si volgeva, per un'inclinazione del suo temperamento, a tutti gli assembramenti, a tutte le aggregazioni, a tutte le riunioni che mescolano e fondono nell'insieme l'iniziativa, la libertà e la persona di ciascuno" (Goncourt 2016: 467).

¹⁶ Alle conseguenze quasi politiche dell'esperienza di Anatole vanno di pari passo atteggiamenti del pensiero: "Allora gli sembrava che il suo pensiero montasse, evaporasse, si dissipasse con il fumo, il blu e i cerchi della nube di tabacco. [...] E come deliziosamente asceso e spogliato di sé stesso, non aveva più, alla fine, delle sue membra e della sua persona tutta che una sensazione di nebbia. [...] Diminuiva ancora in lui il sentimento che aveva della propria personalità materiale" (Goncourt 2016: 481).

II. Teorie dell'arte 'mediali' e romanzo d'artista protomodernista

Presentando continuamente simili posizioni liminari attraverso i personaggi e le loro reciproche interazioni, il romanzo dei Goncourt si presta a essere letto sulla scorta delle teorie dell'arte più avanzate, sia coeve sia successive: quelle "che si possono qualificare come materialiste" (Christin 1980: 923), ovvero che pongono l'accento sulle differenze essenziali di ogni *medium* espressivo. Il libro le accoglie, per la prima volta e consapevolmente,¹⁷ in ambito narrativo. Le posizioni che di volta in volta assumono i personaggi permettono di risalire a una genealogia di quella critica 'mediale' che proprio mentre scrivono i Goncourt si delinea in quanto nuova, protomodernista e antitradizionale (in accordo ad Albert Thibaudet, cfr. supra: nota 12), e che sta alla base di letture seguenti del modernismo pieno, come quella di Greenberg; a entrambi i casi si farà riferimento, per dimostrare la ricchezza anticipatrice delle proposte estetologiche goncourtiane.

Occorre ritornare al capitolo III di *Manette Salomon* e alla sua *vis* saggistica: è un vero e proprio programma teorico-artistico che informa tutto il romanzo, e una premessa metodologica necessaria per comprendere tutte le attitudini estetiche successivamente assunte dai vari personaggi. I Goncourt anzitutto avisano il lettore che le vicende artistiche narrate si svolgono in tempo di decadenza: di "esaurimento e indebolimento" della stagione "rivoluzionaria" del Romanticismo francese; essa fu inaugurata alla fine della Restaurazione e proprio in quel momento, "verso l'anno 1840", stava affievolendosi¹⁸ (Goncourt 2016: 91). Le ragioni di questa debolezza sono precise:

Successe a poco a poco che il Romanticismo, questa rivoluzione della pittura, circoscritta alle origini da una liberazione della tavolozza [*un affranchissement de palette*], si sia lasciato trascinare, come per ecci-

¹⁷ Cfr. Christin 1980: 923-930.

¹⁸ "Si è creduto di veder cessare, spegnersi, il soffio d'avvenire che aveva smosso l'arte" (Goncourt 2016: 91).

tazione, in un'intima mescolanza con le lettere, della società con il libro o con gli scribacchini, da una specie di saturazione letteraria, da un abbeverarsi troppo avido alla sorgente della poesia, in un'infezione d'atmosfera di lirismo (ivi: 92).

Le motivazioni della stasi dell'arte di quel tempo sono ascritte a un influsso prevaricatore della letteratura (del linguaggio e del dicibile) sulle arti figurative (sull'iconicità e sul visibile); la prima viene detta categoricamente "disastrosa" (ivi: 93). Il retroterra teorico dei Goncourt affonda le proprie radici in ciò che è stato chiamato "troppo laocoontiano" (Jones 2005: 51): in un approccio critico impostato sul dibattito filosofico sull'ontologia di ciascun mezzo espressivo, modernamente inaugurato da Gotthold Ephraim Lessing nel 1766 con il celebre saggio *Laocoonte ovvero sui confini della pittura e della poesia*. Il testo di Lessing ricomprende tradizioni secolari come il "paragone" tra le arti e il confronto tra "arti sorelle",¹⁹ ed eserciterà un'influenza ad amplissimo raggio sulla speculazione estetologica posteriore. Le istanze lessinghiane, che vivono di opposizioni concettuali volte a denunciare i "limiti [*Grenzen*]" reciproci (cfr. Lessing 1994) del *medium* letterario e di quelli figurativi,²⁰ vennero assorbite e addirittura divulgate in senso programmatico in ambito romantico.²¹

.....
19 Per inquadrare in generale e dal punto di vista eminentemente letterario questi temi, così vasti e complessi, è ancora proficuo Praz 2012.

20 Ben noto è il principale assunto della teoria di Lessing, che associa alla poesia il dominio del tempo mentre accorda all'arte il dominio dello spazio: "Se è vero che la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente differenti dalla poesia; ossia quelle figure e colori nello spazio, questa invece suoni articolati nel tempo. [...] Oggetti che esistono uno accanto all'altro, o le cui parti esistono uno accanto all'altra, si chiamano corpi. Quindi i corpi con le loro proprietà visibili sono i veri oggetti della pittura. Oggetti che seguono uno dopo l'altro, o le cui parti seguono una dopo l'altra, si chiamano in generale azioni. Quindi le azioni sono l'oggetto proprio della poesia. [...] La pittura può imitare per mezzo di corpi anche azioni, ma solo per allusioni. [...] La poesia rappresenta per mezzo di azioni anche corpi, ma solo per allusioni" (Lessing 1994: 143).

21 Si pensi, per esempio, alla *querelle* anticlassica di Madame de Staël, propugnata con formule che differenziano nettamente tipologie poetiche tramite pittura e scultura nel nome del nuovo: "Si è paragonata la poesia classica alla scultura, e la poesia romantica alla pittura" (cit. in D'Angelo 2005: 9). L'antologia in questione,

Lessing ha avuto effetti postumi su larga scala, poiché le sue conquiste sono il fondamento di tutta una serie di riflessioni posteriori che, a vari gradi, tratteggiano la modernità delle arti come progressiva autoconsapevolezza dei *media*, autosufficienza espressiva e auto-determinazione essenzialistica. Questa linea estetologica 'mediale' moderna nasce con Baudelaire, e si raffina in quanto teoria dell'arte modernista in senso stretto in America alla metà del Novecento, con la ricerca dei concetti fondamentali del modernismo *tout court* condotta dal critico d'arte Clement Greenberg, che infonde al testo lessinghiano nuova linfa vitale. I Goncourt, e *Manette Salomon* lo testimonia, sono oggetto di tale corrente di pensiero; confrontare il romanzo con gli assunti greenberghiani cardinali ne risalterà anzi l'importanza: apparirà come un singolare tentativo di *mise en abyme* letteraria protomodernista a tema artistico ultimato mediante il personaggio artista. Quest'ultimo diviene simultaneamente entità narrativa e incarnazione di teorie dell'arte: diventa lo strumento più adatto a 'rendere viva' la teoria. Essa non è soltanto attributo e contrassegno della caratterizzazione del personaggio, ma materia che informa il romanzo tutto – il romanzo in quanto *medium* – di una valenza estetica autonoma, proprio perché direttamente 'incarnata' dalle figure di artisti di finzione. Nel testo goncourtiano non è il carattere del personaggio che determina la teoria artistica che lo contraddistingue, ma è viceversa quest'ultima a plasmarne i contorni, dato che gli autori, preferendo una caratterizzazione tipologica a una caratterizzazione psicologica, riducono considerevolmente l'in-

.....
a cura di Paolo D'Angelo, è un ottimo compendio di teorie dell'arte romantiche di ambito tedesco: utile controcanto alle coeve riflessioni sulla pittura in campo francese qui presentate. È significativo che Madame de Staël sia perentoriamente sancita da Eugène Delacroix stesso, nel suo *Journal*, come principale referente teorico della sua ricerca pittorica: "Trovo in Mme de Staël lo svolgimento della mia idea sulla pittura. La pittura, e così la musica, sono *al di sopra del pensiero*. Di qui il loro vantaggio sulla letteratura, per l'indeterminatezza che comportano" (Delacroix 2004: 17-18). Sull'importanza cruciale del mezzo diaristico per lo sviluppo di teoria e prassi pittorica in Delacroix, cfr. Damisch 2010. L'omologia tra pittura e musica, per via del loro distanziarsi dalla pura sensazione pur rifuggendo il linguaggio verbale, trova nella teoria dell'arte di Carl Gustav Carus uno dei più convinti sostenitori del tempo (cfr. Carus 1991, in particolar modo la "Quinta lettera": 45-56).

terferenza delle personalità degli artisti protagonisti a favore di ciò che essi pensano dell'arte.

Greenberg rievoca Lessing – in un saggio del 1940 sintomaticamente intitolato “Verso un più nuovo Laocoonte”²² – per saggiare i meccanismi delle singole arti figurative, al fine di scongiurare una confusione che rischia di depotenziarne le risorse, e affinché esse non siano più “costrette a negare la loro natura” (Greenberg 2011a: 53). L'unico modo in cui le arti non smentiscono la loro natura è l'emancipazione da qualsiasi componente aggiuntiva che non pertiene a essa; se ciascuna di loro si concentra sulla propria causa, è dispensata dalla “tentazione di emulare gli effetti [...] delle altre arti” (ibidem). Greenberg individua in particolar modo una tendenza emulativa che ha contraddistinto le arti figurative per lungo tempo: la riproduzione degli effetti della letteratura.²³

I termini della questione quasi coincidono con quelli dei Goncourt, quando essi si scagliano contro il “pittore di poesia” e il “pittore di prosa”, che forzatamente “tentava di *infilare* [il contenuto letterario superimposto] nella sua tela [*il tentait de mettre cela dans sa toile*], con la materialità del disegno e dei colori”, ottenendo null'altro che “sentimentalismo”²⁴ (Goncourt 2016: 93, corsivo mio) in

22 Sulla ricezione del saggio di Lessing nel contesto americano precedente a quello primonovecentesco e greenberghiano, cfr. Froio 2020.

23 Specialmente la pittura, a partire dal Rinascimento, secondo il critico non ha mai smesso di rifugiarsi presso sovrastrutture che non le appartenevano; in virtù dell'illusione, il quadro ha sempre cercato di mimetizzarsi dietro al contenuto letterario che rappresentava, dissimulando l'essere un'immagine quasi fosse una lastra trasparente per lasciare intravedere qualcos'altro, riferito non tanto alla realtà, quanto a un'altra arte. In tal modo – come se si stesse vergognando – l'immagine si nasconde facendo di tutto per sembrare altro da sé, per nobilitarsi dietro il diaframma della parola.

24 Lo stesso Greenberg vede nel ritorno e nell'affermazione del *medium* una via per bilanciare il rapporto con la componente emotiva dell'opera d'arte e dell'apprensione estetica: “La chiave d'accesso all'uso che Greenberg fa del tropo [laocoontiano] è come le rivendicazioni delle diverse arti debbano essere sottoposte a un esame critico, ossia, attraverso le loro diverse capacità di rappresentare e perciò di regolare il sentimento” (Jones 2005: 51). Valutare il modo in cui ciascuna forma di espressione regola il sentimento attraverso precise limitazioni formali serve a evitare le derive sentimentali o sentimentistiche del fenomeno

luogo di autentica pittura. Oppure a quelli di Baudelaire, quando compatisce la miseria dell'arte “filosofica”: “un'arte plastica che ha la pretesa di rimpiazzare il libro” e vuole “competere con la tipografia [*l'imprimerie*]”; il “pittore filosofo” è colui che si azzarda ad “assimila[re] l'arte al pensiero scritto, fallendo sia sul fronte pittorico (non fa “prevalere la gloria dell'arte pura”) sia su quello filosofico (“Il ragionamento, la deduzione, appartengono al libro”) proprio perché non afferra le caratteristiche proprie di ciascun ordine espressivo (Baudelaire 2020c: 563, 566, 564).²⁵

Per Greenberg, l'impresa di rivendicazione mediale è un processo che si è sviluppato nel corso della storia e che è cominciato soltanto quando si sono verificate le condizioni per svincolare l'immagine dall'illusione letteraria. Il cambiamento è stato possibile, secondo Greenberg, soltanto nella cornice del positivismo scientifico ottocentesco (evolutosi nel Novecento), nato in ambiente borghese e latore di un nuovo modo di guardare alla realtà fisica in relazione all'arte.²⁶ Primo alfiere dell'oggettivazione fisica della pittura, e dunque primo modernista in senso stretto, è stato Édouard Manet. Ma, greenberghianamente, il terreno per questa *tabula rasa* dell'illusione è stato spianato da Gustave Courbet, protomodernista in senso pieno:

La pittura del XIX secolo ha rotto per la prima volta con la letteratura

artistico che, secondo Greenberg, sono da imputare all'interferenza letteraria. Il discorso si ricollega al problema – sollevato da un altro grande critico della linea ‘mediale’: Roger Fry – di come un qualsivoglia “interesse drammatico [*dramatic interest*]” (Fry 1927: 14) possa entrare nel dominio della raffigurazione senza minarne lo statuto.

25 Anche Baudelaire sposa il “tropo laocoontiano”, con un *distingue frequenter* di soggetti in relazione ai *media*: “Ci sono soggetti che appartengono alla pittura, altri alla musica, altri alla letteratura” (Baudelaire 2020c: 563). Contrappone la cifra pittorica alla “frase tipografica” con cui si dà il pensiero scritto; la “frase geroglifica” è il termine medio e anfibio dell'allegoresi, che mischia i precedenti con scarsi risultati (ivi: 564).

26 “L'estetica positivista del XX secolo [...] nega all'arte individuale il diritto di riferirsi esplicitamente a qualsiasi cosa che esorbi dal suo ambito di sensazioni” (Greenberg 2011b: 89).

quando, nella persona del comunardo Courbet, ha lasciato lo spirito per abbracciare la materia. Courbet, *il primo vero pittore d'avanguardia*, ha tentato di ridurre la sua arte al puro dato sensibile dipingendo solo ciò che l'occhio poteva vedere in quanto macchina, senza l'aiuto della mente. Ha preso per soggetto la vita di tutti i giorni. Come fanno spesso gli artisti d'avanguardia, ha cercato di demolire l'arte borghese ufficiale rivoltandola da capo a piedi. Portando qualcosa al suo estremo spesso si torna al punto di partenza (Greenberg 2011a: 57, corsivo mio).

Poste le loro proprietà specifiche, 'materialismo' pittorico e 'naturalismo' letterario corrono di pari passo, nel comune sforzo di recupero dei presupposti ineludibili di ciascun *medium* espressivo, e di esibirli nelle opere in quanto tali e senza condizionamenti e sovrastrutture discorsive; Greenberg cita, tra i suoi esempi, proprio i fratelli Goncourt.²⁷ In *Manette Salomon*, Coriolis – appena rientrato in Francia da un viaggio in Oriente – battezza con una felice espressione tale necessità di un rinnovato rapporto con il modello e il reale, sganciato dalla mimesi copiativa, parlando di ciò che mancava al pittore Alexandre-Gabriel Decamps: "Niente sincerità: non ha mai avvertito l'emozione della natura [*il n'a pas eu l'émotion de la nature*]" (Goncourt 2016: 235); non è mai riuscito a coglierne l'essenza. Per farlo occorre lavorarvi, poiché la natura stessa "è una grande artista ineguale" (ivi: 272).²⁸

I quattro artisti della finzione goncourtiana si pongono questo obiettivo: fanno uno "sforzo", hanno "audacia che tenta la verità", si "attaccano alla vita moderna, che rivelava ai giovani ambizioni scaturite da quel grande versante negletto dell'arte: la contemporaneità" (Goncourt 2016: 94). Tutti capitoli che seguono registrano gli esiti, talvolta altalenanti, di questi baudelairiani 'pittori della vita moderna'²⁹ embrionali. Rappresentano una "minoranza", ma spetta a loro

27 "Zola, i Goncourt e poeti come Verhaeren sono stati in letteratura *i correlativi* di Courbet. Anch'essi erano 'sperimentali', anch'essi cercavano di liberarsi dalle idee e dalla 'letteratura'" (Greenberg 2011a: 57, corsivo mio).

28 "Ed è allora un vero e proprio essere d'arte [*être d'art*] che esce dalle mani artiste della Natura" (Goncourt 2016: 272).

29 Molti dei tratti distintivi che Baudelaire assegna al pittore della vita moder-

il compito di mettere in pratica le più aggiornate teorie dell'arte: sono "una piccola truppa di rivoluzionari che si legavano e si votavano a Delacroix, attirati dalla rivelazione di un Bello che si potrebbe chiamare il Bello espressivo" (ivi: 95), superando le sopravvivenze ingresiane del Bello ideale.

Il futuro della nuova pittura coincide, nel cosmo goncourtiano, con quello dei pittori: lo sviluppo progressivo della nuova pittura – incentrato sull'autoconsapevolezza del *medium* – va di pari passo all'evoluzione dei personaggi – che incarnano posizioni teoriche sempre più avanzate: sotto il filtro goncourtiano queste ultime sono "convinzioni ardimentose certe ma anche fundamentalmente instabili", dunque fluide (Christin 1980: 943). Fino alla fine del romanzo gli autori fanno interagire i personaggi modulando le loro carriere artistiche su coppie di concetti estetici intese in senso polarizzante, e illustrate dai nomi di due celebri rivali: Jean-Auguste-Dominique Ingres e Delacroix.³⁰ A seconda del grado di avvicinamento al gusto dell'uno o dell'altro, i quattro artisti protagonisti, così come quelli secondari, si muovono su binari che corrispondono alle principali

na si ritrovano, con marcate analogie, nei personaggi goncourtiani, specialmente in Coriolis e Anatole, e uno studio comparato dell'influenza dell'estetica baudelairiana sui Goncourt meriterebbe altra sede. È suggestivo citare, a titolo di esempio, una metafora utilizzata da entrambi gli autori per definire l'efficace e immediata resa pittorica dei caratteri essenziali dell'apparenza del dato reale: del paesaggista e *barbizonnier* Crescent, in *Manette Salomon*, "si sarebbe detto che il quadro gli colasse di mano [*que le tableau lui coulait de la main*]" (Goncourt 2016: 372); l'esecuzione di Constantin Guys, per Baudelaire, è "finalmente l'esecuzione ideale, [che] diviene così incosciente, così *fluente* [*coulante*] come è la digestione per l'uomo retto che ha pranzato" (Baudelaire 2020b: 523).

Le posizioni baudelairiane su Delacroix, sempre apologetiche, coincidono sostanzialmente con quelle ravvisabili nel romanzo dei Goncourt. Per entrambi è l'artista interamente dedito alla pittura pura: per Baudelaire "Delacroix ha fatto della Pittura la sua unica musa, la sua unica *maitresse*, la sua sola e sufficiente voluttà" (Baudelaire 2020a: 497); in *Manette Salomon* è il pittore che rispecchia la confusione dei tempi moderni e la trasfigura in un regime di sola iconicità con "rabbia da tavolozza [*rage de palette*]" (Goncourt 2016: 224).

30 "Ed è così che i destini, le vocazioni, tutta la giovane pittura, in quel momento, si volgevano verso quei due uomini i cui due nomi corrispondevano ai due gridi di guerra dell'arte – Ingres e Delacroix" (Goncourt 2016: 95).

opposizioni dialettiche su cui si fonda la maggiore riflessione estetica della seconda metà dell'Ottocento. Ogni personaggio artista oggettiva le variegata sfumature di uno spettro estetologico ampio; *Manette Salomon* non è solo un affresco che raggruppa tutti i tipi di pittori che potevano abitare la Parigi dell'epoca, ma è anche un breviario delle coeve estetiche della pittura.

Garnotelle è l'emblema del pittore che, pur respirando temperie di cambiamenti, rimane accademico per tutta la vita; insegue una carriera borghese dettata dal gusto ufficiale e dalle istituzioni come il Prix de Rome o il "bel matrimonio" (Goncourt 2016: 537) con una principessa moldava. Anche nella maturità non è che una costola del maestro, il pittore di storia Langibout, nel cui atelier si forma insieme a Coriolis e Anatole e dove primeggia solo per virtuosismo tecnico;³¹ vorrebbe perpetuare la tradizione ingresiana,³² ma "non aveva che il disegno esatto e povero, la linea secca, un contorno trascrivente, penoso e servile, dove nulla vibrava della libertà e della personalità dei grandi traduttori della forma" (ivi: 146).

Chassagnol, per contro, tempera un poco l'anacronismo di questo classicismo derivativo – da cui inizialmente è abbagliato persino il futuro *bohémien* Anatole – con lo scanzonato teppismo dell'amicizia: in conversazioni violente irride "l'atmosfera di asfissia" di Roma, dell'ambiente di Villa Medici e "dei suoi capolavori", depotenzia l'ordinamento scolastico ("E poi, in fondo, perché le scuole?") e ingiunge al "pittore che si forma" di "lasciarsi andare ovunque gli sembra ci siano [...] specie di fonti di ispirazione familiari" (ivi: 141, 142); occorre che il pittore affronti la vita moderna.³³

Anatole sembra prescelto alla carriera artistica, ma vive costantemente nell'incertezza a causa di un'innata "immaginazione imbiz-

31 "A forza di applicazione e di perseveranza, era divenuto un disegnatore quasi capace, il migliore di tutto l'atelier" (Goncourt 2016: 146).

32 Che intende "pensare tutto il quadro" di modo che "tutto risulta 'sentito' insieme" (Ingres 2003: 11) in virtù di armature formali sublimemente astraenti.

33 "Occorre che la giovinezza cerchi, tenti, lotti, che essa si dibatta con tutto, con la vita, con la miseria stessa, con un ideale ardimentoso, più fiero, più vasto, più duro e doloroso da conquistare di quello che si espone in un programma scolastico, e che si lascia acciuffare facilmente dai primi della classe" (Goncourt 2016: 142).

zarrita [*imagination de drôlerie*]" che lo conduce presto alla *bohème* e alla *blague*, esasperate fino allo spossessamento e all'oblio di sé degli ultimi capitoli, in cui la sua immaginazione "sconfina con l'allucinazione" (ivi: 104, 482).³⁴ Al punto che la sua personalità è associata all'animalità;³⁵ egli è, nell'economia dell'estetica goncourtiana, il paradigma dell'artista che, per via di una costante interrogazione disordinata della propria natura, finisce per perderla.

Coriolis è infine il più versatile agente delle polarità artistiche ed estetiche di cui si è detto. La sua origine aristocratica gli consente di accusare in maniera più leggera i colpi del dilemma dell'artista.³⁶

34 "Quello stato oscillante [*flottant*] di sé" in cui "si mescolava così [...] l'incubo del suo corpo a quello delle sue idee", ben esemplificato dai suoi bagni notturni nella Senna, dopo avere errato senza mèta tutto il giorno per le vie della città: "Sempre nuotando si diceva: – Esco, – e ancora rimaneva dentro, non potendo smettere di bere con tutto il suo corpo e tutto il suo essere questa felicità data dai muti incantamenti notturni della Senna, e non potendo abbandonare questa deliziosa freschezza avvolgente dell'acqua" (Goncourt 2016: 482, 473). La metafora dell'acqua in cui immergersi da capo a piedi come elemento consustanziale al creatore, è usata anche da Baudelaire per il pittore moderno che si perde del tutto nella folla, e che è "ossessionato da tutte le immagini che riempiono in suo cervello": "La folla è il suo ambiente naturale, come l'aria è quello dell'uccello e l'acqua quello del pesce" (Baudelaire 2020b: 509, 513).

35 Fin da giovane osserva gli animali al Jardin des plantes e ne riproduce i versi per via della sua "vocazione di attore e di mistificatore, [...] di uomo dalle cento facce" e della sua "singolare attitudine di imitazione" (Goncourt 2016: 104-105). Nelle ultime pagine del libro – smessa la vocazione creativa – ritorna allo zoo lavorandovi come guardiano, ed effettua un passaggio netto e conclusivo dallo statuto di artista allo stato di natura: "Poco a poco, si abbandona a tutte queste cose. Vi si smarrisce, si perde a vedere, ad ascoltare, ad aspirare. Ciò che è attorno a lui lo penetra da tutti i pori, e la Natura lo abbraccia in tutti i sensi, si lascia sciogliere [*couler*] in essa, e resta a immergersi. Una sensazione deliziosa gli viene e monta percorrendolo come quelle metamorfosi antiche che reimpantavano l'uomo nella Terra. [...] Egli scivola nell'essere degli esseri che sono là [nel paesaggio naturale]. [...] Ciò che canta, canta in lui. [...] E una grandiosa felicità animale lo riempie di una di quelle beatitudini materiali e ruminanti dove sembra che la creatura cominci a dissolversi nel Tutto vivente della creazione" (ivi: 546-547).

36 Secondo molti critici, il dilemma dell'artista è alla base della poetica goncourtiana ed è lo stesso di quello del romanziere, in una concomitanza tra personaggio, opera e autore in questo senso risolutamente protomodernista: "Questa lotta perpetua tra la natura osservatrice e indolente [*pareseuse*] dell'artista e la ne-

Così come può viaggiare all'estero e rincasare a Parigi in lussuosi *ateliers* quando desidera, Coriolis è l'artista che può accostarsi al cromatismo massivo di Delacroix, ardire a esperimenti di realismo materialista paracourbetiano, smarrirsi nella pittura di paesaggio quasi-impressionistica della Scuola di Barbizon. Gli è concesso di darsi *in toto* alla pittura pura, di essere "l'amoroso e il religioso della sua arte, che aveva fatto della pittura la sua cosa santa e riverita" (ivi: 511), ma conosce una donna, Manette Salomon, che progressivamente sostituisce alla sua arte e poi alla sua vita: essa da modella diventa amante³⁷ e infine fonte della sua decadenza.

L'itinerario creativo di Coriolis, potenzialmente incorruttibile, è rovinato, sul piano esistenziale, dall'interferenza di un'intelligenza altra, dalla prevaricazione di una natura inferiore che si mostra superiore ingannandolo. Sul piano artistico, ciò corrisponde alla 'letteratura' (il linguistico) che occlude la pittura (il visivo) con schermi illusivi; in termini narrativi, sostanzialmente, i Goncourt cercano di tradurre nel romanzo il proposito di "deistorizzazione" e "deletterizzazione" (Valazza 2013: 161, 177) della pittura già perseguito dalla loro critica
.....
cessità del lavoro creativo" (Sitzia 2004: 127).

³⁷ *Manette Salomon* sviluppa, tra gli altri, il tema del rapporto tra pittore e donna amata (cfr. Sitzia 2004: 94-100); sottende il problema estetologico più generale dell'immagine animata e pulsante e del labile confine tra modello reale e raffigurazione, che rimonta alla tradizione di pensiero sulla 'carne della pittura' come mistero del visibile avviata da Denis Diderot nei *Salons* (cfr. Bertolini 2018: 149-162). La questione viene presto assorbita dal romanzo d'artista, specie di area francese, con il seminale *Capolavoro sconosciuto* (1831, 1837, 1846) balzachiano, che fin da subito la pone in termini moderni (cfr. Balzac 2016). Su questo punto nel complesso, e pure in relazione al racconto di Balzac, cfr. Didi-Huberman 2008; sul carattere anticipatore dell'impianto balzachiano, cfr. Bertini 2015.

È opportuno notare come la 'carne della pittura' sia assunta a valore positivo, oltre che da Balzac – tramite l'impresa impossibile del pittore Frenhofer – anche dagli stessi Goncourt (si pensi al pericoloso riduzionismo della pittura paraingresiana, che è passibile di "smorzare il colorito della carne [*le coloris de la chair*] alle tinte morte di un vecchio dagherrotipo colorato", Goncourt 2016: 250; mentre nel quadro del "Bagno turco" dipinto da Coriolis "faceva caldo all'interno... c'era vera carne", ivi: 301) e da Zola (che si rivendica il Courbet che "appartiene alla famiglia dei facitori di carne [*faiseurs de chair*]", Zola 2015a: 50; e per il quale l'*Olympia* di Manet è "effettivamente la carne e il sangue del pittore [*la chair et le sang du peintre*]", Zola 2015b: 159-160).

d'arte³⁸ (in special modo nella monografia su Chardin): in perfetta consonanza con gli assunti della linea critica 'mediale' lessinghiano-greenberghiana che apre al modernismo. La loro 'scrittura artista' – è stato detto – ha avuto la virtù di contribuire allo sviluppo del romanzo in senso moderno e – si potrebbe dire – protomodernista: essa "avrà il merito di spianare la via a nuove forme di narrazione che, alla fine del secolo [XIX], si sforzeranno di sganciarsi dal modello realista del romanzo e, soprattutto, dal suo *avatar* naturalista" (ivi: 176).

III. Quadri virtuali modernisti *in nuce*

La figura di Coriolis descrive splendori e miserie della parabola dell'artista protomodernista, che persegue come scopo principale l'autonomia dell'arte – "libertà, purezza, indipendenza" (Goncourt 2016: 511) – non eludendone i punti deboli. Le posizioni artistiche, spesso contraddittorie, che assume di volta in volta il personaggio sono la cartina al tornasole di una teoria dell'arte modernista *in nuce*. Le tappe della sua educazione estetica, che sempre si instrada sulla via di una personale ricerca dell'autenticità pittorica, esorbitano dai confini dei dibattiti artistici dell'epoca in cui scrivevano i Goncourt, per tendere a un futuro possibile dell'arte. Aprono prospettive allora impensabili per la pittura; e forse è proprio il piano romanzesco – come era stato per Balzac e la pittura informe, o prima ancora per E.T.A. Hoffmann e la musica rumorosa³⁹ – a schiui-

.....
³⁸ Valazza esita a considerare del tutto paritetici – per quanto riguarda la capacità dei Goncourt di flettere la scrittura al visibile – l'ambito della critica d'arte e quello dei romanzi. Ravvisa nei romanzi – in modo diverso rispetto ai saggi – l'influsso vincolante delle loro personali posizioni conservatrici in fatto d'arte (i due fratelli avevano a cuore la riscoperta della pittura francese del XVIII secolo, di cui erano anche appassionati collezionisti, cfr. Launay 1991). Sovrapponendo del tutto la biografia all'opera, si rischia però di non cogliere appieno una delle peculiarità di *Manette Salomon*: il romanzo goncourtiano che più di tutti è informato di teorie dell'arte ha il pregio, che si è cercato di dimostrare, di presentare una complessità dialettica di punti di vista estetologici (cfr. Valazza 2013: 177-178).

³⁹ Ci si riferisce al racconto hoffmanniano *Il barone von V.* (1819), che declina in chiave fantastica temi e strutture che saranno ripresi da Balzac nella prima stesura

dere tangibilmente, grazie alla sua natura finzionale, effettivi snodi critici di fatto anticipatori del modernismo in senso stretto; è pertanto possibile isolarli come singoli tropi estetologici, e rischiararli alla luce di Greenberg e di pensatori susseguenti.

Il punto fermo di ogni oscillazione estetologica di Coriolis è indubbiamente il colore. Fin da giovane si sgancia dall'accademismo e dalla scuola appoggiando il 'partito' dei coloristi, figli di Delacroix ("Spesso mi si è detto che ho un temperamento di colorista"⁴⁰, Goncourt 2016: 116), a detrimento dei disegnatori, come erano i pittori di storia e gli allievi di Ingres. Tutti i suoi esperimenti pittorici sono esperimenti cromatici, intesi a riconoscere appieno il valore del colore in quanto emblema della 'carne della pittura', ovvero della sua essenza. Per un pittore moderno come Coriolis, il colore non è più solo un mezzo espressivo, bensì una categoria concettuale per circoscrivere ciò che è intimamente proprio alla pittura. Il suo colore come "vapore d'inferno" (ivi: 224) direttamente emanato dalla tela è prossimo al "pittorico [*malerisch*]" che Heinrich Wölfflin opporrà al "lineare" per definire le condizioni di possibilità della percezione in immagine dell'apparenza pura, liberata dalla referenzialità mimetica al dato reale; e che per Greenberg sarà connaturato alla liberazione modernista – da Courbet fino al Cubismo analitico, passando per Manet e Cézanne – di tutte le possibilità del *medium* pittorico, e che concorrerà – grazie alle spinte dell'avanguardia – alla nascita dell'astrazione in pittura.⁴¹

Coriolis giustappone il colore allo spazio della creazione ("I colori che aveva davanti divenivano per lui le sue idee", ivi: 313), prospettando del *Capolavoro sconosciuto* (cfr. Bertini 2015: 18-20).

40 La distinzione teorica tra "colore [*couleur*]" e "colorito [*coloris*]" si inasprisce con Roger de Piles nel XVII secolo, per rivendicare eloquenza e indipendenza della cromaticità in pittura; sottostà tanto alle successive battaglie coloriste romantiche, quanto alle ulteriori speculazioni sulla pittoricità come concetto estetico (cfr. Lichtenstein 2013).

41 Sull'importanza del colore per lo sviluppo della teoria dell'arte modernista, specie in relazione a Greenberg e alle sue mutazioni wölffliniane, mi permetto di rimandare a un mio contributo (cfr. Sessa 2020). Greenberg riscrive la storia del quadro modernista da Courbet in poi ponendo l'accento sull'"esperienza totale [...] del pittorico puro, del puro aspetto *malerisch*" (Greenberg 2011 d: 334).

tando l'utopia tautologica della 'pittura pittorica'; i suoi mezzi e il suo spazio creativo coincidono con quelli dei Goncourt stessi, che ricercavano "una scrittura perfettamente pittorica [*a perfect pictorialist writing*]" proprio mediante una "traduzione intersemiotica" (Sitzia 2015: 43, 42) dei codici visivi del colore nei codici linguistici del discorso.⁴² L'artista può concepire in positivo il suo *ductus* pittorico come interamente fatto di macchie ("Presto i suoi quadri, visti dal fianco, componevano le macchie [*taches*] sfocate, mescolate, di un tessuto di cachemire o di un tappeto di Smirne",⁴³ Goncourt 2016: 222), e dunque del tutto sostanziato nella materialità del segno. I quadri di *taches* dipinti da Coriolis presagiscono la concezione modernista dell'immagine come 'griglia'⁴⁴ pittorica di segni – atomizzata e uniforme (in cui "avvertiamo elementi che devono essere sentiti in ordine di successione, e tuttavia simultaneamente", Greenberg 2004: 12) – e sono ovviamente un *pendant* della "muraglia di pittura" del capolavoro di Frenhofer, che esibisce l'eccedenza di "colori confusamente ammassati" circoscritti da linee ormai depotenziate e "bizzarre" (Balzac 2016: 155), e che ha una minima ritenzione figurativa frammentaria e fantasmatica.⁴⁵

L'importanza sempre maggiore che viene accordata da Coriolis al dato formale come agente decisivo della pittoricità si iscrive piena-

42 Il saggio di Sitzia è interamente dedicato alla cromaticità in *Manette Salomon* e nei Goncourt nel complesso; postula che "il loro uso del colore espressivo costituisce uno scarto rispetto al realismo verso un modernismo letterario e visivo" (SITZIA 2015: 43).

43 Più oltre, i detrattori di Coriolis – "critici che non sono che dei letterati" – vengono designati come "coloro che non hanno voluto vedere in lui che un innocuo 'facitore di macchie [*faiseur de taches*]" (Goncourt 2016: 249, 306).

44 La concezione greenberghiana del quadro modernista come trama o maglia trova un'eco sorprendente nel concetto di "griglia", elaborato successivamente da Rosalind Krauss (nell'importante saggio "Griglie", 1978), sempre all'interno del dibattito sulla natura dell'immagine dopo la caduta dell'illusionismo. Per Krauss la griglia costituisce un vero e proprio dispositivo iconico con cui l'immagine ha potuto, nel corso dello sviluppo del modernismo, affrancarsi dal reale (cfr. Krauss 2007).

45 Il piede nudo, ciò che rimane del processo di appropriazione della figura di Catherine Lescault: "Quel frammento scampato a un'incredibile, a una lenta e progressiva distruzione" (Balzac 2016: 157, traduzione leggermente modificata).

mente nel compito di graduale affermazione del *medium* pittorico che Greenberg assegna al modernismo. Secondo il critico, il risultato di tale processo è un inedito trattamento della superficie pittorica, che avanza al centro del quadro denunciando la propria "piattezza"⁴⁶ (Greenberg 2011a: 57). Lo stesso Coriolis si fa pienamente carico dei problemi della superficie pittorica quando condanna "il deplorable aplomb della mano che già sa di routine la superficie dell'anatomia umana" e non vede che "il contorno [*silhouette*] ordinario delle cose" (Goncourt 2016: 179), senza indagare le implicazioni della loro ricreazione in immagine. Raffigurare significa ridiscutere ogni volta l'inaggirabile problema della forma; se questo è irrisolvibile, i critici della medialità modernista suggeriscono di mostrarlo apertamente nell'opera rifiutando il bisogno di "poetizzarla" con "bassi abbellimenti stupidi [*basses enjolivures bêtes*]" (ivi: 251).⁴⁷ Forte di questa consapevolezza, Coriolis è un artista in anticipo sui suoi tempi.⁴⁸

46 Con Manet – che raccoglie le conquiste courbetiane protomoderniste – la pittura si avvia verso una vocazione autocritica che non fa mistero dei problemi del *medium*; la sua produzione, in sostanza, dà avvio alla pittura modernista. Nelle sue immagini "si comincia a riconoscere una nuova "piattezza [*flatness*]" e un'attenzione altrettanto nuova per ogni centimetro della tela" (Greenberg 2011a: 57). Un amplissimo studio su Manet come pietra angolare del modernismo è quello di Michael Fried (1999), che prima ancora ha ridiscusso da una prospettiva postmodernista la liceità di una lettura modernista di Courbet (cfr. Fried 1990, in particolare 284-287).

47 Secondo studi medialità contemporanei, *Manette Salomon* offre una peculiare definizione della specificità del *medium* pittorico, perché lo descrive "nei suoi elementi primi e in quelli costitutivi"; adombra persino l'eventualità della fine della pittura riferendone "la deliquescenza e la dissoluzione", a cui però segue una "primordiale rinascita" ancora intesa come riaffermazione del mezzo (Armstrong 2016: 136, 138). La stessa studiosa segnala che il romanzo "fu almeno in parte ispirato a una visita [dei Goncourt] allo studio di Manet" (ivi: 138). A proposito, cfr. ancora Armstrong (2002).

48 Come Manet per Zola. Il pittore scandalizzava il pubblico con "un po' di carne" dipinta, poiché "traduceva energicamente e in un linguaggio particolare le verità della luce e dell'ombra, le realtà degli oggetti e delle creature" (Zola 2015b: 159, 161); perché mostrava l'enigma della carne della pittura senza eludere la brutalità di ogni sua messa in forma. Nell'interpretazione di Zola, l'immagine manetiana è percepita come la griglia modernista di cui parlano Greenberg e Krauss: come

Le prospettive estetologiche sono presentate, nel romanzo, non solo sotto forma di teorie dell'arte incarnate, ma anche "nella virtualità delle loro realizzazioni artistiche" (Valazza 2013: 169). Non trattandosi di un saggio, la teoria non è pura; a essa "devono essere associate le esperienze di scrittura attraverso cui [i Goncourt] hanno introdotto all'interno del romanzo un universo di pura visualità, ossia le loro descrizioni di scenari reali o di quadri" (Christin 1980: 923). Gli spunti di poetica qui appena tratteggiati si cristallizzano negli esperimenti pittorici più arditi di Coriolis. Nella parte finale del romanzo – quando il protagonista vive il suo rapporto distruttivo con Manette – i Goncourt danno conto della creazione di alcuni quadri fittizi, unendo *èkphrasis*, espressionismo sinestesico e spessore estetologico. Le cronache di queste prove sono le pennellate finali al ritratto del personaggio artista protomodernista. I brani più rappresentativi sono la massima oggettivazione dell'intersezione tra narrazione e teoria dell'arte che si è suggerito essere distintiva dei Goncourt. In essi, il personaggio artista è inequivocabile incarnazione di concezioni quasi avanguardistiche del quadro, e per suo tramite pittura e riflessione estetica convergono fino a combaciare, toccando vertici di tensione modernista apicale. Per concludere l'*excursus* sul protomodernismo goncourtiano, è utile analizzare i due casi più emblematici, per verificare quale può essere l'ontologia dell'immagine protomodernista, che emerge dal romanzo nel singolare orizzonte di 'virtualità' conferito dalla narrazione.

Il primo è una vera e propria mimesi courbetiana. Per l'Esposizione universale del 1855, Coriolis vuole rompere con le convenzioni e appronta due tele che sono "uno studio rigoroso della natura,

un *plenum* formale in cui "ogni oggetto si mette sul proprio piano" (ivi: 160) e ha le medesime proprietà figurali. Dopo il Manet di Zola, occorre ricordare, tra gli episodi seguenti della linea critica 'mediale', la battaglia filo-astrattista ante litteram del pittore Maurice Denis tutta in favore della forma: "Occorre sempre ricordare che un quadro – prima di essere un cavallo militare, o una donna nuda, o prima di dirci qualche altra storia – è essenzialmente una superficie piatta coperta da colori distribuiti secondo un modulo particolare"; Denis non è alieno dal tropo critico laocoontiano sopracitato: "In tutti i periodi di decadenza, le arti plastiche declinano nell'affettazione letteraria o nella negazione naturalistica" (Denis 1998: 863, 867).

una denuncia peculiare della realtà"; il pubblico però non le capisce, perché ancora "si volgeva ai grandi nomi di Ingres, di Delacroix, di Decamps" e schiva "la questione del moderno"⁴⁹ (ivi: 426, 428, 419). Coriolis gioca a imitare Courbet – con cui i Goncourt hanno un rapporto controverso⁵⁰ – e ne paga lo scotto; anche la critica è cieca di fronte "al nuovo realismo che proponeva, un realismo cercato al di fuori della volgarità del dagherrotipo, della ciarlataneria del brutto, è volto a estrarre dalla forma tipica, selezionata ed espressiva delle immagini contemporanee, lo stile contemporaneo" (ivi: 428-429). Sebbene la sua proposta accosti solo di sbieco "le prove, audaci fino allo scandalo, di un *altro artista*", in favore di un realismo laterale e soprattutto sensibile allo "stile", questo viene sovrapposto alla "blasfemia" courbetiana (ivi: 428, 419, 429, corsivo mio). Coriolis capitola perché, secondo i Goncourt, con un materialismo pittorico troppo eccessivo per l'epoca – come era quello di Courbet – ha privato la pittura della 'personalità' di cui parla Zola: non ha trovato "una linea che le darebbe una via giusta, prossima all'individuo, alla particolarità, una linea vivente, umana, intima" (ivi: 422).

Il secondo è un rovescio dell'informe balzachiano dipinto da Frenhofer. Dopo gli insuccessi precedenti e mesi di "rabbioso *farniente*" amplificato dall'exasperazione prevaricatrice dei comportamenti di Manette (ivi: 443), Coriolis

afferrò una grande tela, e si mise ad annebbiarla impetuosamente in una cortina di carbone sollevata dai tratti di gesso. E presto quest'o-

49 "La si crederebbe svuotata, perché si è avuta questa caricatura del Vero del nostro tempo, un volere a tutti i costi impressionare il borghese: il *realismo!*" (419).

50 Il giudizio goncourtiano su Courbet è ben esemplificato da un appunto del *Diario*, in data 18 settembre 1867: "Non c'è niente di niente nella mostra di Courbet. [...] Il brutto, sempre il brutto, e il brutto senza la sua grandezza. Il brutto senza la bellezza del brutto" (Goncourt 2020: 138). Si ricollega alla necessità, già citata, della "scrittura artista", e di sceverare dal concetto-ombrello di realismo le sue diverse forme possibili. Gli autori scelgono di praticarne una che non nasconda la componente di ricreazione della realtà, a fine di renderne viva la mutevolezza; si rilegga la "Prefazione" di Edmond all'edizione del 1887 dello stesso *Diario*, dove enuncia il proposito di "ripresentarli [uomini e donne reali], mostrandoli di volta in volta sotto aspetti diversi secondo i loro cambiamenti e le loro modificazioni. [...] Di risuscitarli con la stenografia ardente di una conversazione" (ivi: 3).

pera sfilata, sotto i tentativi e la confusione delle linee, dei contorni, delle accentuazioni, dei ripensamenti, nella nube del pastello e nella confusione vorticoso delle forme [*le trouble roulant des formes*], cominciò a venire fuori come l'apparenza di una giovane donna e di un uomo, di un vecchio (ibidem).

Nel racconto di Balzac Frenhofer ha in animo di realizzare una mimesi più che icastica -iperrealista, vivente – della sua "bella scontrata", per poi cadere nell'informe e nel frammento, fin quasi ad azzerare la figurazione tradizionale tanto da morire per il tracollo. Per Coriolis, invece, l'amorfo è punto di partenza e mezzo espressivo favorevole a schiudere una nuova figuratività: insomma valore positivo. In questo "feroce capriccio d'artista", il vecchio e la donna così raffigurati sono "la più antinaturale delle antitesi": immagine dialettica antimimetica e prefigurazione di un processo creativo modernista *ante litteram*, nell'accezione mediale che si è presentata. Se l'artista balzachiano crea un "capolavoro sconosciuto" in potenza, ovvero ancora da riconoscere,⁵¹ l'artista goncourtiano crea "un capolavoro selvaggio [*un fauve de chef chef-d'œuvre*]" in atto, pienamente riconoscibile come protomodernista (ivi: 445, ibidem, 217). Questa espressione ben si presta a riassumere i tratti essenziali di un'ontologia dell'immagine che si avvicina molto – seguendo gli autori sopracitati – a quella modernista, e che i Goncourt prospettano così audacemente proprio grazie alla cornice romanzesca (e dunque anche ai quadri virtuali del personaggio artista). La pittura è 'selvaggia' quando si libera di tutte le convenzioni – di natura allegorica, simbolica: insomma 'letteraria' (per i critici della differenza mediale) – che le sono state sovrainposte; e quando riesce a tro-

51 In merito all'influenza del personaggio di Frenhofer e del suo 'quadro mancato' sulla nascita dell'arte moderna, cfr: Ashton 1982. Il portato processuale dell'impresa creativa di Frenhofer verrà risaltato in *La Madonna del futuro*, aggiornata variazione del racconto balzachiano scritta da Henry James nel 1873. Il quadro informe di Frenhofer diviene un "progetto": è sostituito dalla tela vuota che il protagonista non riesce a riempire, se non "aggiungendo nuovi pensieri" (James 1996: 81) al suo processo creativo. Sulle contraddizioni storiche di questa descrizione di un "capolavoro virtuale", e sul suo rapporto con moderno e postmoderno, cfr: Danto 1998 (qui: 118).

vare la forza di darsi schiettamente in quanto tale, in quanto pittura pura. Tale impulso è connotato come bestiale, ferino, selvaggio, anche nell'estetica baudelairiana. Una componente 'selvaggia' è riconosciuta da Baudelaire, per esempio, nella creatività di Delacroix, ed è direttamente connessa alla sua professione di fede nella pittoricità pura: "C'era in Eugène Delacroix molto del selvaggio; là risiedeva la parte più preziosa della sua anima, la parte interamente votata alla pittura dei suoi sogni e al culto della sua arte" (Baudelaire 2020a: 487). Il pittore della vita moderna, analogamente, "per dire la verità, disegna come un barbaro" (Baudelaire 2020b: 510), ed è 'selvaggio' così come il bambino e il malato (cfr. *ivi*: 510-513); essi possono vedere e rappresentare il mondo da prospettive oblique, non più squalificate negativamente, ma celebrate proprio perché barbare, infantili e patologiche.⁵²

Sebbene al termine della sua lotta tra arte e vita Coriolis esca sconfitto – anche se parzialmente: Manette diventa ufficialmente la sua sposa e ne sopprime ogni autonomia artistica –, potrà morire contento di avere realizzato, in solitudine, l'ultima sua aspirazione artistica: "una pittura effettivamente illuminata", che trattiene l'impressione quasi astratta di "ogni cosa che brilla, di tutto ciò che brucia" (*ivi*: 531, 532) sopprimendo, come poi avverrà nell'immagine modernista vera e propria, la necessità della referenzialità. Ci si riferisce all'ultimo dei brani ecfrastrici del romanzo, in cui Coriolis – dopo una violenta crisi con Manette in cui è giunto persino a bruciare alcuni suoi quadri – prova a dipingere "null'altro che il bagliore [*éblouissement*]" (Goncourt 2016: 531); tale palingenesi pittorica è stata associata ai quadri di William Turner (cfr. Armstrong 2016: 138) ed è conseguenza estrema della risolutezza spregiudicata con cui si può attendere alla ricerca pittorica pura. Con i suoi 'capolavori selvaggi', il pittore che ricerca la *conditio sine qua non* del quadro ne forza i confini con una 'barbara' efferatezza; è la stessa dello scrittore che, come nel caso dei Goncourt, volendo arrivare al cuore della resa percettiva del visibile con la scrittura a "penna artista [*plume*

52 Sul rovesciamento di segno – da negativo a positivo – del paradigma patologico in relazione alla figura dell'artista (specialmente nei Goncourt e in Baudelaire), cfr. Cheminaud 2014.

artiste]" (cfr. Valazza 2013), rinegozia i termini del romanzo del suo tempo.

In *Manette Salomon*, i Goncourt hanno dunque inscenato una complessa dialettica tra le teorie dell'arte più avanzate della loro contemporaneità che, trasposta sul piano del romanzo, si spinge ben oltre i suoi limiti contestuali e temporali per guardare dritta al futuro della modernità. Si iscrive in una linea critica 'mediale' percorribile, come si è cercato di dimostrare, che da Baudelaire arriva fino a Greenberg. Analizzandola, si è voluto aggiungere un'ipotesi interpretativa al dibattito sui confini del modernismo, confrontando letteratura e pittura; il sapiente utilizzo della teoria dell'arte *nel* romanzo (e *con* il romanzo) ha infatti consentito ai Goncourt di tenere insieme entrambi i piani. Il solido impianto estetologico del loro libro ha inoltre contribuito all'evoluzione dello statuto del personaggio artista; come oggettiva incarnazione di riflessioni teoriche, esso può perpetuare la "leggenda dell'artista" nella fase del suo avanzamento verso il modernismo. Il personaggio goncourtiano non è solo il doppio letterario di un 'pittore della vita moderna', bensì l'idea di un artista protomodernista capace di creare 'capolavori selvaggi', e di presagire persino la crisi della pittura da cavalletto.⁵³

53 L'espressione è presa, per chiudere il cerchio, dal titolo di un altro importante saggio greenberghiano, *La crisi della pittura da cavalletto*, che abbozza lo scenario di un esaurimento del modernismo (cfr. Greenberg 2011c).

BIBLIOGRAFIA

- ARMSTRONG C. M. (2002), *Manet Manette*, Yale University Press, New Heaven.
- Id. (2016), "Painting Photography Painting. Timelines and Medium Specificities", in GRAW I., LAJER-BURCHARTH E. (eds.), *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*, Sternberg, Berlin, pp. 123-143.
- ASHTON D. (1982), *La leggenda dell'arte moderna*, Feltrinelli, Milano.
- BALZAC H. (2016), "Il capolavoro sconosciuto", in Id., *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, Rizzoli, Milano, pp. 97-162.
- BAUDELAIRE C. (2020a), "L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix", in Id., *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, pp. 469-502.
- Id. (2020b), "Le peintre de la vie moderne", in Id., *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, pp. 503-552.
- Id. (2020c), "L'art philosophique", in Id., *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, pp. 563-574.
- BERTINI M. (2015), "Le Chef-d'oeuvre inconnu e l'estetica della modernità", in PIETROMARCHI L. (a cura di), *La Penna e il Pennello. "Le Chef-d'oeuvre inconnu" di Balzac. Cinque lezioni*, Biblink, Roma, pp. 17-31.
- BERTOLINI M. (2018), *Quadri di un'esposizione. I Salons di Diderot*, Aracne, Roma.
- BOEHM G. (2009), "Il ritorno delle immagini", in PINOTTI A., SOMAINI A., *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, pp. 39-72.
- CARUS C. G. (1991), *Lettere sulla pittura di paesaggio*, Studio Tesi, Pordenone.
- CHEMINAUD J. (2014), "Anatole et Coriolis : des peintres (malades) de la vie moderne", in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 21, pp. 29-39.
- CHRISTIN A.-M. (1980), "Matière et idéal dans 'Manette Salomon'", in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXX, 6, pp. 921-948.
- COMETA M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura*

- visuale*, Cortina, Milano.
- CROUZET M. (2016), "Préface", in GONCOURT E., GONCOURT J., *Manette Salomon*, Gallimard, Paris, pp. 7-76.
- D'ANGELO P. (2015), "Introduzione", in Id., *La natura e il sacro. Teorie romantiche della pittura*, Guerini e Associati, Milano, pp. 9-39.
- DAMISCH H. (2010), *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Klincksieck, Paris.
- DANTO A. C. (1998), "The Future of the Madonna", in *The Henry James Review*, 19, 2, pp. 113-125.
- DELACROIX E. (2004), *Diario 1822-1964*, Abscondita, Milano.
- DENIS M. (1998), "Definition of Neo-Traditionalism", in HARRISON C., GAIGER J., WOOD P. (eds.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, pp. 862-869.
- DIDI-HUBERMAN G. (2008), *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore, Milano.
- FRIED M. (1990), *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, Chicago.
- Id. (1999), *Manet's Modernism. Or, the Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago.
- FROIO C. (2020), "La cultura nord-americana e il Laocoon di G. E. Lessing: premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874)", in *Studi di Memofonte*, 24, pp. 23-60.
- FRY R. (1927), "Some Questions in Esthetics", in Id., *Transformations*, Chatto & Windus, London, pp. 1-43.
- GONCOURT E., GONCOURT J. (1879), *Les Frères Zenganno*, Charpentier, Paris.
- Id., Id. (1967), *L'art du dix-huitième siècle*, Hermann, Paris.
- Id., Id. (2016), *Manette Salomon*, Gallimard, Paris.
- Id., Id. (2020), *Diario*, Rizzoli, Milano.
- GREENBERG C. (2004), "Saggio su Klee", in DE SERIO M. (a cura di), *Klee*, Skira, Milano, pp. 7-25.
- Id. (2011a), "Verso un più nuovo Laocoonte", in Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, pp. 52-64.
- Id. (2011b), "Il ruolo della natura nella pittura modernista", in Id.,

L'avventura del modernismo. Antologia critica, Johan & Levi, Monza, pp. 87-90.

Id. (2011c), "La crisi della pittura cavalletto", in Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, pp. 78-81.

Id. (2011d), "La 'crisi' dell'arte astratta", in Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, pp. 331-335.

INGRES J. -A. -D. (2003), *Pensieri sull'arte*, Abscondita, Milano.

JAMES H. (1996), "La Madonna del futuro", in Id., *Racconti italiani*, Einaudi, Torino, pp. 75-112.

JONES C. A. (2005), *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, University of Chicago Press, Chicago.

KRAUSS R. (2007), "Griglie", in Id., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, pp. 13-27.

KRIS E., KURZ O. (1998), *La leggenda dell'artista*, Bollati Boringhieri, Torino.

LAUNAY E. (1991), "Les Goncourt collectionneurs: des vertus de la 'curiosité' ou de la dette du littéraire envers l'amateur", in *Francofonia*, 21, pp. 59-70.

LESSING G. E. (1994), *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Rizzoli, Milano.

LICHTENSTEIN J. (2013), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris.

PELLINI P. (2016), *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma.

PRAZ M. (2012), *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Abscondita, Milano.

SESSA M. (2020), "Colore solo. Le valenze cromatiche di 'painterly' e 'post painterly' nell'estetica di Clement Greenberg", in *Itinera*, 19, pp. 107-127.

SITZIA E. (2004), *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Åbo Akademi University Press, Turku.

Ead. (2015), "Translating Colour: The Case of *Manette Salomon*", in *Polysèmes*, 14, pp. 42-52.

THIBAUDET A. (1920), "Discussion sur le moderne", in *Nouvelle Revue Française*, VII, 80, pp. 727-739.

VALAZZA N. (2013), *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Garnier, Paris.

ZOLA E. (2015a), "Mes haines, causeries littéraires et artistiques", in Id., *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, pp. 33-84.

Id. (2015b), "Édouard Manet, étude biographique et critique", in Id., *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, pp. 137-170.

PIER GIOVANNI ADAMO

Oltre il secondo spazio

Balzac, Henry James e altri pittori

L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux
du monde y volent librement
(Nicolas de Staël).

Il secondo spazio è lo spazio dell'immaginazione. La realtà riempie il primo spazio, un piano naturale nel quale la somiglianza, fondamento primo dell'apparenza, stabilisce le relazioni tra gli oggetti, ovvero fra due o più parti della realtà, come ha dimostrato Wallace Stevens nel primo dei suoi *Tre pezzi accademici*, intitolato *Il regno della somiglianza*. La somiglianza cioè "collega gli oggetti" (Stevens 2018: 64), istituendo relazioni interne alla struttura del reale. Sempre secondo Stevens l'immaginazione consiste nella facoltà di creare somiglianze sia interne sia esterne sia intermedie a questa struttura, e tale creazione è la metafora. La metafora agisce come una metamorfosi, una modificazione dei confini dati in natura, ma solo talvolta comporta una sostituzione dei termini ultimi del reale, la cui struttura articolata per somiglianze è già di per sé una finzione maturata entro i limiti del mondo fisico. In questo senso il primo spazio è materiale, ma anche il secondo spazio partecipa (per via fenomenica e non empirica) di quella materia, al punto che essi rischiano perennemente di incontrarsi nel medesimo punto: la somiglianza generata dalla mente e percepita dalla sensibilità e la somiglianza metaforica immaginata espandono oggetti e concetti tendendo a un unico effetto, ossia l'intensificazione del senso del reale fino a quel grado di ambiguità metamorfica, di indistinzione che, se raggiunto, è il momento di manifestazione di un piano ulteriore, quello di un fondo magmatico e impersonale. All'altezza di quel momento, in quel punto, laddove

“nello spazio sciam[va] un altro spazio” (Belyj 2014: 155), prendono forma le soglie di attraversamento tra naturale e immaginario sul margine delle quali nessun oggetto è escluso dalle somiglianze e ogni cosa di fronte al soggetto può sfumare in un'altra, nei suoi contorni, nelle sue tinte, nei suoi palpiti.

Pietroburgo, il romanzo di Andrej Belyj da cui è tratta l'espressione “secondo spazio” – lì riferita all’“universo di singolari fenomeni” che il personaggio di Apollon Apollonovič Ableuchov scorge già prima del sonno, ricordando “tutte le cose indistinte passate, i fruscii, le figure cristallografiche, le stelle fuggenti nel buio” (ibidem) – suggerisce che una di queste soglie ha il nome di sogno. Ma, come dimostra proprio la prosa prismatica di Belyj, anche la scrittura è una sede materiale dell'intersezione tra le somiglianze rigide del reale e il proliferante flusso immaginativo che le scioglie, al pari delle allucinazioni, dell'estasi mistica o delle altre arti compositive, le quali appartengono a una duplice specie di eventi. Poesia, pittura, scultura, musica, se condotte per meccanismi estremi, diventano insieme stati di alterazione del tempo e accessi liminari all'esperienza del gesto e del movimento. Ogni opera definitiva, infatti, stabilisce la misura della sua durata senza alcuna dipendenza dalle normali leggi della cronometria, e imprime una torsione e un ritmo prima inimmaginabili ai propri elementi costitutivi, che si tratti di un sonetto continuo, di una scultura astratta o di un quartetto per archi.

Analogamente a questi tipi artistici un quadro, in quanto concrezione ottica e tattile scaturita dall'oscillazione tra primo e secondo spazio, rappresenta un campione particolare del fenomeno di contatto dei due spazi e di conseguente dilatazione delle somiglianze l'una nell'altra, fino alla loro indistinguibilità e al loro superamento. Inteso in primo luogo come versione pittorica di un'immagine un quadro, che è prodotto a partire da rassomiglianze scoperte per via metaforica e non semplicemente derivate dalla struttura del reale, non si limita a imitare la natura, anche perché l'imitazione “è artificiale, e non è fortuita come una vera metafora” e “quando si ha un'imitazione di qualcosa nella metafora, essa è priva di vita” (Stevens 2018: 64-65). In un quadro, al di là di un ipotetico tema o soggetto, viene rappresentato il processo di reciproco avvicinamen-

to di realtà e immaginazione nell'occhio e nella mano del pittore, dai quali scaturisce un'immagine della vita in movimento, un'immagine appunto vivente e non una copia, per come la circoscrive al negativo Robert Klein nel primo paragrafo delle *Note sulla fine dell'immagine*: “Un'immagine che sia ‘viva’ non somiglia al suo modello: non mira difatti a rendere l'apparenza, ma la cosa. Riprodurre l'apparenza del reale significa in sostanza rinunciare alla vita, limitarsi, certo non senza difficoltà, a vedere del reale solo l'apparenza” (Klein 1975: 412). Questa immagine trova all'interno del quadro estensione nello spazio e nel tempo, ossia un'articolazione unitaria (e cioè riconducibile al regno della somiglianza) dei propri frammenti provvisti di colore a partire da un'origine indifferenziata, da una “condizione spirituale oscura, preestensiva” (Simmel 2001: 51) che il pittore trae dalla soglia tra primo e secondo spazio, dove quindi somiglianze e metafore sono riassorbite le une nelle altre. Nel suo saggio su Rembrandt Simmel suggerisce di cercare l'essenza embrionale di ciascuna opera d'arte in quella soglia, “in ciò che è totalmente informe ed oscuro rispetto alla forma che si presenta”, sostenendo che “l'intera conformazione estensiva di ogni opera d'arte parta da un seme spirituale che, se è vero che solo l'estensivo rende possibile la conformazione, è privo di forma” (ivi: 48-49). Secondo il modello di una “crescita organica” Simmel paragona a una “vescicola germinativa” (il nucleo dell'uovo prima della formazione dei globuli polari) la “struttura spirituale” (ivi: 50) che deve essere presente come materia informe nel creatore dell'opera prima che e affinché essa si dispieghi nell'estensione della propria forma, la quale non proviene dunque – come suggeriva anche Klein – dall'imitazione dell'esistente ma dalla coscienza metaforica dell'indistinzione che sta fuori dal primo e oltre il secondo spazio.

Dal canto suo Simmel spiega la creatività autentica della pittura ricorrendo all'esempio della ritrattistica di Rembrandt e ribadendo che “per l'artista la contemplazione del modello è solo un fattore ricettivo, un influsso fecondo, ed egli ancora una volta produce la figura, ed essa cresce ancora una volta sul terreno e secondo le categorie peculiari del fenomeno artistico” (ibidem). Nella ritrattistica, in effetti, emergono con maggior definizione che altrove le dinami-

che corporee e astratte che coinvolgono il pittore, il suo modello e il quadro, essenzialmente legate all'esercizio dello sguardo, il quale, come si è visto, non è parte di un'operazione mimetica condotta su sagomature naturali ma tappa organica del passaggio artistico dall'incessante metamorfismo dello spirito creatore alla forma delle immagini viventi. Anche la letteratura ha riflettuto sulla posizione del pittore rispetto all'interferenza tra realtà e immaginazione, eleggendo nella narrativa il ritrattista a personaggio emblematico delle vicende scopofile che circondano i quadri. Nel caso dei ritratti descritti in un racconto non si tratterà esclusivamente di quadri reali o di opere che portano magari il nome di dipinti noti pur senza assomigliarvi, bensì anche di immagini presunte e di *portraits* inventati. Dita e occhi a loro volta fittizi si posano su quelle tele e si staccano da quelle tele senza uscire dal perimetro della scrittura, nella quale dunque vista, tatto e voce di pittori, modelli e altri personaggi convergono, riconducendo al confronto tra pittura e narrazione la questione della (auto)rappresentazione artistica, oltre che le incognite sul posizionamento retorico e sul ruolo simbolico dell'artista. In questa circostanza, cioè, la parola tende a condensare in se stessa il senso e il segno linguistici, il pensiero e il gesto pittorici, e così interroga da una prospettiva diagonale alla figurazione il movimento che porta il pittore dalla soglia dell'indistinto all'opera compiuta. Spesso manipolando certe "formule biografiche" (Kris 1967: 59), ovvero le notizie tipiche provenienti dalla tradizione delle vite degli artisti, il racconto moderno – si considerino almeno *Il ritratto ovale* di Poe e *Il ritratto* di Gogol', entrambi del 1842, ma anche *La veneziana* (1924) di Nabokov, *Ehregard* (1963) di Blixen o *Il conto* (2010) di Krasznahorkai – ha offerto una rassegna di immagini di pittori tale da rappresentare un punto di accesso impensato al discorso sull'enigma della visibilità che secondo Merleau-Ponty la pittura celebra ininterrottamente. Per il filosofo francese, ispirato da Cézanne e Klee, la pittura "risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa" e dona così "esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile" (Merleau-Ponty 1989: 23). Perciò il pittore, dalla soglia dell'informe, chiede alle cose di rivelare non le somiglianze su cui si fonda la loro apparenza, ma i mezzi visibili (luce,

ombra, riflessi, colore) attraverso i quali le cose si fanno vive sotto i nostri occhi, e interpella col proprio metodo metaforico quei mezzi per poter dare forma visibile al mondo: "lo sguardo del pittore li interroga per sapere come possano far sì che esista all'improvviso qualcosa e proprio *quella* cosa, per comporre questo talismano del mondo, per farci vedere il visibile" (ivi: 25).

Ma – viene da chiedersi – quale visibilità e che tipologia di sguardi resistono in un racconto, dove il pittore è innanzitutto un personaggio calato in un contesto di finzione? A tal proposito possono essere interpellati due testi esemplari nel genere del racconto figurativo ottocentesco: *Il capolavoro sconosciuto* (1837) di Honoré de Balzac e *La Madonna del futuro* (1873) di Henry James. Entrambi, complice la dichiarata dipendenza del secondo rispetto al primo, ruotano intorno a un ritratto irrealizzabile e alla figura del suo autore, ed esaminandoli in parallelo ci si accorge che non sono esclusivamente le storie di due grandi narratori del XIX secolo, ma anche dispositivi per pensare la pittura attraverso la prosa.

Nel *Capolavoro sconosciuto*, ambientato a Parigi nell'inverno 1612, Balzac convoca all'esistenza cartacea Nicolas Poussin e Frans Porbus il Giovane, i quali fanno parte della storia dell'arte da manuale, perché assistano al delirio pittorico del vecchio Frenhofer, creatura d'invenzione in combustione perenne, unico allievo di Mabuse (il fiammingo Jan Gossaert) e genio pitico "della vera forma, del corpo umano modellato da luce e ombra", il quale "sa che il contorno non esiste", come fa dire allo stesso Balzac Hofmannsthal in un dialogo immaginario *Sui caratteri nel romanzo e nel dramma* (Hofmannsthal 1991: 155). Maestro dai tratti inferi e araldo dell'idea per cui "la missione dell'arte non consiste nel copiare la natura, ma nell'esprimerla" (Balzac 2008: 121), Frenhofer considera la forma "un Proteo [...] inafferrabile e fecondo di pieghe" (ivi: 122) con cui lottare perché si mostri nelle sembianze della vita. Dato che "la natura comporta una successione di rotondità avviluppate le une nelle altre" (ivi: 127), il pittore deve attingere alle "fonti dell'espressione" (ivi: 122) dove tutto è ripiegato, avviluppato, indistinto per estrarne nel ritratto, zona dell'estensione cromatica, una figura dominata dal "segreto del rilievo" (ivi: 129), ossia per dispiegare dall'informe delle somiglianze

evanescenti una forma assoluta che esaurisca nella luce e nell'ombra tutti gli strati possibili del corpo. Lavorando accanitamente al suo misterioso capolavoro, il ritratto di Catherine Lescault, detta *La belle noiseuse*, dopo aver studiato per sette anni “gli effetti dell'unione tra la luce e gli oggetti” (ivi: 140), Frenhofer vuole dipingere la “carne nell'ombra” (ivi: 127). In questo desiderio di penetrazione del visibile si rapprende l'identità di Frenhofer, la sua vera immagine di pittore della velatura e della lacerazione interiore, già individuata da Didi-Huberman nel fornire una congettura eziologica sul personaggio: difatti “cinque anni prima della stesura del *Capolavoro sconosciuto*, moriva al colmo della gloria l'ottico Fraunhofer, autore di una *Teoria degli aloni*, di uno studio sulle variazioni della luce e, soprattutto, fondatore notorio della *spettroscopia*”, e Didi-Huberman riporta “il sapiente Fraunhofer”, che aveva “penetrato l'intimità dei corpi celesti semplicemente analizzandone gli spettri, le diafane emanazioni pellicolari”, all’“iper-pittore Frenhofer” considerato che quest'ultimo tenta “la stessa impresa con i corpi di carne” (Didi-Huberman 2008: 32-33).

Nella ricerca di una visibilità talmente temperata da perforare l'incarnato senza bisogno di toccarlo, Frenhofer personifica l’“autentica nostalgia mistica” che Curtius riconobbe a Balzac, per il quale “l'arte, come qualsiasi altra forma di sintesi creativa dello spirito, non sarebbe altro che vedere il mondo, ma un vedere formato” (Curtius 1984: 231; 1998: 294). Consunto dal desiderio di una possessione impossibile della materia attraverso l'arte, Frenhofer accetta infine l'offerta dell'inesperto Poussin, pronto a sacrificargli l'amore della sua musa, Gillette: “essa è l'esperienza, la pienezza delle esperienze, la dolce pienezza delle possibilità della vita” (Hofmannsthal 1991: 156). Ma Frenhofer quasi non la vede, non ha occhi per considerare la bellezza di lei, poiché da anni egli conosce la vita solo attraverso la contemplazione del suo quadro, e “ciò che del mondo esisteva per la sua anima, egli l'ha trasfuso nella sua figura” (ibidem), al punto che in esso ha dipinto l'amalgama originario che è condizione di tutte le forme e i colori e le penombre e le armonie del mondo. Nella *Belle noiseuse* (che è anche il titolo del film che Jacques Rivette ha tratto dal racconto nel 1991) Frenhofer vede il ritratto perfetto, dove “l'a-

ria è talmente vera, che non riuscite più a distinguerla da quella che ci circonda”, la nettezza della linea fa pensare allo “stesso fenomeno che riscontriamo negli oggetti, immersi nell'atmosfera come pesci nell'acqua” e “le carni palpitano” (Balzac 2008: 140). Frenhofer crede che quel corpo viva, invita Poussin e Porbus, finalmente ammessi alla presenza del quadro, a sfiorarne la pelle, avverte l'atmosfera lambirlo e vede la luce inondarne i capelli, “sente quella nudità respirare, dormire, animarsi” (Hofmannsthal 1991: 156). Poussin e Porbus, invece, confessano di vedere “soltanto un confuso ammasso di colori, delimitati da un'infinità di linee strane che formano una muraglia di pittura” (Balzac 2008: 140) e poi:

Avvicinandosi scorsero in un angolo della tela la punta di un piede nudo che fuoriusciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, di tutto, una specie di nebbia informe: ma era un piede delizioso, un piede vivo! Rimasero pietrificati per l'ammirazione dinanzi a quel frammento sfuggito a un'incredibile, lenta e progressiva distruzione. Quel piede appariva come il busto di una Venere in marmo di Paros che sorgesse tra le rovine di una città incendiata (ivi: 141).

Al di sotto delle patine di pennellate e lumeggiature sovrapposte da Frenhofer alla tela giace dunque davvero Catherine Lescault, una figura di donna che ha, nelle parole del suo creatore, “l'aspetto e la rotondità della natura stessa” (ibidem), ma della quale Porbus e Poussin, l'uno esponente regale della ritrattistica fiamminga votata al dettaglio fenomenico, rappresentante l'altro del supremo ordine razionale del classicismo barocco, non riescono a scorgere che un piede alabastrino, lembo apollineo e feticcio litico della tradizione figurativa. Intorno al 1927 Picasso eseguì una serie di tredici acquaforti destinate ad accompagnare un'edizione illustrata del *Capolavoro*, poi stampata da Ambroise Vollard nel 1931; in esse comparve il tema del pittore e della modella, il quale sarà all'origine di scenari ricorrenti nell'opera del pittore malagueño. In un saggio intitolato proprio *Il pittore e la modella* Michel Leiris ha rimarcato che l'incisione in cui “si vede un pittore che, davanti alla sua modella borghesemente intenta a sferruzzare, lavora a una tela che non è altro che un'accozzaglia di linee in contrasto con la maniera realista” di

presentare il classico soggetto femminile, "rivela un rapporto diretto con l'idea che, almeno per il lettore moderno, si libera dal racconto", e cioè che "la distanza eventualmente enorme che può aprirsi fra la trascrizione, per lui evidente, che l'artista compie della realtà e questa stessa trascrizione come gli altri la vedono o, piuttosto, come non la vedono" (Leiris 1988: 56).

Prototipo dell'artista veggente e incompreso, Frenhofer è convinto di aver "catturato la luce vera" arrivando così ad "abolire completamente anche solo l'idea del disegno e dei mezzi artificiali" (Balzac 2008: 141), e quindi di aver dipinto le tonalità segrete della vita, così come accade al compositore Paolo Gambarà, protagonista di un racconto musicale scritto da Balzac nel 1837, lo stesso anno della seconda stesura del *Capolavoro*: "le strane dissonanze che uscivano dalle sue dita risuonavano evidentemente nelle sue orecchie come armonie celesti" (Balzac 1984: 78). Secondo la teoria di Gambarà "la natura del suono è identica a quella della luce" e "la musica, come la pittura, fa uso dei corpi che hanno la facoltà di liberare questa o quella proprietà della sostanza base, per comporli in quadri" (ivi: 53); questa sostanza base è l'armonia, la quale, "una come la luce, è scomposta dalle nostre arti come il raggio attraverso il prisma" (ivi: 80). Gambarà ha composto un'opera su Maometto che, eseguita con uno strumento che lui stesso ha brevettato in sostituzione di un'intera orchestra, giunge a restituire il "centro comune" (ibidem) a tutte le armonie, ovvero quella fonte oscura e indefinita che è la loro condizione di esistenza e che gli altri personaggi scambiano per un ammasso di "spaventevoli dissonanze" (ivi: 79). Analogamente Frenhofer ricava dalle pieghe della realtà da lui immaginata quel che per Poussin e Porbus è un labirinto sparso di segni. Eppure già nella prima parte del racconto Frenhofer, tradendo l'ambizione di subentrare all'astro solare, descrive agli unici due testimoni della sua creazione *La belle noiseuse* nei termini di una dissociazione della forma pittorica regolare:

E così non ho fissato i lineamenti, ho cosperso sui contorni una nube di mezze tinte calde e dorate, che fanno sì che non si saprebbe dove posare precisamente il dito nel punto esatto in cui i contorni incontrano lo sfondo. Da vicino questa lavorazione sembra farraginosa e

imprecisa, ma già a due passi di distanza tutto si rassoda, si fissa e si delinea; il corpo gira, le forme spiccano, e si sente l'aria che gli circola intorno (Balzac 2008: 128).

Se luce e armonia condividono la medesima natura, nel sistema della 'ricerca dell'assoluto' di Balzac alla musica panarmonica di Gambarà corrisponde la pittura fotolitica di Frenhofer, che, ancora nell'incomprensione generale, ha ritratto nella *Belle noiseuse* la scissione della carne dall'interno per effetto della sua esposizione alla soglia dell'indistinto. L'artista sembra cieco di fronte alla realtà del quadro perché la sua Catherine Lescault riproduce un paradosso della visibilità, espresso infatti attraverso la mediazione della scrittura e non direttamente da un manufatto pittorico. Frenhofer ha dipinto tutte le indissociabili implicazioni della luce, esibendo sulla tela a un tempo l'informe (il "niente" osservato da Poussin e Porbus, cioè il seme espanso del pigmento originario) e la forma (il prodigioso piede vivente) che emerge dal rumore di fondo, dalla macchia indecifrabile del colore dissolto.¹

¹ Si noti che nelle opere di Frenhofer e Gambarà Balzac pare quasi anticipare le avanguardie artistiche novecentesche, almeno per quanto riguarda da una parte l'astrattismo e la pittura informale, dall'altra la musica dodecafonica. Basti a testimoniare l'affinità tra quanto detto in questa sede della *Belle noiseuse* e il seguente passaggio estratto da *Les traces* di Roger Caillois, un saggio del 1961 poi raccolto in *Cases d'un echiquier* (1970): "Il momento in cui il pittore si emancipa dalle apparenze sensibili e si esime dal raffigurare alcunché di riconoscibile è anche quello in cui l'uomo, grazie a dei sottili congegni, penetra più profondamente nella struttura intima dell'universo e impara a vederlo da più vicino, da più in alto o da più lontano. I potenti apparecchi, che egli sostituisce alla sua vista, esplorano la trama fine della materia, rivelano la costituzione segreta dei fluidi e del plasma, delle pelli, delle membrane e dei tegumenti. Altri stabiliscono le tappe della combustione. Altri ancora racchiudono immensi panorami planetari in uno spazio leggibile in una volta sola. Questi documenti, di una specie senza precedenti, somigliano allora, per una sorprendente combinazione, alle opere nelle quali l'arte odierna trova la vocazione che le è propria. Egli mira a dissolvere le forme percepite dall'occhio nudo e, nello stesso momento, pare replicarne con docilità altri aspetti: le trame e le ossature dell'infinitesimale, le armonie insolite e fondamentali, le luci sconosciute che lenti accomodanti e lunghezze d'onda sottomesse restituiscono per lui da profondità un tempo inaccessibili e dalle quali esse sono in grado di trasportare l'immagine alla scala necessaria" (Caillois 2008: 595-596, traduzione mia).

Nell'*Ermafrodito*, il suo libro su Sarrasine, lo scultore eponimo di un racconto del 1845 che amplifica il ciclo narrativo di Balzac sull'indistinzione estetica, Michel Serres, che ha dedicato al *Capolavoro sconosciuto* un volume a sé (*Genesi*, 1982), scrive che "quando lo studio del vecchio pittore Frenhofer si apre infine agli occhi di Poussin e degli altri" sotto il drappo di sargia verde costoro trovano "un insieme caotico e discorde", e che in quel "guazzabuglio che fa da sfondo a una forma perfetta" gli osservatori senza avvedersene scoprono "il pozzo della molteplicità, condizione dell'opera d'arte" (Serres 1989: 131-132). Questo gorgo osmotico della molteplicità, che si ripete senza esclusione alcuna nel quadro di Frenhofer, nella musica di Gambara e nella scultura di Sarrasine, altro non è che il centro del prisma armonico, il seme oscuro e informe, il crocevia tra primo e secondo spazio. Come nel *Cosmo* di Gombrowicz, dove la vita continua in quanto eccezione prevista dalla legge universale del delitto, così della forma che rischia di essere viva perdura nel *Capolavoro sconosciuto* solo un frammento affiorante dal brusio orfico della luce senza contorno. Il delirio della visione di Frenhofer, che possiede a tutti gli effetti i caratteri di un'iniziazione ottica, è incomprendibile a chiunque altro perché egli finisce per comporre nel quadro non il visibile ma la fibra stessa del visibile – senza la quale la vista non esisterebbe, ma che non può essere oggetto della vista – come se l'anziano pittore desiderasse dipingere gli impulsi luminosi che colpiscono la superficie retinica prima che l'occhio li trasformi in stimoli elettrici, in proiezioni geometricamente coerenti delle cose. Distillato narrativo integrale di una pittura arroccata sulla soglia dell'indistinzione, *La belle noiseuse* resta uno specchio opaco che non mostra il riflesso del mondo ma effonde, per mezzo del racconto, le radiazioni di cui il mondo è fatto.

Nella luce, dunque, si perde la sfuggente forma agognata da Frenhofer, la stessa luce "ricca e densa", "mistura di sole e ombra che pervade la *Comédie humaine*" (James 1988: 68) e che secondo Henry James definisce la tonalità dell'atmosfera che inonda il mondo romanzesco di Balzac. Nel testo di una conferenza tenuta nel 1905, *La lezione di Balzac*, James riflette "sul colore dell'aria di cui questo o quel pittore della vita" (come egli chiama non a caso gli scrittori) "soffonde più o

meno inconsciamente il suo dipinto" e cioè "sul problema della luce che, in narrativa, viene proiettata da un forte temperamento individuale", da "ciascun artista visionario" che immerge "ciascun gruppo di persone, luoghi e oggetti" (ivi: 66-67) in una gradazione di toni particolare e irripetibile. James sostiene che leggendo ad esempio Dickens e Hawthorne, Thackeray e Dumas si percepisce come ogni ambiente o paesaggio evocato da costoro "si distenda sotto un sole diverso", "ne riceva i raggi da un'altra angolatura" e "presenti ombre di intensità e nettezza differenti"; "in breve, come sembri appartenere ad una diversa ora del giorno e ad una diversa stagione" (ivi: 67). Per James "il colore dell'aria in Balzac, e dell'ora della sua giornata" è quello di "una mistura più ricca e più densa, rappresentante una quantità di 'atmosfera' decisamente maggiore di quella che possiamo veder dominare all'interno del perimetro di una qualsiasi altra cornice" (ivi: 68). Nell'analisi di James lo smisurato edificio della *Comédie humaine*, costruito sulla "straordinaria quantità e lunghezza" dei corridoi mentali scavati dalla lussuosa immaginazione di Balzac, finisce per assomigliare a "un vero e proprio labirinto nel quale, alla fine, egli si perse" (ivi: 68-69) – e faticosamente ricorda il ritratto di Catherine Lescault. Quel che James avverte intorno al progetto narrativo balzachiano è valido anche per il quadro di Frenhofer, icona a un tempo drammatica ed estatica della *Comédie*: "le relazioni reciproche delle parti si moltiplicano a tratti quasi furiosamente – e, d'altra parte, è proprio per questa ragione che esse riescono a darci la misura della sua allucinazione, rappresentando così la grandezza stessa della sua avventura intellettuale" (ivi: 69). James, attento lettore del *Capolavoro sconosciuto*, ha intuito che il problema di Balzac come pittore della vita è "quello della penetrazione nell'argomento", lo stesso di chi vuole infiltrare luce e carne valicando l'intensità dei corpi per tramite di un'arte olistica, come quel Frenhofer sul quale infatti lo scrittore francese ha proiettato "la sua immoderata passione per il dettaglio" (ibidem).

La "giungla di particolari" in cui si affollano personaggi, abitazioni, cose della *Comédie* denuncia un'"insolenza della quantità" (ivi: 98) compendiata nella storia della *Belle noiseuse*, di cui si ritrova un arrangiamento rovesciato nella *Madonna del futuro*, il racconto di

James ispirato al *Capolavoro sconosciuto*. Il racconto, condotto per dialoghi epifanici e allusioni ellittiche, prelude a una serie di opere del segreto irrecuperabile e della catastrofe ossessiva, quali *Il carteggio Aspern* (1888), *La figura nel tappeto* (1896) e *La bestia nella giungla* (1903), fondate – come chiosa Borges in uno dei suoi *Prologhi* – sull’“omissione volontaria di una parte” della narrazione, “che ci permette d’interpretar[la] in una maniera o nell’altra, ambedue peraltro premeditate dall’autore, ambedue predefinite” (Borges 1985: 854-855). Anche *La Madonna del futuro*, come questi testi, è la storia di “un fallimento senza bancarotta, senza disonori, senza requisizioni, senza esecuzioni”, la cronaca “del fallimento di non essere nulla” (James 1984: 169). L’intero racconto, in effetti, è stato scritto sotto il segno della sottrazione. Un narratore di primo grado, senza nome vi riferisce una vicenda udita da un personaggio identificato dalla sola iniziale H., il quale nel corso di una conversazione mondana racconta del proprio incontro, occorso a Firenze, con “uno che dipingeva il suo unico capolavoro e non dipinse neppure quello” (James 2016: 1). *La Madonna del futuro*, doppio fantasmatico della *Belle noiseuse*, è il quadro che il pittore americano Theobald progetta di dipingere da tutta la vita, il capolavoro inesistente che dovrebbe ritrarre la “mastosa sarta” (ivi: 24) Serafina e il di lei defunto figlioletto nei panni di Maria e del Bambino, sull’esempio della *Madonna della Seggiola* di Raffaello.

Proprio la menzione del maestro di Urbino, la cui *Madonna* i due protagonisti ammirano in una sala di Palazzo Pitti giudicandola di bellezza indescrivibile, rappresenta uno dei numerosi punti di contatto con il testo di Balzac che James sparpaglia nel racconto. Sia Frenhofer sia Theobald considerano Raffaello l’artista supremo, aderendo a un’opinione diffusissima dal Rinascimento in poi. Tuttavia, al di là di questa coincidenza, James presenta il personaggio di Theobald come una controfigura spettrale dell’efestiacio Frenhofer: mentre nella fisionomia del vecchio facoltoso Poussin capta “un qualcosa di diabolico” (Balzac 2008: 118), come se “il corpo di quel bizzarro personaggio fosse abitato da un demone” (ivi: 125) – e in effetti una volta disvelata la sua ultima creazione Frenhofer esibisce “capelli scompigliati”, “volto infiammato”, “occhi sfavillanti” (ivi: 140), i

canonici sintomi della possessione – al momento del suo ingresso in scena l’indigente pittore americano appare al giovane viaggiatore “pittoresco, fantastico, leggermente irrealista” (James 2016: 3), e più avanti, scoperta la sindrome monomaniacale che lo costringe a ricondurre ogni cosa a “qualche irrazionale rapsodia idealistica”, “a qualche *rêverie*”, egli viene assimilato a “una creatura di un altro pianeta” (ivi: 15). Frenhofer abita in “una bella casa di legno situata in prossimità del pont Saint-Michel” (Balzac 2008: 125) dove accoglie i suoi ospiti in mezzo a una collezione di tesori inestimabili; Theobald vive relegato “in un angolo buio della parte opposta della città”, in una casa “dall’aspetto cupo e squallido” (James 2016: 36) che si riduce a una “piccola stanza” dall’“atmosfera stregata” (ivi: 38). Se Frenhofer è “un genio fantastico che viveva in una sfera sconosciuta” (Balzac 2008: 128) incarnando “un’immagine completa della natura artistica” (ivi: 129) con le sue fughe e i suoi arcani, Theobald interpreta invece la malinconica parte di “un genio spasmodicamente eroico” (James 2016: 7), di un aedo dell’attesa, assumendo così l’aspetto di una guida ectoplasmatica di Firenze, votata a un forsennato e asettico idealismo. Poiché “i giorni dell’illuminazione sono passati” e “le visioni sono rare” (ivi: 11), Theobald vaga da anni nella città gigliata ripetendo il suo credo, ovvero che “una grande opera richiede silenzio, privatezza, perfino mistero” (ivi: 13) e ancora “tempo, contemplazione, discrezione, mistero” (ivi: 18). E tuttavia entrambi i pittori soccombono alla loro personale, immensa illusione e muoiono nel delirio. Nel corso della narrazione la figura del pittore americano sbiadisce sempre più in una sembianza spettrale, la quale, una volta interrotto dall’intervento di H. il rapimento della sua osservazione perenne, infesta irrevocabilmente nelle ultime pagine il corpo e la mente di Theobald, oltre che la “grande tela” (ivi: 36) montata su un cavalletto di fronte a lui. L’amico lo trova “pallido, stanco, con la barba lunga, gli occhi spenti e infossati”, in una posa di “assoluta prostrazione e depressione, con le braccia vagamente incrociate, le gambe allungate davanti a sé, la testa chinata sul petto” (ibidem). Inoltre, i parallelismi orditi tra i due racconti per contrasto – ad esempio, l’impietoso confronto tra la leggiadra grazia di Gillette, fresca “come la primavera” (Balzac 2008: 131), e la banalità stagnante dell’ormai

“matura incantatrice” (James 2016: 29) Serafina, con la sua “morbidità da matrona” (ivi: 23) – aumentano man mano che il narratore di secondo grado si approssima alla vista della *Madonna del futuro*, culminando nell’immagine della stanza di Theobald, agli antipodi dei raffinati decori della “sala bassa” di Frenhofer, riscaldata da un “bel fuoco”, di fianco al quale è apparecchiato “un tavolo carico di pietanze appetitose” (Balzac 2008: 126):

Trascurata, sporca, nuda, essa conteneva, di là dal miserabile letto, scarse comodità personali. Era insieme camera da letto e studio – lo spettro desolato di uno studio. Poche immagini e stampe polverose alle pareti, tre o quattro vecchie tele rivoltate verso l’interno, e una scatola di colori arrugginita rappresentava, con il cavalletto alla finestra, la totalità delle sue cose. Il luogo aveva un terribile odore di miseria. Il suo unico bene era il quadro sul cavalletto, presumibilmente la famosa Madonna. Girato com’era rispetto alla porta, non riuscivo a vederne la parte anteriore; ma alla fine, nauseato dalla vuota miseria di quel luogo, passai alle spalle di Theobald, con impazienza e tenerezza. Non posso dire di essere rimasto sorpreso per che quel che trovai – una tela di un puro e semplice bianco smorto, screpolato e scolorito dal tempo. Era questa la sua opera immortale! (James: 37).

Il risultato della “grande fondamentale impressione” (ivi: 27) che Theobald, vittima della promessa incantatoria di una pittura senza durata, ha sostituito alle sedute di posa, agli schizzi, ai disegni preparatori è una tela vuota, un quadro assente. L’opera che, secondo la sdegnosa signora Coventry avrebbe potuto essere “qualcosa di molto simile al quadro in quel racconto di Balzac – una semplice massa di pennellate incoerenti e di graffi, un guazzabuglio di vernice senza vita” (ivi: 19), ne è piuttosto il rovescio perturbante, lontanico e complementare. In questa maniera il dipinto inattuabile diventa contemporaneamente tema del racconto e metafora della creazione, tanto quanto, come osserva Blanchot, “l’argomento del *Giro di vite* è – semplicemente – l’arte di James, quell’arte di muoversi sempre attorno a un segreto che l’aneddoto, in tanti suoi libri, mette in azione” e che “non è un vero segreto – qualche fatto, qualche pensiero o verità che potrebbe essere rivelata – e neppure una implicazione

della mente, ma sfugge a qualsiasi rivelazione, perché appartiene a una regione che non è quella della luce” (Blanchot 1969: 136). Scaturigine di visioni che, nelle parole terminali di Theobald, “hanno un loro modo di essere splendide”, questo “pezzo di stoffa bacata” (James 2016: 38) non ritrae nulla perché, parimenti al capolavoro di Frenhofer, esso cela un’antinomia estetica inconciliabile con le pretese dello sguardo profano, e che solo nella logica del racconto è possibile formulare: il fantasma muto e incolore e anestetico della pittura, l’opposto del magma espressionista, la pura trasparenza. Sovrapposta alla mania fotolitica di Frenhofer, di cui rappresenta il principio contrario, la rivelazione inesprimibile di Theobald si scopre come la visione di un mondo senza luce, e dunque senza disarmonie né venature né dimensioni: sulla tavola originaria dell’indistinzione *La Madonna del futuro* è il cosmo trascendentale che ne occupa il verso, il cui *recto* coincide col caos informale della *Belle noiseuse*. Lo screpolo stinto dell’opera di Theobald non conosce imperfezioni perché non appartiene ad alcuna temporalità sperimentata, mentre nel disordine brumoso del quadro di Frenhofer ogni forma è stata separata per poter essere poi infinitamente ricomposta al di là dello spazio.

Al termine del funerale di Theobald H. dice alla signora Coventry che “la grande Madonna” (ivi: 40) è sua per lascito ma che non intende mostrarla né a lei né ad altri, e poco dopo, in seguito alla partenza da Firenze del narratore, si chiude il racconto di James. Nell’ultimo capoverso del racconto di Balzac, il giorno successivo all’ingresso e alla svestizione di Gillette nello studio di Frenhofer, Porbus, tornato a far visita all’amico, scopre che egli “era morto durante la notte, non prima di aver bruciato le sue tele” (Balzac 2008: 143). *La belle noiseuse* e *La Madonna del futuro* sono destinati a rimanere entrambi capolavori sconosciuti. Fondamenti abissali e frontiere invalicabili della visibilità, i due quadri non potranno più essere visti da occhio alcuno – e in realtà non lo sono stati mai, poiché sono esistiti solo in funzione di una storia. Forse solo nel racconto, dove lo sguardo e il segno coincidono in tracce verbali, è possibile dire che la destinazione ultima del pittore non è qualcosa che si possa raggiungere ma il movimento sensibile che egli fa per

raggiungerlo e che in questo movimento illusorio ma necessario, in questo andare oltre lo spazio dell'immaginazione, in questa ricerca sempre incompiuta d'ogni evidenza del reale – come capisce il falsario Gaspard Winckler, ossessionato da un ritratto di Antonello da Messina, nel finale del *Condottiero* – resiste la speranza di ottenere “la padronanza del mondo” (Perec 2012: 137).

BIBLIOGRAFIA

- BALZAC H. DE (1984), *Gambara*, Passigli, Firenze.
- Id. (2008), *Il capolavoro sconosciuto*, in appendice a DIDI-HUBERMAN G. (2008), *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, il Saggiatore, Milano.
- BELYJ A. (2014), *Pietroburgo*, a cura di A. M. Ripellino, Adelphi, Milano.
- BLANCHOT M. (1969), *Il libro a venire*, Einaudi, Torino.
- BORGES J. L. (1985), *Tutte le opere*, II, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano.
- CAILLOIS R. (2008), *Œuvres*, a cura di D. Roubourdin, Gallimard, Paris.
- CURTIUS E. (1984), *Letteratura della letteratura*, a cura di L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna.
- Id. (1998), *Balzac*, Bompiani, Milano.
- HOFMANNSTHAL H. VON (1991), *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano.
- JAMES H. (1984), *La bestia nella giungla e altri racconti*, Garzanti, Milano.
- Id. (1988), *Tre saggi su Balzac*, il melangolo, Genova.
- Id. (2016), *Segreti d'artista. Tre racconti*, Grenelle, Potenza.
- KLEIN R. (1975), *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- KRIS E. (1967), *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino.
- LEIRIS M. (1988), *Sul rovescio delle immagini*, SE, Milano.
- MERLEAU-PONTY M. (1989), *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.
- PEREC G. (2012), *Il Condottiero*, Voland, Roma.
- SERRES M. (1989), *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*, Bollati Boringhieri, Torino.
- SIMMEL G. (2001), *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, Abscondita, Milano.
- STEVENS W. (2018), *L'angelo necessario. Saggi sulla realtà e l'immaginazione*, a cura di M. Bacigalupo, Abscondita, Milano.

FRANCESCA RUBINI

Pamela, Ginia e “la bella estate”. Figure dell’artista fra Cialente e Pavese

Nell'estate del 1934 a Bulkeley, quartiere di Alessandria d'Egitto, il pittore francese Charles Boeglin e la moglie Cami affittano – e trasformano in un atelier temporaneo – una villa accanto alla residenza dei loro amici, i coniugi Terni. La scrittrice Fausta Terni Cialente rielabora l'atmosfera di quelle settimane nel racconto lungo *Pamela o la bella estate* (“fu durante l'inverno seguente che scrissi *Pamela*, inventando i personaggi e le loro vicende, ma situandoli nel luogo esatto”, Cialente 1991: XVI), pubblicato nell'agosto del 1935 sulla rivista *Occidente* (Cialente 1935). Dopo il ritorno dell'autrice in Italia (Cialente vive in Egitto dal 1921 al 1947), il testo apre la raccolta eponima edita nel 1962 da Feltrinelli (Cialente 1962) e, nel 1976, rientra nel volume *Interno con figure* pubblicato dagli Editori Riuniti, in cui Cialente consegna l'ultima selezione dei suoi racconti (Cialente 1976) [Fig. 1]. Protagonista è la giovane veneziana Pamela, trapiantata in Egitto, che affitta la sua villetta alla famiglia di un pittore francese, trasferendosi con marito e figli nel sottoscala. La sommosa normalità della sua esistenza è sconvolta dall'incontro con una morale e un insieme di relazioni trasgressivo, che determina l'infrazione, fra gli altri, del tabù del nudo femminile.

Fra l'inverno e la primavera del 1940, mentre conclude alcune poesie destinate alla seconda edizione di *Lavorare stanca* (cfr. Pavese 2017: 173), Cesare Pavese scrive *La tenda*, romanzo breve ambientato fra le soffitte dei pittori torinesi, come quella lungamente frequentata dell'amico Mario Sturani (cfr. Guglielminetti 1990; Lamberti 2008). Il testo, “giudicato fallito nel suo insieme” (Pavese 1946: 9), nell'aprile del 1946 è parzialmente edito nella misura dei capitoli V



Fig. 1
Fausta Cialente (1962), *Pamela o la bella estate. Racconti*, Milano, Feltrinelli (Universale economica; 381), (a sinistra).

Fig. 2
Cesare Pavese (1949), *La bella estate. Tre romanzi*, Torino, Einaudi (Supercoralli; 11), (a destra).

e VI sulle pagine di *Darsena Nuova* (ivi). Quindi resta sospeso fino al 1949, anno in cui trova un nuovo titolo, *La bella estate*, e una nuova ragione all'interno dell'omonima trilogia pubblicata nei *Supercoralli* Einaudi (Pavese 1949), rivelato a posteriori dalla continuità con *Tra donne sole* (1949) e *Il diavolo sulle colline* (1948) [Fig. 2]. È la storia della sedicenne Ginia, bruscamente sottratta alla condizione infantile quando un'amica modella la introduce nello studio del pittore Guido. La conquista di una breve intimità amorosa coincide con la progressiva esposizione del proprio corpo, inizialmente concesso solo al buio, poi offerto allo sguardo maschile e alla rielaborazione pittorica.

Originariamente elaborate a pochi anni di distanza, le due opere sembrano escludere opportunità intertestuali. In veste di consulente editoriale, Pavese legge il racconto di Cialente nel 1948 quando, in una lettera del 4 maggio, comunica a Renata Aldovrandi di averne ricevuto il "manoscritto": "mi è parso buono. Ma non è un libro. [...]"

L'autrice è certo in gamba, e dovrebbe scrivere un romanzo" (Savioli 2003: 332). Consultato sulla possibilità di farne un *corallo* (cfr: Ferretti 2017: 96), conferma il rifiuto il 12 maggio:

È una bella cosa, totalmente espressa e piccante. Ma come farne un libro? Questo arriverebbe a meno di cento paginette, e aggiungere altri racconti è sconsigliabile per i soliti motivi. Non resta che augurare all'autrice di scrivere una cosa più lunga e altrettanto felice (ivi: 333).

Il giudizio di Pavese¹ su *Pamela o la bella estate* segue di molti anni la stesura della *Tenda*, ma potrebbe anticipare di alcuni mesi la scelta del suo titolo definitivo, citato nel *Diario* dal 22 agosto 1949 (Pavese 2017: 373).

In assenza di ulteriori contatti documentati fra gli autori, è proprio il titolo il primo segnale di un dialogismo fra due opere che collidono sul piano della genesi, in quanto testi autonomi che trovano a distanza di molti anni una destinazione editoriale definitiva dentro un successivo impianto macrotestuale; sul piano della forma, in quanto scritture che affrontano la problematica permeabilità fra racconto lungo e romanzo breve (entrambi occupano circa 90 pagine a stampa); sul piano delle isotopie fondanti, che convergono sulla figura dell'artista e delle sue pratiche come espediente simbolico per due storie di mancata formazione al femminile. Coincidenze che esaltano, in presenza di esiti espressivi e profili intellettuali profondamente diversi, la funzionalità figurativa dell'artista, emblema che, nelle due opere, viene costantemente associato al motivo della raffigurazione del corpo nudo. A fronte di questa insistita ricorsività, la sovrapposizione dei titoli nasconde anche il primo e più evidente indice di scarto fra le due scritture, che riconoscono all'estate valori e implicazioni poetiche completamente diverse.

Nel racconto di Cialente l'estate occupa l'intera estensione del testo e si impone come espediente cronotopico. Negli anni del primo

.....
1 L'autore sembra ignorare la precedente edizione su *Occidente* e sembrerebbe indicare una nuova circolazione manoscritta negli ambienti editoriali. L'invito di Pavese a "scrivere un romanzo" potrebbe indicare la mancata conoscenza dei due volumi già editi da Cialente: *Natalia* (Sapienza, Roma, 1930) e *Cortile a Cleopatra* (Corticelli, Milano, 1936).

dopoguerra ad Alessandria d'Egitto, in un paese in cui "non si è formato un vero *melting pot*, ma una società pluralista" (Avallone 2021: 5) segnata dall'intersezione delle differenze di lingua, religione, razza e censo, per alcune settimane due classi sociali condividono lo stesso ambiente: l'immigrata italiana Pamela e il marito Averkessian, rifugiato armeno, sono dei levantini poveri, in posizione intermedia tra il colonizzatore europeo e il colonizzato africano ("possedendo alcuni dei caratteri di entrambi e non appartenendo a nessuno dei due", Virga 2016: 78); il pittore francese che, accompagnato dalla moglie, affitta la loro villetta per le vacanze appartiene all'alta borghesia europea e intellettuale, al vertice del sistema imperialista. I locatari affermano plasticamente una condizione di privilegio occupando l'appartamento di Pamela, costretta a spostarsi nel sottoscala. Prototipo inconsapevole di questo ambiguo posizionamento sociale, la protagonista avverte come promiscua e degradante l'unione con il marito ("tutto aveva lasciato, illusa! per finire quasi in miseria, moglie di un uomo quasi giallo, lei, la veneziana Pamela", Cialente 1991: 107)² e subisce l'immaginario dei colonizzatori di cui condivide il colore della pelle, l'uso distintivo del francese, la supposta separazione dalla popolazione musulmana. Nella precarietà di queste autorappresentazioni, la donna è presto ammaliata dal benessere e dalla vita mondana degli inquilini:

"Tu credi d'essere per loro un'amica... o qualcosa di simile. E non ti accorgi che ti trattano da serva".

Pamela lo sente, che Averkessian pensa così lo vede nel suo sguardo lungo e attento anche se a parole le ha detto soltanto: "Bada, non è gente per te". Ed ha avuto ragione. Mentre lei ha creduto a qualche diritto... (151-152).

La protagonista deve affrontare l'evidenza della sua ingenuità quando un amico del pittore la sorprende nel giardino e la bacia, gesto che Pamela interpreta alla luce del suo radicamento classista ("da pari a pari ci si può metter le mani addosso, così è stata soltanto una grave offesa", 150) come ennesima umiliazione, esercizio di potere

dell'uomo ricco sulla donna indigente. L'ultima notte prima della partenza, il giovane la raggiunge dietro la siepe e si consuma un rapporto, celato e, allo stesso tempo, amplificato dall'unica anacronia del racconto.

Dopo l'allontanamento dei "pericolosi forestieri" (169), nelle ultime pagine la scrittura trasferisce sul piano degli eventi i rilievi opachi del desiderio e delle proiezioni interiori, rendendo instabile l'attendibilità dello scioglimento. Il "sempre benevolo, conciliante" Averkessian anticipa ogni possibile confessione della moglie affermando di essere stato lui l'uomo nel giardino: "lui, che non avrebbe mai voluto una crudeltà simile, pensa nondimeno: 'giacché non può domandare nulla, finirà per credere', e s'illude di salvarla" (179). L'estate finisce e Pamela torna alla sua vita senza aver curato le frustrazioni del desiderio, mortificata dall'agire di due uomini che ne possiedono prima il corpo e poi, attraverso l'alterazione di una verità, la coscienza.

La catena minima di questi eventi è alimentata dal confronto con la trasfigurazione pittorica del corpo femminile e con la centralità del regime scopico che, in opposizione al rapporto implicito fra soggetto (attivo-forte) e contenuto (passivo-debole) della visione, è esercitato dai personaggi subalterni: il mestiere di Averkessian è fotografare ricchi turisti europei; Pamela sviluppa un ossessivo voyeurismo che la porta a spiare (dietro la siepe del giardino) i lunghi intrattenimenti degli inquilini. All'origine di questo impulso c'è la più importante sequenza del racconto: lo svelamento dei quadri del pittore che determinano il "risveglio scopico" (cfr. Re 2008) di Pamela. L'accesso alla visione si manifesta come un passaggio dall'oscurità del "sottosuolo" (124) alla luminosità del piano superiore, dove "il sole aveva inondato il pavimento con una grande chiazza di luce" (124) e si distingue in un "riflesso abbagliante" (125) "la sensazione di non essere veramente sola, nella camera [...]. Qualcuno c'è che non ha respiro, e nemmeno corpo, ma ha certamente degli occhi, uno sguardo da cui si sente sfiorata, poi sollecitata e come inseguita" (125). L'introduzione della successiva *ekphrasis* supera la dicotomia maschile/femminile: se l'occhio che dipinge resta quello di un uomo, guardare è una prerogativa femminile, un *inseguimento* fra figure pittoriche e viventi che diventano allo stesso tempo spetta-

2 D'ora in avanti le citazioni dall'opera saranno tratte da questa stessa edizione.

trici e oggetti scrutati, poiché “il desiderio dei dipinti è scambiarsi di sposto con chi guarda, di immobilizzare o paralizzare l'osservatore, trasformarlo in un'immagine per lo sguardo del dipinto” (Mitchell 2009: 107):

Le donne nude, livide, rossastre, rosee, che avanzano dal muro i seni induriti in un colore verdognolo, o violaceo, o azzurrino, e spingono fuori dalle cornici, senza pudore, un ventre rigido, secco; oppure raccolgono a piene mani un abbondante, molle grembo materno. Esterrefatta, Pamela si urta ai loro occhi freddi, quasi nemici (125-126).

Pamela, che non riesce a ritrovare il proprio corpo nella sensualità feroce e dimessa delle donne dipinte, sperimenta una “incapacità di *agnizione* dell'identico” che “si esprime soprattutto nella coppia oppositiva nudo-vestito” (Storini 2005: 129) e che svela la presenza di un alternativo sistema di valori:

I visi di quelle donne non esprimono malizia né licenza, non manifestano la nudità che sembra appesa, inerte, ai loro colli muscolosi; ed è proprio questo che la offende, benché non lo sappia e traduca il suo sentimento di rivolta e di vergogna pensando: “Ma che spudorate, hanno la faccia come se fossero vestite”. Se avessero, per nascondersi, le belle pieghe di broccato o damasco che ha sempre veduto nei dipinti delle chiese, potrebbe accomodarsi a quei visi indifferenti. Invece, le sue Marte, le sue Maddalene, le sue Elisabette, alzano verso il Cristo in croce un viso frenetico, sì, ma il loro corpo è avvolto in lunghe vesti drappeggiate (126).

Nella lettura dei quadri la protagonista tenta invano di applicare le norme morali e le consuetudini dell'esperienza, in quanto la mancanza di vergogna nell'esibizione del corpo determina la caduta di un tabù e l'accesso a stimoli fino a quel momento repressi. Solo la consuetudine con i dipinti permette l'assunzione di un nuovo codice che ribalta il significato trasgressivo della nudità:

La nudità cominciava ad assumere per lei un significato nuovo, meno vergognoso di quello che le aveva prestato fino allora; e se [...] levava gli occhi al muro, alle donne sfrontate, la polpa dei loro seni, l'ampiezza

materna del grembo, i chiaroscuri di una figura in movimento sulla riva di un'acqua calma e trasparente come le era successo di vedere soltanto in sogno, o di un'altra figura presa nell'ombra cupa di un sottobosco come dentro una grande, oscura conchiglia, svegliavano in lei un sentimento che non riusciva a definire, ed era il principio di un'emozione. Stornava gli occhi per non vedere, per non sorprendersi a trovar bella quell'indecenza (131-132).

Allo stesso modo, viene normalizzata la presenza del pittore, in un primo tempo connotato da caratteri di alterità e separazione (“dal pittore si lavora, quasi sempre, le porte sono chiuse”, 137) associati al luminoso arcano delle donne dipinte, in cui si perpetua il dialogo degli sguardi femminili:

Pamela rimane incantata a guardare il legno scuro dell'uscio, le sembra che dalla riga di sole, in basso, si propaghi un'irradiazione tremolante, oleosa, dorata, che forse viene dalla luce al di là della porta, ma forse sono quei corpi ad emanare lo splendore intermittente, e l'aria ne è tutta un crepitio leggero (138).

La curiosità di Pamela insiste sull'origine delle figure nude di cui i pittori sembrano esecutori anonimi e indifferenti, quasi dei dispositivi strumentali da confondersi con colori e pennelli:

Anche i pittori vengono fuori ogni tanto, in maglietta o in maniche di camicia, qualche volta escono addirittura con la tavolozza e i pennelli, e l'odore resinoso dell'acqua ragia e dei colori scende fino a Pamela, che ne è leggermente inebriata. Le donne nude sono uscite da quei teneri grumi d'ocra e di vermiglio, di verdi e di azzurri splendenti, le donne nude sono adesso in quella camera (138).

Pamela osserva invece il mazzo di pennelli gocciolanti che uno d'essi va sciacquando e poi terge accuratamente, i pennelli pazienti che hanno fatto a quella ragazza due mammellucce tenere color albicocca e le hanno messo qua e là sul ventre bruno un bianco di madreperla, per cui adesso nel quadro sembrerà illuminata da dentro (139-140).

Destinati allo sfondo del racconto, i pittori che frequentano la vil-

la tradiscono presto l'enigma del loro vivere ("una stramba regola conduce questo modo di vivere, Pamela ne ha scoperto il filo e lo segue": 144), risolto in una condotta frivola e appagata: sono agiati borghesi che dipingono fra un aperitivo e una festa in giardino, abituati ad allestire atelier nei loro appartamenti di lusso e a dedicarsi ai quadri come a una raffinata distrazione. Il mistero della diversità dell'artista si esaurisce nella giocosa banalità delle loro abitudini:

Dal cancello entravano i giovanotti spingendo col piede la griglia, nudo il torso abbronzato, e venivano a fischiare sotto il gelso in un modo che l'aria ne era straziata e Pamela doveva tapparsi gli orecchi. Il pittore compariva sulla veranda maledicendoli ad alta voce. Lei non finiva mai di sorprendersi, anche per il linguaggio curioso che adoperavano tutti quelli. Non l'avrebbe mai pensato, che la gente ben vestita e ben educata potesse insultarsi a quel modo. [...] ma dopo qualche giorno capì che doveva essere un linguaggio convenzionale, da iniziati, e ne parlò al marito come di una grande scoperta (132).

Nella seconda parte del racconto si dispone il definitivo abbassamento della rappresentazione dell'artista che, nella sua irrilevanza, è completamente escluso dalla dimensione scopica. In una struttura diegetica in cui il rilievo narrativo dei personaggi è determinato dall'esercizio dello sguardo, non solo i pittori non osservano (e non descrivono) mai i dipinti, ma non sembrano vedere (nel senso di percepire significativamente) neanche le modelle che posano davanti ai loro occhi: "nessuno le ha viste, le modelle" (138); "la modella passa inavvertita, strisciando lungo il muro, guizza tra i cancelli socchiusi, scompare. Soltanto Pamela ha per lei occhi attenti e inquieti" (139); "le modelle arabe o negre [...] guizzano via leggere, silenziose, lanciando uno sguardo mite e astuto" (140). Terzo vertice (insieme alle donne dipinte e all'osservatrice/osservata Pamela) di un triangolo della visione che continua a escludere gli uomini, le modelle "arabe o negre" conoscono tutte le declinazioni della marginalità razziale, sociale, di genere ma, con la loro presenza, scuotono i pregiudizi eurocentrici della protagonista:

Non c'è nessuno nella stanza, se non il pittore che lavora voltando le

spalle e neanche dice buongiorno. [...] La negra le sta davanti in piena luce, mite e rassegnata le fa pena, vorrebbe non guardarla. [...] Graziosa, infelice, la negra respira appena. La sua pelle nera non sembra veramente nuda. [...] Così fragile e malinconica, la piccola negra non sembra nemmeno impudica, ha qualche cosa di già appassito a fior di pelle, la miseria che patisce, forse, e il suo sguardo fiducioso carezza Pamela, sembra che la preghi di fare qualche cosa in suo favore, non lo vede quant'è spoglia e meschina? Il pittore, che se ne infischia, preme con le dita i suoi tubi, spiaccia sulla tavolozza grossi vermi violetti, bruni, dorati... Al collo le ha dipinto un monile di perle cerulee, delicatissime, e Pamela si sente riconciliare (138-142).

Nella complessità di un testo che cresce sulla sedimentazione di voci diverse (l'autrice dedica il racconto agli amici pittori Charles e Cami affermando l'appartenenza biografica alla classe dei ricchi intellettuali europei, sceglie come focalizzazione dominante le aspirazioni di una povera levantina e sovrappone continuamente al limite della sua prospettiva morale una presenza etica e lirica superiore), emerge il brutale distacco del pittore che volta le spalle, "se ne infischia", "preme" e "spiaccia" "vermi" di colore. Intanto, a partire da un principio di insofferenza e da un rinnovato pudore, Pamela raggiunge davanti alle tele l'unica maturazione che le sia concessa: uno sforzo verso la complessità che la porta, inconsciamente, a problematizzare il rapporto con gli stereotipi del discorso sociale, a cogliere il valore politico del gesto che si sta compiendo (l'esercizio di potere dell'uomo bianco sulla donna africana) e, allo stesso tempo, a provare la vertigine di un'esperienza estetica.

Si svela così un doppio itinerario della protagonista che, mentre cade vittima dei suoi falsi turbamenti e delle sue ambizioni piccolo borghesi (l'erotismo che la lega al giovane pittore è in realtà una richiesta di riconoscimento sociale), riesce a sciogliere l'"inganno" delle immagini dipinte:

Un giorno vide scendere dal muro le cornici patinate che racchiudevano le donne nude [...]. Vedute in terra, la polpa dei loro seni a portata di mano, quelle creature dipinte non potevano più commuoverla se non attraverso la malinconia del distacco. Oramai lo sapeva, di che

cosa erano fatte le ombre indecenti che l'avevano tanto offuscata la prima volta! Tutto era mestiere, inganno. E non era nemmeno una cosa da prendersi tanto sul serio (165).

La sospensione della pratica autoreferenziale dello sguardo porta ad un'ultima identificazione con i quadri nel segno negativo della perdita e dell'abbandono: "le pareti, spoglie, le sembrarono devastate come la campagna dopo una vendemmia" (165) e la stessa Pamela si sente "perduta [...] devastata come quelle pareti spoglie, terra vendemmiata" (171). Non a caso, scomparse le tele, l'esperienza dell'abuso maschile coincide con annullamento della vista: "rimase un poco a contemplare il buio fitto, prima di poter capire" (168); "i suoi occhi pieni di nero, ciechi, la terra sotto le spalle, il peso di quell'uomo, e buio, buio..." (174); "ma non ha veduto nulla, né prima né dopo, anche ora le sembra di essere cieca e che la perfida notte abbia indugiato attorno a lei soltanto per chiuderla in quell'inesorabile e goffo destino" (180). Pamela è restituita ad una schiera di donne invisibili, il buio indica il silenzio ("è il silenzio che comincia a roderla, e così sarà, per sempre", 180) di un percorso di coscienza interrotto e la fine dell'estate segna la sconfitta di un "goffo destino" che non ha saputo inventare per sé la libertà promessa da quei corpi dipinti.

Se per Cialente l'estate è una parentesi, un intervallo nella vita dei personaggi che coincide con l'estensione stessa del racconto, il romanzo breve di Pavese si apre con il superamento dell'estate intesa come limite, confine dell'esperienza. La stagione estiva rappresenta per Ginia, umile sarta torinese, il tempo dell'infanzia e della "festa": "a quei tempi era sempre festa. Bastava uscire di casa e traversare la strada, per diventare come matte, e tutto era così bello, specialmente di notte, che tornando stanche morte speravano ancora che qualcosa succedesse" (Pavese 2015: 3).³ La perfetta innocenza dell'età infantile si esprime nello slancio incondizionato verso l'esistenza, nell'eccitazione che precipita Ginia sulle colline e nei viali per una smania di vita, nella necessità di esprimere una mobilità fisica e interiore. Nel quadro di una rifunzionalizzazione del testo che, nel

1949, viene collocato dall'autore all'inizio di una riflessione in tre parti sul "mito" e il "sacrificio" (cfr. Jesi 2015), *La bella estate* corrisponde all'unica stagione in cui l'essere umano partecipa al mito in maniera piena e inconsapevole. Dopo l'età della festa, quindi dopo la conclusione dell'estate, si impone il tempo storico della colpa che secondo una "dinamica interna di ciascuno dei tre romanzi conduce i giovani dall'innocenza al peccato e poi al sacrificio" (ivi: VIII).

Scritta prima delle più compiute riflessioni sul mito, l'opera del 1940 è la sola della trilogia che Pavese riconosce sotto il paradigma del "naturalismo", mentre costituiscono esempi di "realtà simbolica" (Pavese 2017: 377-378) sia *Il diavolo sulle colline* che *Fra donne sole*. Nel bilancio drammaticamente autoconclusivo di una ricerca conoscitiva e stilistica, il romanzo occupa uno stadio provvisorio che, in un'adesione solo supposta al naturalismo, anticipa un trattamento complesso e instabile della realtà. In una severa sottrazione di determinazione visiva e in una lingua che, attraverso la definizione dei gesti, condensa le visioni dell'inconscio, Pavese potenzia le valenze mitiche e la densità simbolica della sua scrittura, raccontando la mancanza della festa attraverso la perdita dell'innocenza del corpo femminile.

Terminata l'estate, la giovane protagonista si espone, impreparata, allo sforzo di diventare donna ("cambiando la stagione, qualcosa doveva succedere", 17) dando inizio alla "storia di una verginità che si difende" (Pavese 1966: 460). La "mortificazione della purezza morale di Ginia" (Guglielminetti 2000: XLVIII) inizia con la curiosità morbosa per l'amica Amelia ("che aveva vent'anni e camminava e guardava sfacciata", 12), i suoi atteggiamenti spudoratamente emancipati e, soprattutto, la naturalezza con cui espone il proprio corpo. Il mestiere di modella è presto riconosciuto come emblema di una condotta trasgressiva ("Amelia almeno si sapeva, che faceva un'altra vita", 9) e affermazione di quella maturità sessuale rispetto a cui Ginia si avverte insicura e inappropriata. La progressiva scoperta del lesbismo e della malattia venerea di Amelia precipitano la ragazza verso la perdizione come una sorte senza appello, costantemente associata alla frequentazione dell'ambiente dei pittori.

A questa continua degradazione Ginia assiste alternando aversio-

3 D'ora in avanti le citazioni dall'opera saranno tratte da questa stessa edizione.

ne e volontà di emulazione, disponibilità ad essere manipolata e scatti di verginale pudore, su cui finisce per prevalere la falsa convinzione che l'esposizione di fronte al cavalletto di un pittore possa conquistarle la fredda sicurezza della maturità. L'intero meccanismo enunciativo si sviluppa così intorno alla doppia funzionalità del nudo come specialità pittorica (ci si sveste per permettere la composizione di un'opera d'arte) e come esercizio del desiderio (ci si spoglia per affermare/compiacere una pulsione): due accezioni che tendono a confondersi e corrispondere dal momento che, per Ginia, la nuova percezione del corpo è determinata dal farsi oggetto dello sguardo e del gesto pittorico.

Il primo approccio con la visione del corpo sessuato si offre alla protagonista nel momento in cui vede posare Amelia. Oltre lo sordimento dell'auto-agnizione ("il batticuore di accorgersi che tutte siamo fatte uguali e che chiunque avesse visto nuda Amelia, era come vedesse lei", 22), non è tanto il nudo in sé a turbare la ragazza, ma la sua vulnerabilità davanti alla vista dell'uomo. Ciò che disturba e affascina è l'imposizione dell'occhio maschile sulla figura femminile, percepito come atto di violenza e profanazione: "non si capacitava che proprio Barbetta, quel vecchio papalotto grasso, avesse disegnato cancellato pasticciato le gambe la schiena il ventre i capezzoli di Amelia. [...] Quegli occhi grigi e quel lapis l'avevano fissata, misurata e frugata" (21). Dopo aver guardato Amelia, il nudo diventa per Ginia un pensiero angosciante ("rivedeva nel buio il ventre nero di Amelia e quella faccia indifferente e le mammelle che pendevano", 23), al punto che, coinvolta in una relazione con il pittore Guido, si concede soltanto al buio.

Dopo il primo rapporto con l'amante, la visione solitaria della propria nudità viene riscoperta come fantasia erotica e volontà di uguagliare l'amica:

Chiuse a chiave la porta, poi si spogliò davanti allo specchio [...]. Si figurò di posare davanti a Guido, e si sedette su una sedia come quel giorno Amelia [...]. Chi sa quante ragazze Guido aveva veduto. L'unica che non aveva ancor visto bene era lei, e Ginia, solo a pensarci, si sentiva il batticuore (65).

Più avanti, mentre lo svelamento del corpo sembra assicurarle il culmine della "sua vera vita d'innamorata" ("adesso che con Guido si erano visti nudi, tutto le pareva diverso. Adesso sì che era come sposata e, anche da sola, bastava pensare ai suoi occhi, come l'avevano guardata, per non sentirsi più sola", 85), la gelosia della ragazza continua a concentrarsi sulla modella ("in certi momenti le pareva di morire. Vedeva di continuo la faccia di Guido fissata su Amelia", 91), fino all'epilogo e alla definitiva umiliazione di Ginia. "Andò a poco a poco verso il cavalletto. Su una lunga striscia di carta, Guido col carboncino aveva segnato il profilo del corpo d'Amelia. Erano righe molto semplici, qualche volta intrecciate. Pareva che Amelia fosse diventata acqua e passasse così sulla carta" (93): dopo aver assistito a una posa di Amelia, Ginia chiede a Guido di dipingere il suo ritratto, momento che dovrebbe accertare la raggiunta maturità sessuale e la piena consapevolezza di sé. La sequenza si risolve invece nella caduta del sogno d'amore e nel definitivo smascheramento delle sue illusioni. Spogliatasi "con un cuore furioso che la faceva tremare" (93), Ginia scopre che dietro la tenda, spazio della soffitta dove si trova il letto di Guido e si è perduta la sua innocenza, un altro amico pittore la sta osservando. Tra le risate del gruppo, la ragazza si abbandona al pianto e fugge: "ma Ginia non riusciva a disperarsi davvero. Capiva di esser stata lei stupida. [...] Era lei che aveva voluto far la donna e non c'era riuscita" (97).

Nelle settimane successive, la solitudine e l'avvenuta corruzione della protagonista riposano in una squallida quotidianità, animata da momenti di narcisistica contemplazione che ribadiscono il perdurare di un rapporto contraddittorio con il piacere, ancora confuso con il dolore e la vergogna:

Provò un brivido una volta, come una carezza, spogliandosi per andare a letto, e allora si mise davanti allo specchio, si guardò senza paura e alzò le braccia sul capo, girandosi adagio, col cuore in gola. "Ecco, se adesso entrasse Guido, che cosa direbbe?" si chiedeva, e sapeva benissimo che Guido a lei non ci pensava nemmeno. "Neanche l'addio ci siamo dati", balbettò, e corse a letto per non piangere nuda (98).

Consapevole della sua perdita definitiva ("tutto il bello è finito", 98),

Ginia ha ripetuto i consueti schemi di comportamento cedendo alle continue fughe, all'incoerenza delle sue inclinazioni, alla rivalità e alla dipendenza verso Amelia, segnali di una personalità regressiva destinata a non completare il suo percorso di formazione. Abituata ad assecondare l'indole degli altri, sottomessa al suo modesto futuro,⁴ la ragazza continuerà a seguire le iniziative di Amelia attraverso un nuovo tempo senza più sorprese: “- Andiamo dove vuoi, - disse Ginia, - conducimi tu” (99).

In un testo generalmente povero di digressioni descrittive, sostenuto dall'attesa di un quadro che potrebbe decidere le sorti dei personaggi, risulta incisiva la mancata *ekphrasis* del nudo di Ginia, immagine che diventa uno dei più felici esempi “dell'implicito paveseiano” (Martínez Garrido 2011: 236). Intorno alla realizzazione di quest'opera invisibile, l'autore costruisce una deformante variazione sul tema tradizionale “dell'antagonismo tra la donna e il ritratto che di lei dipinge un pittore amante” (Tortonesi 2002: 91). Il triangolo amante-pittore, amata-modella e ritratto per lei ostile e insopportabile viene disturbato dalla presenza costante di Amelia, vero oggetto di attrazione/repulsione e personaggio che incarna la deriva morale e spirituale della sua età.

Allo stesso modo, sarebbe impropria l'identificazione dell'amante-pittore con la figura di Guido, orgogliosamente certo di non amare nessuna donna (“- Non sei mai stato innamorato? - disse Ginia, senza guardarlo. - Di voialtre? Non ho tempo”, 64) e di vivere l'atto creativo come prova intellettuale autoriferita, estraneo a qualsiasi “assimilazione tra arte e eros” (Tortonesi 2002: 103).

Il contributo del personaggio alla materia allusiva del testo rimane in ogni caso significativo, dal momento che il pittore interpreta il sofferto sradicamento del contadino inurbato e la dedizione all'elemento topico della collina:

- Da ragazzo andavo scalzo -, le confessò ridendo, e Ginia allora capì il perché delle sue mani forti e di quella voce larga, e non credeva che

.....
4 Ginia è solo una delle tipiche creature pavesiane che si lasciano “condurre” dal carisma di altri personaggi: cfr. in particolare la lettura di Anco Marzio Mutterle (Mutterle 2003) de *Il compagno* e *il Diavolo sulle colline*.

un contadino potesse fare il pittore. Lo strano era che Guido se ne vantava e, quando Ginia gli disse: - Ma tu però stai qui -, le rispose che la vera pittura si faceva in campagna. - Ma tu stai qui -, ripeté Ginia, e allora Guido: - lo sto bene soltanto in punta a una collina (64).

Luogo mitico per eccellenza in cui si addensano le immagini rituali ricorrenti (la donna, la terra, il fuoco, il sangue), la collina è la matrice primigenia che l'arte è chiamata a chiarire, oggetto esclusivo dell'interesse di Guido (“mi devi vedere in campagna. Solo allora dipingo. Nessuna ragazza è bella come una collina”, 85) che sublima e sostituisce il rapporto con la figura femminile:

Guido diceva della collina che voleva fare, e che aveva in mente di trattarla come una donna distesa con le poppe al sole, e darle il fluido e il sapore che fanno le donne. [...] Guido disse: - Ma no che nessuno ha mai fatto le due cose insieme. Io ti prendo una donna e te la stendo come fosse una collina in cielo neutro (90).

La corrispondenza con il paesaggio collinare si innerva intorno all'immagine della collina-mammella, un nesso simbolico essenziale nella poetica di Pavese in continuità con la stesura del precedente *Paesi tuoi* (scritto nel 1939, pubblicato nel 1941). Nella prospettiva prevalentemente cittadina del romanzo, questa identità straniante di Guido si riflette nelle notazioni animalesche del personaggio, che agisce come una “furia” (“era una discussione di pittura e Guido parlava con furia e diceva che i colori sono colori”. 43), “davanti a una tela perde il lume degli occhi come il toro” (39) e, emblematicamente, abita una “tana” (“il letto dietro la tenda, che era sporco come una tana”, 62).

Nei suoi eccessi selvaggi e antisociali, la differenza dell'identità artistica non corrisponde ad una condizione di sublime, indomita vocazione all'eccezionalità. Al contrario, il personaggio è sottoposto ad un puntuale ridimensionamento descrittivo espresso attraverso l'immaginario della ragazza che, nonostante il suo ostentato distacco, ha sedotto: Guido che “se non fosse un pittore, sarebbe un campagnolo qualunque” (65), che “in camicia grigio-verde le sembrava un operaio” (43) e che, ricordando i suoi approcci, la faceva “ridere

pensando che tutti, pittori e meccanici, cominciavano a quel modo” (40).

La presunta superiorità intellettuale del pittore è continuamente compromessa dalla volgarità dei suoi comportamenti, dall'arroganza di una morale equivoca, dalla mancanza di empatia e di curiosità verso il prossimo, dal tono deprimente degli spazi che occupa. Quando non trascorre le giornate al caffè, la soffitta trasandata in cui vive e si circonda di sodalizi maschili (“devi sapere che un uomo lavora soltanto se ha degli amici che lo capiscono”, 64) aderisce al cliché dell'atelier bohémien, una “stanza sporca e sgocciolante” (33) che “sembrava proprio una miseria” (50), ricoperta di “cartocci” e “cicche buttati per terra” (ibidem). In questo contesto, l'uso di una tipizzazione che diviene improvvisamente “banale” e “si fa di cattivo gusto” (Jesi 2015: XVIII) può essere riconosciuto come un dispositivo polemico che denuncia, nell'imbarazzo di un'iconografia esausta, l'insofferenza per una determinata rappresentazione dell'artista.

La scelta di una rappresentazione antiromantica e anticelibrativa si impone come uno dei tratti ricorrenti fra le due opere di Cialente e Pavese, in cui i pittori sono incaricati di sostenere ruoli comprimari ma altamente significativi per la tenuta tematica e strutturale dei testi. Estranei a qualsiasi mitizzazione, questi si esprimono in figure negative e stigmatizzate, estranee o antagoniste rispetto ai tentativi di chiarimento identitario dei personaggi principali. Il rifiuto della “leggenda dell'artista” (cfr. Kris, Kurz 1980) ha un ruolo non secondario, per Cialente, nella costruzione di un racconto che condanna ogni tentazione di esotismo contemplativo, combinando in maniera originale la rappresentazione politicamente orientata di uno specifico contesto storico-sociale con i moduli, rarefatti e ideologicamente alterati, del romanzo di formazione. Per Pavese, l'impaccio di un personaggio stonato e convenzionale che condivide le sue stesse ossessioni creative è segnale di un'autodisciplina formale, ostacolo autoimposto per stimolare la ricerca, attraverso il rigoroso “mestiere” dello stile, di una scrittura di autentiche tensioni espressive.

Nelle vicende di Pamela e Ginia l'incursione di un personaggio pittore sembra promettere il superamento di censure sociali, l'infrazione di norme di comportamento, il tentativo di affermare nuove

proiezioni dell'identità e del desiderio. Lo svelamento delle figure d'artista, che si scoprono ordinarie, indolenti ed estranee a qualsiasi elezione, funziona quindi come correlativo di una dolorosa disillusione che respinge le protagoniste in una condizione di solitudine, marginalità e lacerante distanza fra esperienza e sogno d'amore. La provata inadeguatezza dell'artista come creatore di simboli lascia un mondo svuotato e inerte, in cui due personaggi femminili (sedotti, mortificati, abbandonati) vivono l'alienazione di un destino incompleto e trascurabile. Se la scoperta dell'arte non è più consolazione, non più momento di libertà, quel che resta è un breve urto della coscienza, il rimorso silenzioso di uno sguardo non corrisposto.

BIBLIOGRAFIA

- AVALLONE L. (2012), "Egitto moderno, una storia di diversità. Il modello europeo e la società cosmopolita", in *Kervan. Rivista di studi afroasiatici*, 15, pp. 5-32.
- CIALENTE F. (1935), "Pamela o la bella estate", in *Occidente. Sintesi dell'attività letteraria del mondo*, IV, 12, pp. 97-126.
- Ead. (1962), "Pamela o la bella estate", in Ead., *Pamela o la bella estate. Racconti*, Feltrinelli, Milano, pp. 4-92.
- Ead. (1975), "Pamela o la bella estate", in Ead., *Interno con figure*, Editori Riuniti, Roma, pp. 97-184.
- Ead. (1991), "Introduzione", in Ead., *Interno con figure*, Edizioni Studio tesi, Pordenone, pp. IX-XX.
- FERRETTI G. C. (2017), *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino.
- GUGLIELMINETTI M. (1990), "Una poetica 'tenzone': Mario Sturani e Cesare Pavese. Carteggio", in LAMBERTI M. M. (a cura di), *Mario Sturani: 1906-1978*, Allemandi, Torino, pp. 193-199.
- Id. (2000), "Cesare Pavese romanziere", in PAVESE C., *Tutti i romanzi*, a cura di Guglielminetti M., Einaudi, Torino, pp. IX-LXVI.
- JESI F. (2015), "Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio", in PAVESE C., *La bella estate*, Einaudi, Torino, pp. V-XIX.
- KRIS E., KURZ O. (1980), *La leggenda dell'artista*, Boringhieri, Torino.
- LAMBERTI M. M. (2008), "La Torino dei pittori e la città di Pavese", in MASOERO M. (a cura di), *Cesare Pavese e la "sua" Torino*, Lindau, Torino, pp. 37-47.
- MARTÍNEZ GARRIDO E. (2011), "La forza visiva nell'opera di Cesare Pavese: fra scrittura e immagine", in *Cuadernos de Filología Italiana*, XVIII, Volumen Extraordinario, pp. 233-255.
- MITCHELL W. J. T. (2009), "Che cosa vogliono le immagini?", in PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 99-133.
- MUTTERLE A. M. (2003), *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- PAVESE C. (1946), "Cattive compagnie", in *Darsena Nuova*, II, 2, pp.

9-11.

- Id. (1949), "La bella estate", in Id., *La bella estate. Tre romanzi*, Einaudi, Torino, pp. 5-90.
- Id. (2015), *La bella estate*, con un saggio di F. Jesi, Einaudi, Torino.
- Id. (2017), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, "Introduzione" di C. Segre., Einaudi, Torino.
- RE L. (2008), "Painting, Politics, and Eroticism in Fausta Cialente's Egyptian Narratives", in *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics*, 8, pp. 105-140.
- SAVIOLI S. (2003), "'Un buon lavoro'. Il carteggio inedito tra Cesare Pavese e Renata Aldovrandi", in *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana*, V, pp. 301-337.
- STORINI M. C. (2005), "Oltre il realismo magico", in Ead., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma, pp. 74-140.
- TORTONESE P. (2002), "Triangoli: l'artista, l'amata, il ritratto", in VILLARI E., PEPE P. (a cura di), *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, Bulzoni, Roma, pp. 91-104.
- VIRGA A. (2016), "Pamela ovvero la 'Venere Bianca'. Il racconto dissidente di Fausta Cialente", in *Italian Studies in Southern Africa*, 2, pp. 75-97.

EDOARDO BASSETTI

“Un personaggio forse troppo diletto”

La rappresentazione dell’artista nell’opera di Anna Banti

Con un margine d’errore piuttosto esiguo, si potrebbe affermare che nella sua produzione Anna Banti non fece altro che occuparsi della vita e delle opere di altri artisti, realmente esistiti o inventati che fossero.

Un’attitudine che l’autrice declinò non solo come narratrice, ma anche in numerose altre vesti: storica dell’arte di formazione,¹ Banti fu infatti anche una fine critica letteraria (cfr. Banti 1961) e cinematografica (cfr. Banti 2008); co-fondatrice e redattrice della rivista *Paragone Letteratura*; mentore di giovani scrittrici emergenti (cfr. Ricaldone 2016); e infine vera e propria divulgatrice, come nei pionieristici interventi dedicati ad artiste donne sul *Corriere della sera*, poi raccolti nel volume *Quando anche le donne si misero a dipingere* (1982).

Cifra caratterizzante di questo vasto corpus di “figure dell’artista”, tra i più interdisciplinari del Novecento italiano (e non solo), è l’ineludibile tendenza di Banti a raccontare, prima ancora che a analizzare, forme artistiche che non fossero la propria – un esercizio letterario che porterà la scrittrice, a sua volta, a definire sempre più il proprio stile autoriale.²

Data una tale eterogeneità, l’articolo mira a sottolineare come il

¹ Allieva di Roberto Longhi al Liceo Tasso di Roma e di Adolfo Venturi alla Sapienza, Banti scrisse decine di contributi di critica d’arte, fra cui monografie su Boschini, Lotto, Beato Angelico, Giovanni da San Giovanni, Velázquez, Monet.

² In tal senso, come suggerito da Milani (2021), potrebbero essere considerate eredi di questo particolare connubio fra storia dell’arte e letteratura autrici come Marisa Volpi, Melania Mazzucco e (aggiungiamo noi) Elisabetta Rasy.

sensu della rappresentazione bantiana dell'artista possa emergere appieno solo se analizzato in ogni sua forma di scrittura: quella narrativa dei racconti e dei romanzi, quella drammaturgica di *Corte Savella* (1960),³ quella più discorsiva degli articoli di giornale, quella critica dei saggi maggiormente strutturati e quella privata dei carteggi. Una produzione che a mio avviso costituisce un caso di studio unico per competenze storico-artistiche, metaletterarietà e (auto) critica: come ad esempio quando un'ultraottantenne Banti (attraverso il suo alter ego Agnese Lanzi) si interroga, fra gli altri, sui suoi libri ispirati a Lorenzo Lotto e Artemisia Gentileschi (2013: 1609-1618; 1635-1639); o addirittura all'interno delle stesse opere, dove esplicita (da critica, e non da narratrice) l'arbitrarietà e allo stesso tempo il senso della sua operazione letteraria.

Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scocciato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento, e quel che allora fosse tristezza o letizia, improvviso rimorso e tormento, patto di bene e di male. Mi ravvedo; e dopo un anno che le rovine sono rovine, né mostrano di poter essere di più o meno di tante altre antiche, mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo. Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polverosa respirata. [...] Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua (Banti 2013: 355).

3 Sebbene il romanzo bantiano sia universalmente riconosciuto come la prima delle "Artemisia fictions" (cfr. Lent 2006), la pièce *Corte Savella* viene invece spesso dimenticata dalla critica, nonostante abbia effettivamente inaugurato uno dei filoni teatrali più produttivi degli ultimi decenni (fra le varie opere possibili, ricordiamo almeno Caplan 1995, Humprey 1996, McCullough 2015, Breach Theatre Company 2018).

I. Né romanzo storico né *Künstlerroman*: romanzo meta-storico?⁴

I.1 Anna Banti e la storia che non c'è

A prescindere da Artemisia, Lotto e Agnese Lanzi, credo sia molto interessante notare come spesso i personaggi bantiani siano ugualmente degli artisti – e, ancora più significativamente, delle artiste: Ofelia di *Vocazioni indistinte* è maestra di pianoforte, Lavinia di *Lavinia fuggita* e Agnese Grasti de *Le donne muoiono* sono delle compositrici,⁵ Arcangela di *Corte Savella* è una cantante e Caterina un'apprendista pittrice, Libero de *Le mosche d'oro* è un artista ispirato al pittore pistoiese Lando Landini (cfr. Manetti 2016), Domenico Lopresti di *Noi credevamo* redige le sue memorie risorgimentali. Anche da narratrice, dunque, Banti tende ad assumere il punto di vista di un (altro) artista. Ma questa scelta non credo abbia a che fare solo con il modello del *Künstlerroman*, e né tantomeno con il genere del romanzo storico, come troppo spesso è stato invece ribadito dalla critica: la narrativa bantiana non sgorga da una sorgente propriamente storiografica – a differenza del suo amato Manzoni, che per rappresentare il Seicento (e l'Ottocento) lombardo raccontò la storia di Renzo e Lucia. L'operazione di Banti compie semmai il percorso inverso, partendo non da "un accaduto 'storico', ma, come si

4 A differenza di Hutcheon (1995), che intende il concetto di *historiographic meta-fiction* come una deriva metanarrativa del Postmodernismo, e di Elias (2001), che si è occupata più precisamente di *metahistorical romances* (e non di *metahistorical novels*), la mia accezione di *romanzo metastorico* non è direttamente legata a concetti come il Sublime, l'Illuminismo o il Postmodernismo: bensì a un *discorso storico* (cfr. White 1973; 2008) basato sul rapporto *dialogico* e *metafisico* che in alcune opere letterarie viene a istaurarsi fra l'autore (incluso l'autore implicito e l'autore personaggio, laddove presente) e il protagonista (artista) del suo romanzo, e le rispettive epoche che essi *rappresentano*.

5 Come vedremo più avanti, non è un caso che Banti scelga proprio questa "figura dell'artista" femminile: scrivere musica è infatti ancora oggi (a differenza che suonare uno strumento) una delle forme artistiche meno accessibili per una donna, come ribadito dall'autrice nel racconto futuristico *Le donne muoiono* del 1950: "E finalmente anche la musica, tanto aliena allo spirito inventivo delle donne, si concesse loro per intero, esse la formarono e composero in nuovi modi, dopo averla per millenni coltivata da esecutrici soltanto (Banti 1963: 321)".

conviene a una storica dell'arte, [da] un accaduto 'formale' (Garboli 1986: 5)". Per raccontare la vita e le opere di Artemisia Gentileschi, cioè, l'autrice tratteggia *anche* il barocco romano; nell'inventare il personaggio di Lavinia ricostruisce allusivamente *anche* la società veneziana del Settecento. Ma l'ambientazione storica è sempre e comunque un aspetto secondario: è la cornice, appunto, e talvolta neppure quello, spesso anzi "non è niente": "che cosa chiedesse la Banti alla storia – ammette Garboli – confesso di non averlo mai capito con precisione (2002: 87)".

Il tempo che passa durante tutto il racconto e che fa nascere, viaggiare, invecchiare, morire delle persone dai lineamenti di volta in volta irriconoscibili, è un tempo che non scorre, non cammina, non è neppure fermo; semplicemente, non c'è. Banti non lo degna di nessuna attenzione: il tempo è un elemento insignificante, non è una categoria che fonda l'esistenza, non è una funzione del racconto, non è generato dai fatti e non li genera; non è niente. C'è anche uno scambio di dimensioni; il tempo non è che lo spazio, la scacchiera dove si muovono i pezzi (ivi: 85).

Vorrei soffermarmi su un esempio che può fare luce su quest'approccio destabilizzante alla storia, a maggior ragione perché esperito da una studiosa che trae spesso ispirazione da personaggi e contesti del passato che frequenta abitualmente nelle sue ricerche: consapevole delle competenze accademiche della sua autrice, infatti, la critica ha sottolineato sin da subito la perizia filologica alla base di *Artemisia*.⁶ Ma soffermarsi a lungo su questa ovvietà credo si sia

6 La documentazione relativa ad Artemisia Gentileschi, quando venne pubblicato il romanzo (1947), era scarsissima: il principale riferimento bibliografico era non a caso Longhi (1916), il quale, al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Londra del 1939 ringraziò "L. Lopresti" per le sue ricerche sul processo Gentileschi-Tassi (1943: 6) – Banti aveva già in mente, infatti, di scrivere un romanzo sulla pittrice (cfr. Garavini 2013a: LXXVIII). In particolare, nella premessa *Al lettore* si legge che Artemisia è "nata nel 1598" (2013: 245): convinzione che Banti desume dalla falsa (e interessata) dichiarazione del padre Orazio in sede processuale, che verrà però sconfessata dal ritrovamento dell'atto di battesimo, datato 8 luglio 1593, da parte di Bissel (1968). Su come questa sfasatura di cinque anni possa aver influito sulla costruzione dell'immaginario legato alla pittrice barocca, cfr. Menzio 2004: 135-136.

rivelato fin troppo riduttivo, se non addirittura controproducente, nella comprensione di un romanzo di tale spessore; potrebbe invece essere molto più interessante, oggi, focalizzarsi sulle numerose (e deliberate) lacune storiche presenti all'interno della narrazione: su tutte, come ha notato Fausta Garavini, l'omissione di un evento epocale come l'eruzione del Vesuvio nel 1631: "ma Artemisia, l'Artemisia della Banti, non se ne avvede, o piuttosto: in quella Napoli non esiste il Vesuvio (2013b: XIX-XX)".

Conscia o meno dell'evento storico, testimoniato però da un'ampia bibliografia e anche da numerosi dipinti, questa macroscopica evidenza è emblematica "della meravigliosa disinvoltura con cui Banti maneggia la storia, tessuto liso che la sua immaginazione rammenda dove le piace, per il senso e la necessità della sua narrazione, incurante di strappi alla verità documentaria (ivi: XX)". Una disinvoltura che Manzoni (modello più volte dichiarato dall'autrice, come vedremo più avanti) non avrebbe mai potuto condividere, ma che assume per la nostra analisi un valore ulteriore, dato che Lucia Lopresti non fu certo solo una narratrice, ma anche una studiosa che prima di diventare Anna Banti⁷ aveva già pubblicato diversi saggi di critica d'arte, apprezzati anche da Benedetto Croce (1919).

Banti continuò a frequentare carte e archivi, come aveva sempre fatto e come continuerà a fare in futuro – talvolta tornando a rivestire anche i panni di critica, nonostante la leggenda della sua "amara rinuncia" alla storia dell'arte per ripiegare sulla letteratura (Garavini 2013b: XVIII). La sua ricerca documentaria assume però un significato altro in ambito letterario: a differenza di Manzoni, la nostra autrice considera infatti la storia come *ancilla litterarum*, senza spendersi nella "difesa ostinata del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato, a tutto scapito dei diritti appena intravisti del fatto supposto (Banti 1961: 46)".

La sua scrittura non è volta, cioè, a rappresentare un'epoca in quan-

7 Anna Banti è il *nom de plume* che Lucia Lopresti adotta pubblicamente a partire dal racconto *Barbara e la morte* del 1930: "Ero la moglie di Roberto Longhi e non volevo espormi né esporlo con quel nome. Né volevo usare il mio nome di ragazza, Lucia Lopresti, col quale avevo già firmato degli articoli d'arte. Così scelsi Anna Banti: il mio vero nome, quello che non mi è stato dato dalla famiglia, né dal marito (Livi 1971: 12)". Riguardo all'origine del nome, si veda anche Petrigiani (1984).

to tale, come del resto non è finalizzata a trasportare semplicemente in parole un'opera d'arte: "il suo modo di leggere l'opera figurativa era notevolmente mutato, più di stimolo al contributo dell'immaginazione che all'arricchimento della sua esperienza di studiosa", osserva non a caso Banti relativamente alla sua alter ego Agnese Lanzi (Banti 2013: 1551). L'ambientazione storica, al pari di un dipinto, rappresenta dunque una sorta di *trampolino narrativo*, e svolge "una funzione eminentemente protettiva", liberandola "dal peso faticoso dell'invenzione autonoma: [...] le opere d'arte, i quadri, le sculture, non sono altro che frammenti di storia, testimonianze di un passato da aggiornare, da reinventare (Montagni 1994: 105)".

Frammenti, appunto, *tratti* dalla storia ma anche *astratti* dalla storia: divenuti cioè sincronici da diacronici che erano. La narrazione bantiana non fa quindi riferimento alla lineare e logica causalità degli eventi, ma piuttosto a uno dei principi fondanti della storia dell'arte, ovvero la "scissione tra storia e tempo, tra categorie cronologiche e categorie formali (Garboli 2002: 94)".

1.2 Anna Banti e la retro-proiezione del testo visivo

Come emerge dalla genealogia degli studi visuali (cfr. Cometa 2020), la ricerca di una temporalità alternativa implica anche un'ulteriore propensione al testo visivo. Alla "meravigliosa disinvoltura" con la quale Banti maneggia la storia, infatti, è connesso anche un suo particolare approccio all'arte figurativa. A tal proposito, credo sia emblematico come all'interno di un romanzo ispirato a una pittrice non si trovi, paradossalmente, neppure una vera e propria *ekphrasis*. La semplice verbalizzazione di immagini non è infatti l'operazione letteraria cui Banti aspira, come fa dire (anzi scrivere) alla sua Artemisia in terra francese:

Il tempo le passava guardando una ragazza in gonnella di scarlatto che tirava l'acqua dal pozzo, con certi gesti di braccia e mani che in Italia non si praticano. *Ecco che pensò, non a dipingerla, ma a scrivere*: "che in Marsiglia una giovane manierosa e svelta e coi gomiti bianchi da incantare, pareva annaspasse tirando il secchio" (Banti 2013: 391, mio il corsivo).

Fig. 1
Artemisia Gentileschi (1620 ca.), *Giuditta che decapita Oloferne*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Da lettori ci aspetteremmo che la pittrice *dipinga* questa scena, e non che la *scriva* (sarebbe poi stata Banti, eventualmente, a tradurre il dipinto in parole). E invece no: Artemisia sembra quasi sostituirsi di propria spontanea iniziativa alla sua autrice, anticipando la trasposizione che le sarebbe toccata di diritto.

Banti "si mette nella posizione opposta rispetto a chi pratica la tecnica dell'*ekphrasis* per la resa verbale di un'opera pittorica (Bazzocchi 2021: 77)". Si mette cioè *dietro*, e non *di fronte* al quadro: come nel brano relativo alla *Giuditta* degli Uffizi [Fig. 1], dove immagina lo studio fiorentino della pittrice divenire una sorta di spazio culturale altro (un *Elsewhere*, direbbe De Lauretis 1987)⁸ in cui valorizzare come nella Gentileschi⁹ sia anche l'ancella a entrare in azione – contrariamente all'episodio biblico, in cui rimane fuori dalla tenda. L'originalità di questa scelta iconografica viene così proiettata (anzi, *retro-proiettata*) da Banti durante la gestazione del dipinto: *prima* che entri a far parte della collezione medicea, Artemisia vuole che la sua tela venga osservata anche da altre donne, così da suggerire loro

8 Riguardo al concetto di *Elsewhere* applicato all'opera bantiana, legato inoltre a una possibile analisi comparata con *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, cfr. Bassetti 2020.

9 A differenza di Artemisia, ad esempio, Caravaggio rappresenta un'ancella molto più anziana rispetto a Giuditta [Fig. 2], che resta a guardare esterrefatta la decapitazione, limitandosi a porgere passivamente alla sua padrona il panno nel quale di lì a poco andrà ad avvolgere la testa di Oloferne.



Fig. 2
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1599 ca.), *Giuditta e Oloferne*, Roma, Palazzo Barberini.

una *visione* che possa fare luce sugli stereotipi di genere del tempo (che persistono ancora, sebbene sotto altre *forme*, mentre Banti sta scrivendo): "oggi, dietro *Giuditta e Oloferne*, prende corpo la figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura (Banti 2013: 286)".

Partendo da questa postura spaziale, l'attenzione di Banti finisce per assumere anche un'altra dimensione temporale, focalizzandosi non su ciò che il dipinto provoca *dopo* (nello spettatore finale), ma *prima*, ovvero in chi ha assistito (e per certi versi partecipato) alla sua realizzazione – in maniera più o meno consapevole, dai risolini ingenui e le battute a sfondo erotico fino ai turbamenti di *Violante*.¹⁰ Le nobildonne fiorentine rimangono infatti inconsciamente destabilizzate dalla rappresentazione, e ancor più dall'ingombrante e magnetica presenza di Anastasio, seminudo, al quale Artemisia si ispira per raffigurare Oloferne [Fig. 3]: rapite da un improvviso invasamento, le novelle baccanti passano allora dall'osservazione (passiva) a una vera e propria azione armata, in un *climax* di concitazione che le conduce a replicare la scena (fittizia) della decapitazione sul corpo (reale) del modello.

Più di trent'anni prima rispetto a Roland Barthes, Banti intuì dunque come *Giuditta* esprima una "rivendicazione femminile" senza tempo, una *forma* di *agency* incarnata da due donne entrambe parte attiva

¹⁰ Un personaggio che, insieme a Caterina, assumerà un maggiore rilievo psicologico nel terzo atto di *Corte Savella* [Fig. 3], concepito da Banti come un'esplicitazione drammaturgica del brano, più implicito e allusivo, del precedente romanzo.

Fig. 3
Le nobildonne fiorentine si avvicinano ad Anastasio, il modello cui Anna Banti immagina si sia ispirata Artemisia per raffigurare Oloferne (rappresentazione di *Corte Savella* del 3 ottobre 1963, al teatro Politeama Genovese di Genova).



dell'azione sebbene appartenenti a due classi sociali differenti [Fig. 4]. Due donne "associate nello stesso lavoro, le braccia frapposte, che riuniscono i loro sforzi muscolari sullo stesso oggetto: vincere una massa enorme, il cui peso supera le forze di una sola donna (Barthes 1979: 150)".

1.3 La doppia narrazione

C'è un altro spunto critico che può aiutarci a cogliere la distanza che separa l'opera bantiana non solo dal romanzo storico, ma anche dal romanzo dell'artista canonico: la prefazione di Susan Sontag alla traduzione inglese di *Artemisia*. A conclusione della sua analisi, dopo averne sottolineato la modernità della struttura narrativa nonostante l'ambientazione storica (che a suo avviso spesso conduce invece a esiti formali "old-fashioned"), l'autrice mette in relazione il romanzo bantiano a due opere apparentemente molto differenti:

Per la risonante ricchezza e l'inusitata precisione sensuale della ricreazione di un mondo passato e per il ritratto dell'evolversi di una coscienza eroica, *Artemisia* può essere accostato al capolavoro di Penelope Fitzgerald, *Il fiore azzurro*, che racconta la vita del poeta Novalis. Il legame ossessivo con la protagonista, le voci dialogiche o interrogative, la doppia narrazione (ambientata sia nel passato che nel presente) e il libero intreccio di narrazione in prima e in terza persona fanno sì che *Artemisia* assomigli a *Estate a Baden-Baden* di Leonid Cypkin, che racconta la vita di Dostoevskij (Sontag 2008: 46-47).



Fig. 4

Aspetto valorizzato a pieno della pluripremiata pièce *It's true, it's true, it's true* (Breach 2018), interpretata da sole attrici donne alternando le tecniche espressive del *Verbatim theatre* e del *Tableau vivant*.

La prima, *The Blue Flower* (1995) di Penelope Fitzgerald, è un romanzo che ruota attorno all'attrazione mistica e affettiva che il giovane Novalis nutre per la sua amata Sophie: un'opera scritta in terza persona e articolata in cinquantacinque brevissimi capitoli che implicano una fruizione cadenzata e regolare, molto diversa rispetto a quella di *Artemisia* – che non ha alcuna suddivisione (a differenza della prima versione),¹¹ e si presenta quasi come un monologo da leggere tutto d'un fiato; la seconda è invece *Estate a Baden-Baden* (1982) di Leonid Cypkin, costruita sul racconto alternato delle vacanze che Dostoevskij trascorse a Baden-Baden nel 1867 (narrate in 3^a persona) e del viaggio compiuto circa un secolo dopo dallo stesso Cypkin (1^a), in pellegrinaggio verso i luoghi dostoevskiani: in tal senso il rapporto tra i personaggi di Cypkin e Dostoevskij, sebbene più marcato rispetto all'ambiguità liminale di quello bantiano, ricorda proprio la “doppia narrazione” di *Artemisia*.

11 Un'informazione che ricaviamo da una lettera che l'autrice inviò a Maria Bellonci una volta appurata l'avenuta distruzione del primo manoscritto: “Sai quante pagine ho ritrovato, nel mucchio portato dalle macerie, dei miei due libri? Venti, dico venti e solo di ‘Storia di famiglia’. Di *Artemisia* solo il frontespizio, coll'indice dei capitoli, resto, cartacce senza importanza, conti etc. – Ma non fa niente, ormai (17 maggio 1945)”. Questa e le seguenti lettere di Banti sono citate da Garavini 2013a.

Estate a Baden-Baden appartiene a un sottogenere di romanzo raro e particolarmente ambizioso: il racconto della vita di una persona di grande talento realmente esistita in un'altra epoca, intrecciato a una storia al presente, quella del romanziere che medita, cercando di accedervi sempre più a fondo, sulla vita interiore di un personaggio destinato a diventare non solo storico ma monumentale. (Un altro esempio, una delle gemme della letteratura italiana del XX secolo, è *Artemisia* di Anna Banti) (ivi: 26).

Due opere, dunque, molto successive rispetto al romanzo bantiano, nelle quali Sontag scorge comunque “a family resemblance” che richiederebbe una formalizzazione più puntuale: “un sottogenere raro e particolarmente ambizioso” che non snaturi cioè la loro identità narrativa, riconducibile né al romanzo di formazione né a al *Künstlerroman*, ma neppure – continua Sontag – al genere del romanzo storico vero e proprio.

Questi libri – che come *Memorie di Adriano* sono incentrati su un arduo viaggio concreto, che è anche il viaggio di un'anima ferita – sarebbero banalizzati se li definissimo romanzi storici. O quanto meno bisognerebbe, se la definizione ha una qualche utilità, distinguere tra i romanzi che per raccontare il passato utilizzano una voce assoluta e onnisciente e quelli che si servono di una voce dialogica, che ambienta una storia nel passato per soffermarsi sulle sue relazioni con il presente: un progetto del tutto moderno (ivi: 47).

Ognuna delle opere citate da Sontag tratta in realtà della scrittura di un'altra opera – esperita da personaggi che vanno quindi considerati autori a loro volta: dialogando con il “fantasma” di *Artemisia*, Banti personaggio riscrive la sua (da intendersi come di entrambe) storia di donna e artista; Yourcenar immagina l'imperatore (e poeta) Adriano ripercorrere la propria esistenza attraverso un rapporto epistolare (o meglio, un “monologo epistolare”) con il giovane Marco Aurelio; Fitzgerald ritrae Novalis immerso nella scrittura della sua opera della vita *Il fiore azzurro* – poi pubblicata postuma col titolo *Heinrich von Ofterdingen*; Cypkin rievoca l'estate di Baden-Baden come se Dostoevskij rivivesse in prima persona le avventure che aveva già descritto ne *Il giocatore*, appena dato alle stampe.

Tutti questi romanzi, dunque, presentano una spiccata natura meta-letteraria, che può essere parziale e relativa a opere realmente esistite (*Il fiore azzurro*, *Il giocatore*), ambigua e ricorrente nel rapporto autore-autore implicito-autore personaggio-voce narrante-protagonista (*Artemisia*, *Estate a Baden-Baden*), o addirittura totalizzante, in cui la fittizia “opera nell’opera” coincide cioè con l’opera stessa (*Memorie di Adriano*). Tuttavia, il solo elemento metaletterario non sarebbe sufficiente per accedere a questo “nuovo” genere che, attraverso White, proveremo più avanti a chiamare *metastorico*. Occorre infatti un passaggio ulteriore, di natura prettamente materiale: non credo sia un caso, in tal senso, che *Artemisia* e *Memorie di Adriano* (e per certi versi anche *Estate a Baden-Baden*) siano entrambe opere che sono state fisicamente scritte, perdute e poi riscritte dopo anni.

Nel dicembre del 1948, ricevetti dalla Svizzera – dove l’avevo depositata durante la guerra – una valigia piena di carte di famiglia e lettere di dieci anni prima. [...] aprii quattro o cinque fogli dattiloscritti; la carta era ingiallita. Lessi l’intestazione: “Mio caro Marco...”. Di quale amico, di quale amante, di quale lontano parente si trattava? Non ricordavo quel nome. Mi ci volle qualche momento perché mi tornasse alla mente che Marco stava per Marco Aurelio e che avevo sotto gli occhi un frammento del manoscritto perduto. Da quel momento, per me non si trattò che di scrivere questo libro, a qualunque costo (Yourcenar 2008: 285-286).

Al lasso di tempo che separa l’autrice dal suo protagonista, va dunque ad aggiungersi quello – molto più breve, ma paradossalmente molto più denso: “i millenni passano, quell’ora non passa (Banti 2013: 1458)” – che intercorre tra la prima e la seconda versione dell’opera. Una parentesi che include, sia in Banti che in Yourcenar, una cesura storica come la seconda guerra mondiale. “Tutto quello che il mondo ed io avevamo attraversato nell’intervallo arricchiva quelle cronache d’un’epoca lontana, proiettava su quell’esistenza altre voci, altre ombre (Yourcenar 2008: 286)”. Le due scrittrici sono così chiamate a uno sforzo intellettuale aggiuntivo, che non consiste più solo nel rievocare un passato remoto attraverso una forma letteraria contemporanea, bensì nel risemantizzare quelle stesse forme

già delineate alla luce di un evento di non ritorno come il conflitto appena concluso.

Uno spartiacque di fronte al quale Banti si sentirà dapprima impotente: “Credo di non sapere, di aver esaurito quel che potevo dire e che del resto così pochi hanno ascoltato. Ora bisognerebbe guardare le cose in un’altra maniera, con altre giustificazioni. [...] Di rado, m’illudo di esser nata qualche secolo fa” scrive a Maria Bellonci nel 27 dicembre del 1943. Alla sfiducia nei propri mezzi letterari è connessa l’esigenza teorica di scorgere nuovi paradigmi capaci di indagare un mondo che non potrà più essere lo stesso, come l’autrice dichiarerà in *Artemisia* riguardo al manoscritto perduto: “Il ritmo della sua storia aveva una morale e un senso che forse son crollati con le mie ultime esperienze (2013: 274)”. Macerie che non sono state ancora rimosse, categorie del pensiero che non sono state ancora elaborate, e che la scrittrice non sembra però intenzionata a ricercare nel passato prossimo, bensì in una dimensione temporale altra, remota: una “dopo-forma”, come la chiamerebbe Testori (1990: 20), che possa parlare *al* presente *senza* appartenere al presente. Scegliere proprio un’artista per veicolare questa soluzione di continuità assume allora un significato ulteriore – *Artemisia* è un romanzo nato “da una lacerazione e da una contraddizione esistenziali che si eran fatte lacerazioni e contraddizioni formali (ivi: 18)”. Una nuova poetica implica infatti un nuovo stile, un nuovo ritmo, una nuova sensibilità che dell’esperienza traumatica della guerra “trae alimento (Banti 2013: 272)”, e che l’autrice decide non a caso di inaugurare attraverso una protagonista pittrice: forse perché la pittura, come spiega Deleuze attraverso il suo concetto di *diagramma*, presenta una caratteristica distintiva rispetto a tutte le altre arti.¹²

Il diagramma è certo un caos, una catastrofe, ma anche un germe di ordine o di ritmo. È un violento caos rispetto ai dati figurativi, ma è anche un germe di ritmo rispetto al nuovo ordine della pittura. [...] Non c’è pittore che non faccia esperienza di questo caos-germe, dove non vede più nulla, e rischia di inabissarsi: cedimento delle coordinate visive. [...] Tra tutte le arti, la pittura è probabilmente la sola che incorpori

¹² Per una più approfondita argomentazione del potenziale ermeneutico ed epistemologico del brano deleuziano applicato all’opera bantiana, cfr. Bassetti 2020.

necessariamente, “istericamente”, la propria catastrofe e, a partire da ciò, si costituisca come fuga in avanti. Alle altre arti la catastrofe è tutt'al più associata. Ma lui, il pittore, passa attraverso la catastrofe, afferra il caos, e prova a uscirne (1995: 169-170).

1.4 L'artista come “lontano” sé: un dialogo metastorico fra due autorialità

Come già suggerito dal titolo, la nostra analisi non può prescindere dal concetto di *Metastoria* (White 1973), ovvero a una storia ineludibilmente legata al linguaggio attraverso il quale viene narrata, intesa cioè come discorso aperto e non come scienza positiva, bensì narrazione, dialettica. Senza entrare nel merito della validità storiografica di questa teoria (cfr. Ginzburg 1990), vorrei soffermarmi sulla sua indagine delle inevitabili relazioni che intercorrono tra forme e argomenti della scrittura: predilezione verso l'una o l'altra modalità dell'intreccio, adozione di specifici dispositivi retorici attraverso cui trasformare la *ricerca* in *discorso* storico, e le conseguenti implicazioni politiche e ideologiche che queste scelte comportano. La peculiare combinazione di questi fattori variabili e soggettivi, secondo White, determina lo stile (inevitabilmente) letterario di una determinata *forma* di storia: l'ordito grazie al quale, cioè, essa può svolgere “la sua originaria funzione di attribuire al fatto un significato (White 2018: 9)”.

Un approccio che mi sembra molto affine a quello di Banti, che nella sua produzione letteraria concepì spesso la scrittura come un *altrove* grazie al quale – partendo *dalla* storia – inoltrarsi *oltre* la storia, creando cioè uno spazio altro in cui entrare in relazione con un tempo anteriore (o posteriore) ma anche, e innanzitutto, *interiore*: un luogo che potremmo definire intimo ma non prossimo, una sorta di *lointain intérieur*¹³ di cui l'autrice sente l'esigenza di prendere coscienza attraverso un dialogo maieutico con un altro sé, che spesso assume appunto le vesti di un (altro) artista, ovvero di un “personaggio forse troppo diletto” (Banti 2013: 245).

13 L'espressione è di Henri Michaux. Riguardo all'interesse di Banti per il poeta, che decise (contro le remore di Mondadori) di omaggiare anche nel titolo della raccolta di racconti *Je vous écris d'un pays lointain* del 1971, cfr. Zabagli 2016.

A differenza di quella degli annali, la realtà rappresentata nella narrazione storica, “parlando da sola”, parla a noi, ci richiama da lontano (*questo “lontano” è la terra delle forme*) e ci propone una coerenza formale cui noi stessi aspiriamo. La narrazione storica, in confronto alla cronaca, ci rivela un mondo che è presumibilmente “finito”, concluso, terminato, eppure non dissolto, non esaurito (White 2018: 56, mio il corsivo).

Nella sua introduzione ad *Artemisia* Sontag distingue fra opere letterarie che adottano un punto di vista assoluto e onnisciente nei confronti del passato (un passato dunque “concluso”, “finito”) e opere che assumono invece una prospettiva dialogica, aperta: in quest'ultimo caso, la scelta dell'autore di ambientare nel passato la sua storia non è mossa (solo) dalla volontà di rappresentare un'epoca remota, ma (anche) dal desiderio di realizzare come quel tempo “non esaurito” possa entrare in relazione con il proprio presente, sia a livello personale che politico. Una tale intenzione implica allora un approccio alla storia di natura più sincronica che diacronica: una dimensione temporale intesa, cioè, come prospettiva culturale nella quale andare a individuare il ciclico e proteico riaffiorare delle forme dell'espressione umana: “tempo e spazio non esistono se milioni di anni e di miglia hanno attraversato continenti per ripetere gli stessi gesti, gli stessi comportamenti e magari le stesse paure (Banti 2013: 1550)”.

Come ha notato Garboli, “se si parte da questi ritmi e da questo linguaggio, vuol dire che lo slittamento verso la metafisica è involontario, e così anche la percezione di una durata irreali, di un oltre, di un'eternità sempre attuale nascosta e come prigioniera nel tempo (2002: 86)”. Banti non inventa partendo da “date o biografie di capitani sbaragliatori”, bensì da “una lenta meditazione di elementi eterogenei, segretamente parlanti” (Todesco 2017: 43), concependo cioè la scrittura come un processo semantico di tipo additivo che non riproduce pacificamente l'epoca narrata, ma entra con essa in tensione dialettica.

La scrittura assume così i caratteri di un dispositivo per la produzione di un senso che gli eventi, di per sé, non sono in grado di far emergere se non in un tempo altro rispetto a quello in cui effettivamente accaddero; e, soprattutto, attraverso una dimensione

significante ulteriore, veicolata dalla prospettiva di un determinato *protagonista-artista*. Non a caso, in Banti, il tempo non è mai un fattore assoluto, ma sempre e comunque relativo, filtrato cioè dal sentire di una determinata *soggettività-autorialità*: potremmo dire, kantianamente, che i personaggi bantiani non abitano *nel* tempo, ma che il tempo abiti *in* loro.

Nei casi più felici della sua opera, Banti è riuscita a edificare su questa connessione artistica (e metastorica) con le proprie creature letterarie una narrazione dai tratti quasi ipnotici, che raggiunge cioè quella *frequenza di fusione* per cui il fruitore non riesce più a distinguere la natura discreta del susseguirsi delle “immagini”, che “fluiscono” indistintamente in un *continuum* dove si sovrappongono le voci della scrittrice e dei suoi personaggi. Sebbene tutti i romanzi citati da Sontag siano mossi da un qualche “legame ossessivo” fra l'autore e il suo protagonista, solo quello bantiano lo ingloba *sinteticamente* all'interno della sua stessa narrazione (e non all'esterno, come ad esempio nei *Taccuini di appunti* di Yourcenar, riportati in appendice a *Memorie di Adriano*): e quindi solo *Artemisia*, a mio avviso, è stato concepito dalla sua autrice come un vero e proprio romanzo dell'artista in senso metastorico, sia a livello strutturale che poetico.

2. L'artista bantiano tra umanità e asilo storico

La rappresentazione dell'artista, per Banti, non può limitarsi all'analisi e alla contestualizzazione storica della sua opera ma deve necessariamente inoltrarsi anche nell'esperienza umana che l'ha generata, scorgendo i moventi soggettivi che diedero vita a quella determinata forma artistica: “questo capita a chi pretende di leggere nell'opera d'arte anche l'uomo che la creò, vizio, ahimé, letterario (Banti 1977: 35-36)”.

La narrazione bantiana, dunque, sebbene spesso ambientata in contesti storicamente documentati, scaturisce da un'esperienza interiore prima ancora che esteriore: un approccio che porta l'autrice a scusarsi in anticipo per le “troppe volte che tentando di penetrare nella testa del nostro ‘bizzarro’ pittore gli abbiamo attribuito pensieri

e reazioni che forse non ebbe mai (ivi: 35)”¹⁴.

Una ricerca di *forme* altrui che è al contempo l'elaborazione di una *dopo-forma* attraverso cui poter interpretare la propria vicenda di donna e autrice: Banti non si identifica in Artemisia o Lavinia, come troppo spesso è stato scritto, ma al contrario è relazionandosi con le loro vicende, e poetiche, che realizza come la sua sia sempre e comunque *un'altra* storia, *un'altra* forma artistica: “Nulla di così grossolano come un'identificazione. Anna Banti non ritrova se stessa in Artemisia Gentileschi [...]. Al contrario, Artemisia è eternamente e supremamente altra (Sontag 2008: 34)”.

Nonostante le divergenze relative al rapporto storia-letteratura, però, credo sia stato (anche) Manzoni a fornire alla nostra autrice la chiave della sua stessa vocazione letteraria: o meglio, è dalla lezione manzoniana che Banti ha realizzato come, per andare oltre la storia, occorra costruire un personaggio dotato di una soggettività altra rispetto all'autore che l'ha generato – e con il quale entrare poi in dialogo su una dimensione letteraria, più (Banti) o meno (Manzoni) esplicitamente.

Sontag non avrebbe mai pensato a Manzoni nell'indicare i modelli di questo “sottogenere raro e particolarmente ambizioso” che qui aggettiviamo come metastorico. Credo infatti occorra approfondire ciò che rimane interposto fra i poli della sua lettura, superando cioè dicotomie limitanti per la nostra analisi come punto di vista assoluto/dialogico o struttura narrativa canonica/sperimentale: un codice binario che ci impedirebbe, ad esempio, di guardare contemporaneamente sia a Manzoni che a Virginia Woolf – come invece fa Banti, attraverso una sua originalissima sintesi; di intraprendere cioè un duplice itinerario critico che comprenda, come li ha chiamati Garboli (2002: 87), sia lo “stradone” dell'Ottocento che il “viale novecentesco” che l'autrice percorre trasversalmente.

L'autore dei *Promessi*, centrale nell'ambiente di *Paragone*, esercitò

14 Riguardo alla costruzione di veri e propri personaggi letterari moderni partendo da artisti “lunatici” e “bizzarri” del passato, segnalo l'interessante analisi di Galluzzi (2016), che mette a confronto l'operazione bantiana compiuta su Lotto a quella di Cecchi (1956) su Pontormo, citata anche nel fondamentale saggio di Rudolf e Margot Wittkower (2016) – un discorso analogo credo possa essere applicato anche a Giovanni da San Giovanni (cfr. Banti 1977).

infatti un'influenza cruciale nell'elaborazione della poetica bantiana: "giacché se tutti noi narratori moderni siamo tenuti, in Italia, a considerarci 'creati' dal gran Manzoni, questa professione di riconoscenza io la sento, per quanto riguarda l'episodio di Gertrude, con una umiltà ed una ammirazione, potrei dire, religiose (Banti 1961: 65)". Attraverso la "sua prediletta"¹⁵ Manzoni è riuscito, secondo Banti, in un vero e proprio miracolo letterario, grazie al quale "riceve dalle mani della storia un simulacro grezzo e ne fa un personaggio buono per tutti i tempi (ivi: 46)". Valido per qualsiasi tempo, e quindi per nessun periodo storico in particolare, compreso quello cui anagraficamente appartiene, e anzi soprattutto rispetto alla propria epoca – che non fu affatto, checché ne dica Pangloss, la migliore possibile: un personaggio la cui essenza va *al di là* della storia, pur appartenendo *alla* storia. Un personaggio *metastorico*, appunto.

Arrivati sin qui, dovendo azzardare una definizione di questa peculiare vocazione bantiana, non troverei forse un aggettivo migliore di "umanitaria":¹⁶ come dichiarato nell'incipit programmatico di *Lorenzo Lotto*, infatti, Banti individua il *telos* della sua scrittura nell'offrire una sorta di *asilo storico* a quell'artista che

.....
 15 Da notare come per Banti anche Artemisia sia "un personaggio forse troppo diletto" (2013: 245).

16 Il concetto di "umanità"/"umanesimo" riveste un ruolo centrale nell'opera bantiana – non a caso uno dei saggi critici più brillanti della raccolta *Opinioni* si intitola *Umanità della Woolf*. Emblematica in tal senso è l'intervista rilasciata dall'autrice a Sandra Petri (1984: 106), dove chiarisce come il proprio personale femminismo (perché tale credo si possa chiamare, anche se lei non l'avrebbe nominato così) faccia parte di una propensione che va al di là delle dinamiche di genere: "[...] il mio è più una forma di umanesimo che vero e proprio femminismo. Non sono sempre e comunque dalla parte delle donne"; si veda anche l'intervista al *Corriere della Sera*: "Credo anche d'aver contribuito molto al riconoscimento dei torti fatti alle donne durante i millenni. Peccato che il pubblico femminile non l'abbia riconosciuto, né abbia capito (Livi 1971: 12)"; e, inoltre, riguardo al rapporto problematico con il movimento femminista italiano: "[...] era amareggiata di essere stata messa in disparte, lei che si considerava uno dei vessilli del femminismo in Italia, forse il primo, che aveva spezzato molte lance in favore delle donne, da Lavinia ad Artemisia, per citare le più note. Non hanno capito niente, diceva (Fortini 1997: 144-145)".

non ha ancor trovato, né in vita né in morte, il tempo che si adegui al mondo delle sue immaginazioni, della sua lingua, e che gli è toccato, per esprimersi, venire a compromessi coll'età sua, farsi capire un po' alla muta, in parte concedendo troppo, in parte troppo azzardando, e qualche volta tradendo se stesso: sacrificio di cui nessuno gli sarà grato perché l'avrà compiuto così di malanimo da ingenerare, anche negli altri, freddezza e diffidenza (Banti 2011: 7).

Come i suoi stessi personaggi, Banti è una donna in "disarmonia" con il proprio tempo (Garboli 1970: 18): "non far morire" chi ebbe la sventura di vivere in un'epoca non "congeniale" alle proprie inclinazioni, diviene allora per l'autrice anche un modo "per non morire" essa stessa, raccontando (si) "per interposta persona, per personaggio" (Biagini 1978: 39). L'interesse di Banti nei confronti del passato, direbbe White (2018: 12), è cioè legato a "ragioni che riguardano la propria vita, più che la teoria".

Una premessa che diviene ulteriormente significativa nella sua declinazione di genere, quando, sulla scia di Judith Shakespeare di *A Room of One's Own* (che Banti lesse proprio mentre stava riscrivendo *Artemisia*), la nostra scrittrice decide di mettere in discussione il canone patriarcale attraverso una propria e originale soluzione creativa, in cui a essere protagoniste sono donne che – afferma la stessa autrice – "vengono fuori da una storia che per loro non c'è, non è mai stata scritta, anzi le cancella (Livi 1991: 139)".

Dunque avevano ragione quelli che l'avevano accusata di femminismo, la parola che lei detestava. E qui, immergendosi in una intensa riflessione, si scavava a fondo, volta a volta deplorandosi o giustificandosi. No, lei non aveva reclamato altro che la parità della mente e la libertà del lavoro, ciò che tuttora, da anziana contestatrice, la tormentava. Aveva amato pochi uomini, anzi un uomo solo, ma pochissime donne, e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo. E poiché l'eccezione s'era resa inafferrabile, l'aveva inventata lei, per donarla malinconicamente a una ragazza antica senza volto, che voleva suonare la propria musica e glielo proibivano. Ecco, questa ragazza lei non aveva il coraggio di distruggerla: l'aveva mandata lontano, al di là del mare o in fondo al

mare (Banti 2013: 1612).¹⁷

L'endemica *propensione metastorica* della narrativa bantiana trae quindi "alimento" dalla scelta di raccontare la vicenda di un personaggio che non sia semplicemente un personaggio, ma un *personaggio-artista*, un *personaggio-collega*: una creatura letteraria dotata non solo di una soggettività altra rispetto a quella del suo demiurgo (come Gertrude), ma anche di un'altra autorialità, capace di generare a sua volta un'arte che ha vinto (o avrebbe potuto vincere, come appunto gli spartiti di Lavinia) lo scorrere del tempo.

Uno slancio metaletterario che non altera semplicemente i rapporti di forza del passato, ma anche quelli a venire, come testimonia il massivo processo di riscoperta della Gentileschi successivo al romanzo bantiano,¹⁸ in cui la presuntuosa profezia "vedranno chi è Artemisia" è appunto da leggersi *anche* in questo senso.

Attraverso le sue "figure dell'artista" potremmo dunque concludere che Banti sia riuscita a "bucare, per così dire, il futuro (2013: 1659)".

17 Il racconto *Lavinia fuggita* del 1950, cui Banti fa riferimento, credo sia tra i più attuali della sua opera narrativa: senza entrare nel merito delle polemiche relative al romanzo Premio Strega *Stabat mater* di Tiziano Scarpa (cfr. Giovanardi 2009), mi limito a segnalare la sua trasposizione teatrale (Cappelletto 2005), e a porre l'attenzione sulla sua affinità con opere come il film *Copying Beethoven* (2006) di Agnieszka Holland [Fig. 5], in cui il personaggio fittizio di Anna Holtz contribuisce (nell'ombra) alla scrittura dei capolavori del celebre compositore tedesco.

18 Fra i vari possibili segnalo un contributo particolarmente interessante dal punto di vista transmediale, ovvero l'articolatissimo spazio digitale elaborato da *Google Arts & Culture* (2020) con la collaborazione della cantante FKA twigs [Fig. 6], voce narrante dei contenuti audiovisivi, e dell'attrice Ellice Stevens [Fig. 7], che interpreta Artemisia nella pluripremiata pièce *It's true, it's true, it's true* (Breach 2018). Si tratta di un'iniziativa pensata in concomitanza con l'esposizione monografica *Artemisia* (Treves 2020) tenutasi alla National Gallery di Londra tra il 2020 e il 2021, interrotta a causa della crisi pandemica [Fig. 8].



Fig. 5
Poster del film *Copying Beethoven* (2006) diretto da Agnieszka Holland (in alto a sinistra).

Fig. 6
La cantante FKA twigs e il dipinto *Maria Maddalena in estasi* di Artemisia (in alto a destra).

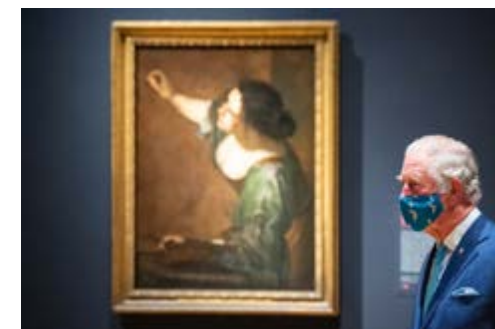


Fig. 7
L'attrice Ellice Stevens nei panni di Artemisia nel poster di *It's true, it's true, it's true* (Breach 2018), (in basso a sinistra).

Fig. 8
Il principe Carlo visita l'esposizione *Artemisia* alla National Gallery di Londra in occasione della riapertura post-lockdown (in basso a destra).

BIBLIOGRAFIA

- BANTI A. (1960), *Corte Savella*, Mondadori, Milano.
 Ead. (1961), *Opinioni*, Mondadori, Milano.
 Ead. (1963), *Campi Elisi*, Mondadori, Milano.
 Ead. (1965), *Matilde Serao*, UTET, Torino.
 Ead. (1977), *Giovanni da San Giovanni. Pittore della contraddizione*, Sansoni, Firenze.
 Ead. (1982), *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Abscondita, Milano.
 Ead. (2008), *Cinema 1950-1977*, a cura di M. C. Papini, Biblioteca di Proporzioni. Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze.
 Ead. (2011), *Lorenzo Lotto*, Skira, Milano-Ginevra.
 Ead. (2013), *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano.
 BARTHES R. (1979), "Nota su 'Giuditta e Oloferne'", in *Lettere precedute da "Atti di un processo per stupro"* [2004], a cura di E. Menzio, Abscondita, Milano, pp. 149-150.
 BASSETTI E. (2018), "Barocco postmoderno. Pasolini e la lezione di Longhi, riletta attraverso l'opera di Gadda", in *Poetiche*, XX, 48, pp. 45-66.
 Id. (2020), "Scrivere (e dipingere) l'Altrove. Anna Banti, Artemisia e Lily Briscoe: per un'arte 'di memoria, non di maniera'", in *Allegoria*, XXXIII, 82, pp. 186-201.
 BAZZOCCHI M.A. (2021), *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Il Mulino, Bologna.
 BELOTTI E. G. (1997), "Anna Banti e il femminismo", in *L'opera di Anna Banti*, a cura di E. Biagini, Olschki, Firenze, pp. 111-117.
 BENEDETTI L. (1999), "Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist", in *Comparative Literature*, LI, 1, pp. 42-61.
 BIAGINI E. (1978), *Anna Banti*, Mursia, Milano.
 BISSEL W. (1968), "Artemisia Gentileschi - A New Documented Chronology", in *The Art Bulletin*, L, 2, pp. 153-168.

- BREACH THEATRE (2018), *It's True, It's True, It's True*, Oberon Books, London.
 CAPLAN C. (1995), *Lapis Blue Blood Red* [a play].
 CAPPELLETTO S. (2005), "Lavinia fuggita. Libretto liberamente tratto dall'omonimo racconto", in *Paragone-Letteratura*, 57/56/59, pp. 221-240.
 CECCHI E. (1956), "Prefazione", in DA PONTORMO J., *Diario "fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo" (1554-1556)*, Le Monnier, Firenze.
 COMETA M. (2020), *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
 CROCE B. (1919), "La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti", in *La Critica*, 17, pp. 265-278.
 CYPKIN L. (2003), *Estate a Baden-Baden*, Rizzoli, Milano.
 DE LAURETIS T. (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.
 DELEUZE G. (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata.
 DESIDERI L. (2013a), "Bibliografia", in BANTI A., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, pp. 1749-1789.
 Ead. (2013b), "Notizie sui testi", in BANTI A., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, pp. 1667-1747.
 ELIAS A. J. (2001), *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
 FINUCCI V. (1987), "'A Portrait of the Artist as a Female Painter': The Kunstlerroman Tradition in A. Banti's *Artemisia*", in *Quaderni d'Italianistica*, VIII, 2, pp. 167-93.
 FITZGERALD P. (2017), *Il fiore azzurro*, Sellerio, Palermo.
 FORTINI L. (1997), "Un'amicizia", in *L'opera di Anna Banti*, a cura di E. Biagini, Olschki, Firenze, pp. 143-145.
 GADDA C. E. (1927), "Apologia manzoniana", in *Solaria*, II:1, pp. 39-40.
 GALLUZZI F. (2016), "Il 'romanzo storico' del Manierismo, di (e con) Roberto Longhi", in *Poetiche*, XVIII, 44, pp. 139-162.
 GARAVINI F. (2013a), "Cronologia", in BANTI A., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, pp. LVII-CLXI.

- Ead. (2013b), "Di che lacrime", in BANTI A., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, pp. IX-LV.
- GARBOLI C. (1970), "Una signora a scuola da Caravaggio", in *L'Espresso*, 12 aprile 1970, p. 18.
- Id. (1986), "Al lettore", in VOLPI M., *Il maestro della betulla*, Valecchi, Firenze, pp. 4-5.
- Id. (2002), "Anna Banti e il tempo", in *Pianura proibita*, Adelphi, Milano, pp. 79-95.
- GIARTOSIO T. (2017), "Fare ciò che non s'ha da fare: Manzoni", in Id., *Non aver mai finito di dire. Classici gay, letture queer*, Quodlibet, Macerata, pp. 47-69.
- GINZBURG C. (2006), *Il filo e le tracce: Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano.
- GREGORI M. (1950), "I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni", in *Paragone-Arte*, I, 9, pp. 7-20.
- HIRSCH M. (1979), "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions", in *Genre* 12, III, pp. 293-312.
- HOLLAND A. (2006), *Copying Beethoven* [film].
- HUMPREY O. (1996), *The Exception* [a play].
- HUTCHEON L. (1995), "Historiographic Metafiction", in *Metafiction*, a cura di M. Currie, Longman, New York, pp. 71-90.
- LENT T. O. (2006), "'My Heart Belongs to Daddy': The Fictionalization of Baroque Artist Artemisia Gentileschi in Contemporary Film and Novels", in *Literature/Film Quarterly*, XXXIV, 3, pp. 212-218.
- LIVI G. (1971), "Tutto si è guastato", in *Corriere della Sera*, 15 aprile 1971, p. 12.
- Ead. (1991), *Le lettere del mio nome*, Tartaruga, Milano.
- LONGHI R. (1916), "Gentileschi padre e figlia", in *L'arte*, XIX, pp. 255-314.
- Id. (1943), "Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia", in *Proporzioni*, I, pp. 5-63.
- Id. (1950), "Proposte per una critica d'arte", in *Paragone Arte*, I, I, pp. 5-19.
- MANETTI B. (2005), "Quella stanza tutta per loro. Le donne e la

- letteratura negli scritti critici di Anna Banti", in *Anna Banti. Una regina dimenticata*, numero speciale di *Paragone*, LVI, 57-58-59, pp. 165-181.
- Ead. (2016), "Personaggi senza destino: *Le mosche d'oro*", in *Il Giannone, Da un paese vicino: omaggio a Anna Banti*, a cura di B. Manetti, XIV, 27-28, pp. 255-271.
- McCULLOUGH J. (2015), *Blood Water Paint* [a play].
- MENZIO E. (a cura di) (2004), *Lettere precedute da "Atti di un processo per stupro"*, Abscondita, Milano.
- MILANI F. (2021), *Il pittore come personaggio*, Carocci, Roma.
- MONTAGNI (1994), "Quando Anna Banti si firmava Lucia Lopresti. 1919-1929, un decennio di scritti d'arte", in *Studi italiani*, XI, I, pp. 95-106.
- PETRIGNANI S. (1984), *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano.
- RAIMONDI E. (2003), *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano.
- RASY E. (2019), *Le disobbedienti. Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Mondadori, Milano.
- RICALDONE L. (2016), "'Cara, cerca di lavorare e di divertirti: che è poi la stessa cosa'. Lettere di Anna Banti a giovani scrittrici", in *Il Giannone, Da un paese vicino: omaggio a Anna Banti*, a cura di B. Manetti, XIV, 27-28, pp. 99-110.
- SCARPA T. (2008), *Stabat mater*, Einaudi, Torino.
- SONTAG S. (2008), *Nello stesso tempo. Saggi di letteratura e politica*, Mondadori, Milano.
- TESTORI G. (1990), "Ritratto di Anna Banti", in *Paragone Letteratura*, XLI, 24, pp. 13-21.
- Id. (1995), "Ricordi figurativi del e dal Manzoni", in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. Marani, Longanesi, Milano, pp. 341-348.
- TODESCO S. (2017), *Tracce a margine. Scritture a firma femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea*, Pungitopo, Gioiosa Marea (Messina).
- TREVES L. (a cura di) (2020), *Artemisia*, Yale University Press, London.

WHITE H. (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Id. (2018), *Forme di storia*, Carocci, Roma.

WITTKOWER M., WITTKOWER R. (2016), *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino.

YOURCENAR M. (2008), "Taccuini di appunti", in *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino, pp. 279-301.

ZABAGLI F. (2016), "Anna Banti e Michaux: fenomeni d'immaginazione", in *Il Giannone, Da un paese vicino: omaggio a Anna Banti*, a cura di B. Manetti, XIV, 27-28, pp. 273-282.

SITOGRAFIA

GIOVANARDI S. (2009), *Lo Stabat Mater di Anna Banti*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/04/lo-stabat-mater-di-anna-banti.html>, ultima consultazione: 02 marzo 2021.

GOOGLE ARTS & CULTURE (2020), *Artemisia at the National Gallery. Be inspired by the life and legend of Baroque painter Artemisia Gentileschi*, <https://artsandculture.google.com/project/artemisia-gentileschi>, ultima consultazione: 02 marzo 2021.

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

Creazione, aura, mercato. Dal romanzo d'artista al romanzo delle arti**I. L'opera come religione**

Proprio alla fine Lily Briscoe si allontana dal dipinto e lo guarda; si riavvicina e “Con intensità repentina, come se per un istante tutto le apparisse chiaro, tirò una linea lì. Era fatto; finito” (Woolf 1927: 213). Il dipinto iniziato dieci anni prima è concluso. Tutto questo tempo per un ritratto di una morta che probabilmente finirà in soffitta, lontano dagli occhi... ma è finito, questo conta. Ha una sua forma, una sua absolutezza intrinseca. Il romanzo, in particolare da quando entra a tutti gli effetti nello spazio del letterario (abbandonando gli schermi e le giustificazioni che lo hanno accompagnato fino a Fielding, quando su tale genere gravava un sospetto antico: Mazzoni 2011: 222 e sgg.), pullula di artisti: pittori, scultori, musicisti, oltre ovviamente a scrittori. Da Wilhelm Meister a Julien Sorel, da Lucien de Rubempré, fino a Bernard in *Fiducia* e al ritratto (invero alquanto amaro e acido) di *The Apes of God*. Henry James, Wyndham Lewis. E Joyce, Proust con Bergotte il romanziere, il pittore Elstir, il compositore Vinteuil, Woolf con Lily o Bernard in *Le onde*... È nel modernismo che l'artista, la riflessione sull'arte, diventa l'asse portante di tanti romanzi.

Da un lato l'arte – nelle sue varie declinazioni – dà forma al romanzo modernista: l'architettura musicale di Broch, per esempio. Dall'altro, essa è oggetto di una riflessione ai limiti dell'ossessivo. Questo fenomeno si può spiegare in molti modi, e probabilmente tutti contribuiscono all'effetto finale: gli artisti come personaggi consentono di recuperare quella rottura della quotidianità borghese che prima

era affidata al romanzesco e al melodrammatico (Mazzoni 2011: 343 e sgg.); è negli anni del modernismo che il romanzo ottiene la sua consacrazione in quanto forma d'arte (dalle riflessioni di James a *The Craft of Fiction* di Percy Lubbock, alla riflessione pressoché continua di Virginia Woolf) e in questo senso l'arte è il correlativo dell'opera stessa.¹ Ma c'è di più. Non è solo un tentativo di attingere al capitale simbolico delle arti antiche; è anche un segno di una certa concezione dello spazio artistico nel suo complesso. Ancora persiste la radiazione di fondo del pensiero romantico sull'arte, per cui il sistema delle arti si compenetra nella *Gesamtkunstwerk*. Romanzieri, pittori, poeti, musicisti: tutto confluisce nell'Opera, che allora è davvero quel che si oppone alla vita. La messa in forma dell'opera è anche la messa in forma del suo autore: per questo fiorisce il *künstlerroman*,² perché creazione dell'opera e creazione dell'individuo sono un tutt'uno.³

L'ossessione modernista per la forma, per qualcosa che riesca a resistere quando “il centro non tiene” come diceva W.B. Yeats, è all'opera anche in Lily. Di fronte allo sconquasso del reale, il dipinto è almeno un *attempt at something*, un “tentativo di qualcosa”. Qualcosa di *coerente*: a un certo punto si chiede “come connettere quella massa sulla destra con quel volume a sinistra” senza che “si romp[er] l'unità dell'insieme”, (ivi: 77). Anche dopo la morte e la distruzione della guerra (*proprio* dopo la morte e la distruzione) finire

1 Per quanto riguarda la pittura se ne è occupato di recente Jakub Lipski (2018).

2 Tra gli esempi di romanzo d'artista: *Roderick Hudson* di James (1875); *Martin Eden* di Jack London, oltre a *Morte a Venezia* di Mann e *Ritratto dell'artista da giovane* – sin dal cognome del protagonista Stephen, Dedalus, come colui che progettò il celebre labirinto, segno della forza creatrice. La *Recherche* è d'altra parte il percorso che conduce Marcel a diventare scrittore.

3 Anche nel rapporto con l'arte si rivela la natura dialettica del modernismo (Jameson 2004): tanto investimento sulla forma artistica cerca di coprire la sensazione che l'arte, ormai, serva a poco. È nel concetto di opera che trova una (provvisoria) sintesi il conflitto tra tempo premoderno e tempo industriale, tra furia del nuovo e persistenza del passato. Nell'idea monumentale di arte si può (momentaneamente) inserire il presente in uno spazio ulteriore, fuori dalla Storia, riallacciando quel legame con il passato (a sua volta monumentalizzato) che il tempo moderno sembra recidere.

quel dipinto è fondamentale. L'arte come massima espressione di una forma è un baluardo contro l'anarchia, come diceva Eliot. Nella prima parte del *Faro* seguiamo la signora Ramsay, i suoi tentativi di organizzare e controllare tutto; la tavola; il calzerotto marrone; i figli; persino il destino di Lily, che vorrebbe far sposare. Ma nella seconda parte, come dice il titolo, *Il tempo passa*: e tutti i progetti, i piani della signora Ramsay vanno a ramengo. Tuttavia, nella terza parte, qualcosa sembra rinascere: finalmente i Ramsay superstiti arrivano al faro; finalmente il quadro è concluso, e con esso il romanzo.

L'arte sopravvive là dove il resto muore, anzi, prolunga l'esistenza di ciò che non ci sarà più.⁴ È una religione: Bernard nelle *Onde* osserva che "c'è chi si rivolge al prete, chi alla poesia" (Woolf 1931: 108). La funzione salvifica è evidente (le parole di Lily quando termina il dipinto: "It was done. It was finished" richiamano il biblico *consumatum est*). Stephen Dedalus va oltre, l'arte è la religione, l'artista dio stesso: questi è superiore "allo scialbo servizio dell'altare", perché crea "un nuovo essere sublime, intangibile e imperituro" (Joyce 1916: 164). Adam Verver, protagonista di *La coppa d'oro* di James (1904), immagina un museo dei musei:⁵ un ipermuseo, che distilli ulteriormente ciò che il museo ha già purificato e privato della dimensione quotidiana – reso *assoluto*. Il vertice della civiltà insomma,⁶

4 In un passaggio dei *Guermantes*, Marcel osserva un dipinto di Elstir: "Quella festa sull'acqua aveva qualcosa di seducente. Il fiume, i vestiti delle donne, le vele delle barche, i riflessi innumerevoli degli uni e delle altre si fondevano in quel quadrato di pittura che Elstir aveva ritagliato in un meraviglioso pomeriggio". In quel quadro il pittore "aveva saputo fermare imperitabilmente il moto delle ore". Per contrasto, Marcel avverte pungente lo scorrere del tempo: "proprio perché l'istante pesava su di noi con tanta forza, quella tela così immobile dava l'impressione più fugace, si sentiva che la signora se ne sarebbe presto andata a casa, le barche sarebbero sparite, l'ombra avrebbe cambiato posto, la notte sarebbe arrivata, e che il piacere finisce, la vita passa e gli istanti, mostrati con tante luci che vi si fondono insieme, non si ritrovano più" (Proust 1920: 316-317).

5 Forse non troppo curiosamente, la stessa espressione la utilizza Danto (2008) quando distingue nell'arte contemporanea lo spazio tribalizzato e quello destinato ai "maschi bianchi facoltosi", quest'ultimo chiamato appunto "il museo dei musei" (104). Che poi è anche il pubblico cui pensa Verver.

6 "Sei una rarità, un bell'oggetto, un oggetto di valore. [...] appartieni a una classe della quale si sa tutto. Sei ciò che chiamano un *morceau de musée*" (James 1904:

la sua quintessenza, si trova nell'arte.

L'arte dei romanzi modernisti appartiene sempre a uno spazio ulteriore, *intensificando* la propria alterità rispetto al mondo. Di tanto in tanto risorge l'accusa ai modernisti di essere elitari: non è un'accusa del tutto falsa. Certo, come insegna Jameson si tratta di una fuga utopica che si oppone allo sfacelo storico. Di qui anche i voli lirici che costellano le opere moderniste (Moretti per il *Törless* parla di "romanzo lirico", 2004: 264), la necessità di concentrare in pochi momenti epifanici le verità che il mondo nasconde. Ecco dunque l'epifania che rivela il senso del percorso di Stephen, e lo consacra artista. Un salto logico che proietta il giovane Dedalus nel mondo ulteriore dell'arte.

Sul finire degli anni Settanta, cinquant'anni dopo il decennio d'oro del Modernismo, esce un altro *künstlerroman*, ma ben diverso dai precedenti: il protagonista, Nathan Zuckerman, è l'alter ego dell'autore Philip Roth e alla fine del percorso si iscriverà a Medicina, nonostante il successo dei suoi libri. Harold Bloom ha messo in luce l'evoluzione della scrittura di Roth lungo *Zuckerman Bound* (il volume che raccoglie la "trilogia e un epilogo" dedicata a Zuckerman), che parte da echi jamesiani per risolversi poi nella propria stessa voce, ironica e aspra. Ma tale evoluzione sembra potersi duplicare nel percorso di Zuckerman stesso: l'artista non ha più spazio nel mondo. Parte come fan sfegatato di un altro scrittore (E. I. Lonoff), passa per le forche caudine del successo di *Carnovski*, si ritrova poi acciaccato e dolorante, perso nei propri ricordi e deciso a ricominciare daccapo, tornando nella sua *alma mater* come matricola di medicina.

È significativo che in *Zuckerman Bound*, l'opera che testimonia la sua piena maturità scrittorica, Roth destini il suo personaggio al silenzio

9-10; trad. mia), dice Maggie Verver al Principe, spiegandogli come mai suo padre Adam lo abbia voluto con sé. Adam che sogna "questo museo dei musei, un palazzo dell'arte che doveva risultare coeso e omogeneo [*compact*] come era coeso e omogeneo un tempio greco, un ricettacolo di tesori distillato fino alla autentica santità, il suo spirito a oggi quasi del tutto vivo, ristorando, come [Adam] avrebbe detto, il tempo perduto e vagando per il colonnato in attesa dei riti finali" (107). Omogenea, distillata, uno spirito sacro come quello che aleggiava sui templi greci: l'arte come salvezza, appunto, di quanto va perduto. Cfr. Siegel 2002.

artistico. Quando Zuckerman tornerà in grande stile, nella cosiddetta trilogia americana (*American Pastoral*, *I Married a Communist*, *The Human Stain*), sarà in primo luogo un testimone. O meglio: si dichiarerà tale, anche se poi tesserà e disferà le storie dei suoi personaggi. L'artista insomma ha un proprio mestiere, altro che opera d'arte totale, la vita come arte e l'arte come distillato di tutta la sapienza: Zuckerman non sembra in grado di erigere un mondo ulteriore che distilli e salvi il nostro. Se gli riesce di sfuggire al chiacchiericcio dei giornali (che lo avvelena dopo *Carnovski*) lo fa anzi inserendosi nel mondo quotidiano, cannibalizzandolo – proprio come Roth cannibalizza se stesso per dar vita a Zuckerman...

Il museo dei musei è in un simile contesto al massimo un sogno per “bianchi facoltosi” (Danto 2008: 194): che sognano di poter valorizzare ogni opera “di per sé, relativamente alle sue motivazioni, significati, e riferimenti intrinseci” (ivi: 157). Ma “dopo la fine dell'arte”, espressione con cui Arthur C. Danto (2008) identifica la fase successiva all'autocoscienza dell'arte (per cui viene meno la progressione storica e l'arte, per così dire, esce dall'arte, diventando impossibile individuare tendenze generali) in uno spazio artistico *tribalizzato*, dominato cioè da logiche di appartenenza, da motivazioni e significati propri di dati segmenti sociali (potremmo dire: tendenze locali), quella valorizzazione non può avvenire. Gli spazi tribali non comunicano. Sono spazi che, per garantire una de-alienazione – un contatto più diretto, mediato dalla comunanza di valori – alla tribù, risultano per le altre tribù e per i medesimi motivi alienati, alienanti. Sottratta alla sfera della totalità, frammentata, l'arte continua a emergere saltuariamente nei romanzi contemporanei. In particolare le arti figurative rivestono un ruolo centrale in *Underworld* e in *La carta e il territorio* e più periferico ma non meno illuminante in *2666* e *Amuleto*. Per la loro posizione (al centro del mercato con quotazioni elevatissime; legate a una tradizione *highbrow* millenaria; per contiguità semiotica in continua commistione con i media di massa)⁷

7 Da questo punto di vista il romanzo, *parvenu* della letteratura e fonte di guadagni (simbolici ma soprattutto materiali) inferiori, nonché nato al confine con l'intrattenimento (come recita il titolo di un saggio: per passare il tempo), è probabilmente meno efficace.

le arti figurative sono un *exemplum* ideale di ciò che ogni espressione artistica subisce nel tardo capitalismo. Con questo non voglio reintrodurre surrettiziamente l'idea postromantica di unitarietà delle arti: se mai, i diversi ambiti artistici replicano un medesimo meccanismo.⁸ Romanzo compreso: l'utilizzo di altre forme artistiche, extraletterarie, permette così il *metadiscorso* senza arrischiare la *metanarrazione*, pratica che in epoca di fine del postmoderno è guardata con sospetto.

2. “L'industria dell'arte vivida”

In DeLillo la riflessione sulle forme artistiche è costante.⁹ Al centro di *Great Jones Street* (1973) c'è Bucky Wunderlick, riformulazione narrativa di Bob Dylan. In *Falling Man* (2007) è David Janiak, performer che compare in giro per New York e riproduce la celebre immagine dell'uomo che si getta dalle torri gemelle.¹⁰ In *Mao II* (1991) ci sono continui riferimenti alla pop art (un quadro che Brita vede a Tokyo e che riproduce le Torri gemelle; le stesse fotografie che Brita fa a Bill e che accosta una all'altra come nelle famose serigrafie di Warhol). La discussione di DeLillo, da questo punto di vista, è collegata a quella sul romanzo (da *I nomi*, 1982, a *Libra*, 1988, da *Falling Man*, 2007, a *Punto Omega*, 2011; arte e linguaggio, poi, sono al centro di *The Body Artist*, 2001):¹¹ in entrambi i casi l'autore s'interroga sulla forza che le opere d'arte hanno, sul loro ruolo, in una società mediatizzata. *Underworld*, poi, è pieno di artisti: Peter Bruegel e il suo *Trionfo della*

8 Questo risulta evidente, in particolare, in Bolaño: come si vedrà, l'arte figurativa duplica e concentra ciò che nel resto delle sue opere si dice parlando, e diffusamente, della narrativa.

9 Secondo Herren (2015: 138) negli ultimi anni la riflessione di DeLillo si è spostata dalla produzione alla ricezione dell'opera d'arte. Sulla figura dell'artista v. Dewey 2006, Osteen 2008.

10 Su questo cfr. Simonetti (2009).

11 Su quest'ultimo cfr. Batt 2012 e Radia 2014. Il romanzo è molto legato a strutture moderniste (in particolare risente molto della temporalità woolfiana, ancorché rielaborata: Boxall 2006: 217 e sgg.), tuttavia nel presente saggio ho preferito concentrarmi su *Underworld* perché la dinamica oppositiva artista/società è più evidente e permette un discorso più coerente con gli altri due autori trattati.

morte; Lenny Bruce e il jazz, Ājzenštejn e il suo film *Unterwelt* (fittizio) ritrovato dopo decenni; il fotografo-regista Robert Frank e il suo documentario sui Rolling Stones *Cocksucker Blues* (esistente, ma visionato da pochissimi); persino un cronista sportivo (Russ Hodges) che riflette sull'atto creativo (il suo, quando arricchisce le radiocronache con elementi inventati); Whistler e il suo *Arrangement in Gray and Black*; Charlie Parker. Persino J. Edgar Hoover si comporta come un paradossale, e perverso, autore: dà senso all'opera quando riconfigura *Il trionfo della morte* di Bruegel in un'Apocalisse nucleare. Dà un senso: così come è lui, suggerisce il romanzo, a dare alla nazione il suo senso della paranoia, traslando in una trama politica la propria paura dei germi. E al centro del romanzo due brani giustapposti mostrano Klara Sax e Ismael Muñoz. La prima è un'artista concettuale di fama, il secondo un writer di strada. Una lavora (lavorerà) nel deserto, l'altro nel Bronx (due forme differenti di desolazione: della natura il primo, della società il secondo).¹² Mentre Klara è impegnata in una proiezione del film perduto di Ājzenštejn in una serata di gala al Radio City Music Hall, percepisce le vibrazioni della metropolitana: in un passaggio sfacciatamente romanzesco il treno che sta passando sotto di lei è uno di quelli dipinti da Muñoz, in arte Moonman 157. Il confronto è dunque incoraggiato. Klara costruisce installazioni con vecchi bombardieri nel deserto: le sue opere sono visibili solo da una mongolfiera (e Nick, il protagonista, in un passaggio le paragona alle linee di Nazca), ovvero sono fruibili solo dall'alto, da una posizione esterna al campo e *sopraelevata*: una spazializzazione efficace di un'arte che per statuto rimane elitaria, dedicata ai pochi che possono permettersi il viaggio fin lì – un'arte ancora dotata di aura, direbbe Benjamin. Quella di – è invece diffusa per la città, va incontro al cittadino comune che aspetta il treno per andare a lavorare. L'installazione di Muñoz, se così si può chiamare il Muro, è una sequela di commemorazioni per i bambini morti nell'indifferenza

12 L'ambiente del Bronx, una volta visto dall'interno, attraverso gli occhi di Muñoz o suor Edgar, è assai ricco e complesso, certo non la *wasteland* che si vede attraversandolo su uno dei bus turistici che appaiono nel romanzo. E, stando ai biologi, non meno vivo e complesso è l'ecosistema del deserto. In entrambi i casi, però, lo sguardo da fuori vede solo la desolazione.

della città ed è *dentro* la città stessa. Mentre il significato dell'opera di Klara richiede uno sforzo interpretativo, necessita di un indizio da parte dell'autrice,¹³ il muro di Muñoz parla da sé.

Klara ci porta anche a un altro confronto: è connessa anche al protagonista Nick, con il quale ha avuto una relazione anni prima e con il quale condivide in un certo senso il lavoro. Nick si occupa dello smaltimento di rifiuti: il suo compito è, letteralmente, farli sparire. I residui del sistema di produzione capitalista risulterebbero inquietanti, *imago mortis* per eccellenza di una società che tenta di rimuovere l'idea stessa della morte, non possono rimanere in vista. Ma è lo stesso risultato che ottiene Klara: i rifiuti diventano qualcos'altro, non sono più percepiti come tali. Sebbene le carcasse dei bombardieri continuino a invadere il deserto, essi acquistano una funzione che li rende accettabili. Non è un caso che Klara insista più volte sulla natura estetica del suo progetto e non su quella politica: l'alternativa sarebbe abbandonare la falsa coscienza, rendersi conto che la propria opera è incardinata nel medesimo processo produttivo che vorrebbe contestare.¹⁴

Allora è chiaro che le vibrazioni del treno trasmesse alla sontuosa sala dove si svolge il ricevimento hanno un valore simbolico, sono la forza sotterranea che ricorda al bel mondo la propria esistenza: i rifiuti, ma anche l'arte. Che appare all'improvviso, quando meno ce lo si aspetta:

Bisognava firmare i treni. I treni arrivano rombando tutti uguali dalle gallerie dei topi e ne becchi uno e quello è il tuo, visibile ovunque nella rete, e così entri nella testa della gente e gli vandalizzi i bulbi oculari (1997: 464).¹⁵

13 Sulla funzione interpretativa che si sovrappone all'opera stessa cfr: *infra* e, per una panoramica più generale, Tirinzani De Medici 2019.

14 Di opinione simile Boxall 2006; Ludwig (2009) invece ha di Klara una visione decisamente più irenica, a tratti mistica (coerentemente con la volontà della studiosa di denunciare "i rischi del post-secolare" (87). Sui rifiuti in *Underworld* v. Evans 2006.

15 Ove necessario per rendere il testo più aderente all'originale ho modificato le traduzioni.

Vedremo che l'apparizione desultoria dell'oggetto artistico – la sua *imprevedibilità* – è tema centrale anche nella produzione di Bolaño. Ma fermiamoci un secondo sui bulbi oculari vandalizzati: questo è lo scopo dell'artista, entrare nella testa delle persone, rivoluzionarne la percezione. Che è poi il motivo per cui, nel celebre paragone di *Mao II* tra romanzieri e terroristi, i primi hanno perso la capacità (che per traslato è quella di tutti gli artisti) di "Alterare la vita interiore della cultura" (1991: 48):

Da qualche tempo ho l'impressione che romanzieri e terroristi stiano giocando un gioco a somma zero. [...] Quel che guadagnano i terroristi, lo perdono i romanzieri. Il livello a cui influenzano la coscienza delle masse è la misura del nostro declino di persone che danno forma alla sensibilità e al pensiero. Il pericolo che rappresentano equivale al nostro non riuscire più a essere pericolosi (ivi: 178).

Lo stesso senso di impotenza lo si avvertiva già in *Great Jones Street*.¹⁶ E al Radio City Music Hall? Anche il film di Ājzenštejn sembra riassorbito in un processo di spettacolarizzazione:

Divenne il film che tutti dovevano vedere. Iniziò a crescere una forte isteria e c'erano biglietti che venivano venduti per cifre incredibili e biglietti contraffatti e gente che tornava di corsa da Martha's Vineyard, e da Castle Pine e da Cape Cod per riuscire a ottenere un posto (1997: 426).

La proiezione è introdotta da uno spettacolo delle Rockettes, puro intrattenimento pop che stride con il film modernista che seguirà. Ma nella società dello spettacolo i due momenti sono perfettamente coerenti; sono un modo per passare il tempo. È la stessa conformazione della sala che produce una regressione del pubblico, che diventa "child-like" (ivi: 455).¹⁷ Che al centro di questo processo ci

16 Lì il protagonista si è reso conto che la controultura ha perso smalto; l'opposizione si è fatta più difficile: "Ogni ragazzo dai capelli ricci può scrivere ballate ventose. Devi schiacciare la testa della gente. Questo è l'unico modo per far sì che quegli stronzi ascoltino" (DeLillo 1973: 104).

17 Il brano è dedicato alle dimensioni della sala, tali da rendere tutti i convenuti

sia Ājzenštejn,¹⁸ cioè l'autore che secondo Benjamin (1936) doveva combattere l'estetizzazione del politico da parte del fascismo con la politicizzazione dell'estetico rende tutto lampante. La scelta di Ājzenštejn mette in evidenza lo stomaco da struzzo dei mass media, che digerisce tutto. Nemmeno Muñoz riesce a evitarlo: il Muro è oggetto di tour guidati; quando, per un paio di secondi alla CNN, appaiono alla televisione l'effetto sembra preso di peso da Baudrillard: l'immagine diventa iperreale quando vedono

[...] le cose che conoscono così bene alla rovescia, rese nuove e trasmesse a tutta la nazione. Stanno lì insudiciati nello sguardo degli altri. Poi ecco la conduttrice. Dicono a Willamette di pedalare più in fretta perché l'immagine sta iniziando a svanire e i capelli rosso elettrico della conduttrice stanno sbavando colore e formando un'aureola luminosa che la rende ancora più incredibile, e descrive la loro vita con quella voce squillante da vergine, una donna così mozzafiato nell'aspetto che fa sua la notizia, e Willie pedala come una forsennata e gli altri la incitano senza pietà (DeLillo 1997: 868).

La visione del mondo si trasforma attraverso il video, assume contorni diversi, sembra appartenere a un'altra realtà: la crew si trova improvvisamente estromessa, alienata da sé stessa ("she describes their lives to them"); l'opera di Muñoz viene insomma aurizzata. Quest'aura, ricostruita artificialmente, riconduce gli uomini a una fase passiva, alienante,¹⁹ intossica le coscienze, trasforma ogni cosa e la porta nello spazio simulacrale. Così l'arte diventa impotente non appena assorbita nel circuito mediatico. Ma il video è anche

.....
come bambini: il sottotesto, però, è evidente.

18 Sul saggio di Benjamin, in relazione alle tematiche qui affrontate, si veda, nella sterminata bibliografia, almeno Baudrillard 1976: 67-75; Sydner 1989, Wolff 1998. Sul problema dell'aura nella società contemporanea v. Agamben 1977, Masini 1980, Recki 1988, Carnevali 2006.

19 "Ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza, al decadimento dell'aura nelle opere d'arte, è un enorme guadagno quanto a spazio di gioco" (Benjamin 1936: 71). Questo spazio di gioco viene sedato dal sistema mediatico (il "culto della star") che "conserva quel marcio splendore del suo carattere di merce" (ivi: 73): come noto, ciò per Benjamin conduce a una fascistizzazione del pubblico.

seducente, quell'aura è – ancora Benjamin – un processo di estetizzazione. Lo avevamo già visto nel prologo, perché Russ Hodges, il cronista, compie la stessa operazione quando inventa le telecronache: il potere creativo può finire per sviare, per far tornare su binari noti – su quelle che Šklovskij chiamerebbe immagini sclerotizzate (il bambino “pel di carota” al quale Hodges in una telecronaca fa prendere una palla caduta sugli spalti). Di più, Hodges come Klara estetizza i rifiuti: la palla da baseball che attraversa il libro è diventata così importante anche perché Hodges ha trasformato la cronaca di una partita in qualcosa di epico. Qualcosa che a questo punto può essere *venduto*.

Estetizzando lo spazio sociale, Klara e Hodges finiscono per mistificarlo. Riconfigurata l'opera all'interno dello spettacolo, come accade per *Unterwelt*, essa perde la possibilità di dire qualcosa di nuovo. La logica museale ha perso di senso; l'aura di un tempo non esiste più; la nuova aura annulla l'arte e la rende una merce, costituendone, di fatto, il valore di scambio. Addirittura, ormai è lo spazio commerciale – ironicamente, un negozio specializzato in preservativi – che, estetizzato, diventa l'immagine di un museo:

In uno dei murali un ragazzo e una ragazza sedevano in un separé con coppe di gelato e bicchieri ghiacciati pieni d'acqua e cucchiaini dal manico lungo per i gelati e la scena non era studiata per risultare affascinante, ma più che altro somigliava a un documento, e il locale intero dava un po' l'impressione del museo [and the whole place was a little museumlike], pensai, dove il tempo è compresso e gli oggetti disposti secondo un criterio evolutivo [with time compressed and objects arrayed of evolutionary interest] (ivi: 118, corsivi miei).

In *Mao II* lo si dice chiaramente “l'artista è assorbito”, “processato”, “incorporato” (1991: 174). Gray, il personaggio che fa questa diagnosi, ha una passione per Beckett: è lui “l'ultimo scrittore che ha dato forma al modo in cui pensiamo e vediamo” (ibidem). Perché Beckett? Tardo modernista, decisamente più sfiduciato di un Joyce, Beckett è l'artista del fallimento, del processo destinato a restare incompiuto. Consapevole che il modernismo si sta esaurendo, Beckett lo rinnova mostrandone proprio la fine, il capolinea delle sue uto-

pie.²⁰ La sua posizione è – come molte sue ambientazioni – radicalmente *altra*, posta al di fuori dello spaziotempo in cui ci muoviamo. La sua voce sembra quella dei libri in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: è la voce della soglia.

L'unico modo, forse, per l'arte di sopravvivere è sottrarsi, come i testi di Beckett, fino al punto di diventare invisibile. Il romanzo di Bill in *Mao II*, racchiuso in sette cartelline grigie; la relazione di Branch in *Libra*, che nessuno leggerà mai: ‘l'opera d'arte trattenuta è l'unica eloquenza rimasta’ (ivi: 71). O almeno, sottrarsi quel tanto che serve per restare al di fuori del sistema: Moonman 157, che viveva nelle fogne, che ora vive nello *slum*, non è considerato un artista dal circuito mediatico. Per questo può operare invertendo il processo: in memoria dell'omicidio di una bambina del quartiere, Esmeralda, Muñoz e la sua crew approntano un'opera su un cartellone pubblicitario. L'“industria della descrizione vivida”, la pubblicità, viene convertita in fonte di meraviglia, quasi religiosa (suor Edgar si convince che è stato Dio a creare l'immagine di Esmeralda). Eppure il processo è sempre a rischio di dissoluzione, lo si vede bene dall'ambiguità che circonda la performance di Janiak nell'*Uomo che cade*:²¹ essa è un segno che il lutto dell'attentato alle torri gemelle viene elaborato o è solo uno sfruttamento di quel dolore, in linea con il sistema mediatico che nel libro ritorna ossessivamente con le storie delle vittime, con le ricostruzioni degli avvenimenti? Sull'argomento nel romanzo si cita anche una conferenza che si tiene alla New School dal titolo “L'Uomo che cade esibizionista senza cuore o coraggioso nuovo cronista dell'Età del terrore” (DeLillo 2007: 220). Janiak sembra mettere in discussione l'esistenza stessa dell'evento riproducendolo all'infinito,²² trasformandolo in opera: di nuovo, este-

20 Su questo aspetto di *Mao II*, e per un'analisi contrastiva di Beckett e Warhol cfr. Boxall 2006: 166-170.

21 Su questo aspetto cfr. Gleich 2014

22 In vari punti del testo alle sue performance i personaggi rispondono interrogandosi se davvero gli attacchi sono avvenuti. Lo stesso procedimento, in versione amplificata, lo si vedeva in *Underworld* nella proiezione all'infinito del video del Texas Highway Killer: La riproduzione genera insomma un effetto auratico straniante e derealizzante.

tizzandolo. Tuttavia il giudizio rimane sospeso: forse perché per ora si tiene ai margini del circuito mediatico? Perché apparendo e scomparendo trasforma la performance in imprevisto, qualcosa contro cui sbatterci quando meno te lo aspetti, come i treni di Muñoz? La polisemia dell'atto artistico diventa inquieta domanda sul suo scopo nel tardo capitalismo, sempre in bilico tra accrescimento conoscitivo e profitto.

3. Argent/art

Comunque sia, i media per DeLillo cannibalizzano l'arte, la rendono parte del flusso d'immagini che ci circonda. La mettono a profitto, anche: perché l'attore ultimo è il capitale. "Dom argent", diceva Luca Rastello (2006). *La carta e il territorio* (2010) mette in evidenza la struttura economica che regola i processi culturali: turismo, stampa, accademia, televisione, tutto è sottomesso alla logica del capitale. A partire, ovviamente, dall'arte. Il senso appare chiaramente in una citazione da una conferenza di William Morris, radicale teorico preraffaellita: "Ecco in breve la nostra posizione di artisti: siamo gli ultimi rappresentanti dell'artigianato cui la produzione commerciale ha inferto un colpo fatale" (Houellebecq 2010: 218). Cento e più anni dopo Morris, questa tendenza è stata ormai interiorizzata: gli studenti di Belle Arti formano già gruppi "sulla base di un'ambizione estetica comune, o più prosaicamente di un tentativo di ingresso collettivo nel mercato dell'arte" (ivi: 32), come nota il protagonista Jed, destinato a diventare artista di fama mondiale.

Anche il successo artistico dipende dalla voglia di fare soldi, ricorda il padre di Jed,²³ il protagonista del romanzo e futuro artista di grido. Il romanzo è diviso in tre parti, più un prologo (che inizia in medias res) e un epilogo: le tre parti e l'epilogo seguono rispettivamente le fasi iniziali della carriera di Jed, il suo successo (qui viene introdotto il

23 "Ho conosciuto parecchi tizi in vita mia che volevano diventare artisti e che erano mantenuti dai genitori; nessuno è riuscito a sfondare. È curioso, si potrebbe credere che il bisogno di esprimersi, di lasciare una traccia nel mondo, sia una forza potente; eppure di solito non basta. Ciò che funziona meglio, ciò che spinge con la massima violenza le persone a superare se stesse è ancora il puro e semplice bisogno di denaro" (Houellebecq 2010: 35).

personaggio Michel Houellebecq, destinato a essere ucciso), l'omicidio dello scrittore e le indagini, gli ultimi anni. Lo sviluppo cronologicamente lineare (eccettuato il prologo) è duplicato da un movimento avanti-e-indietro del protagonista, dapprima distaccato dal mercato e dal mondo (i due, come spesso in Houellebecq, sembrano coincidere), poi immerso nel *jet set* dell'arte (e alle prese con la morte di Houellebecq), infine nuovamente ritirato, e disgustato dai suoi simili al punto da consacrare la sua ultima produzione artistica a una utopica rappresentazione della scomparsa dell'uomo (cfr. *infra*).

La visione del padre di Jed si rifrange nella terza parte, dove il legame tra arte e denaro è mediato dall'omicidio di Houellebecq, compiuto allo scopo di sottrargli un quadro regalatogli da Jed. Inizialmente preso per un delitto "rituale", che offre "una luce particolarmente atroce, ma originale", lo scempio del cadavere si rivela essere solo un depistaggio, il che rende la faccenda "piuttosto deprimente": anche questo delitto è come gli altri: anche qui i criminali "uccid[ono] per il denaro e unicamente per il denaro" (ivi: 276). Ma non basta essere disinteressati al denaro per star fuori da questo circuito: a Jed dei soldi importa poco, tuttavia si trova a sua volta intrappolato nella macchina, quando i suoi dipinti iniziano a vendere bene. E non è un problema solo contemporaneo: come rivela la citazione da Morris, la relazione tra arte e mercato cui è dedicata ampia parte della *Carta e il territorio* attraversa l'intera storia della modernità, dice Jed: anche "i cosiddetti *grandi maestri* del Rinascimento" si comportano

[...] puramente e semplicemente come imprenditori commerciali; esattamente come Jeff Koons o Damien Hirst oggi, i sedicenti *grandi maestri* del Rinascimento dirigevano con pugno di ferro botteghe di cinquanta, addirittura cento assistenti, che producevano a catena quadri, sculture, affreschi (ivi: 189, corsivi nel testo).

Si noti che Koons e Hirst sono la coppia su cui si apre *La carta e il territorio*: sul dipinto (incompiuto) dei due artisti-superstar che – come recita il titolo – *si spartiscono il mercato dell'arte*. E il mercato è ora uno tra gli altri, subisce le stesse improvvisate variazioni nelle quotazioni, per esempio, dei *futures* (ivi: 334). Anche l'ultimo elemento che suggeriva un valore differenziale dell'arte (il suo essere

un bene-rifugio) è venuto meno. L'arte è omologata interamente al sistema capitalista. In questo si potrebbe quasi riscontrare la duplicazione del valore di scambio della merce nella nuova aura che circonda le opere nell'epoca della loro riproducibilità tecnica.²⁴ Anzi: a tratti sembra di trovarsi di fronte a un commento narrativo all'*Opera d'arte* di Benjamin attraverso delle cupe lenti adorniane.

Tanto che Jed e Houellebecq sono apparentemente estranei a queste dinamiche solo perché entrambi, in modo diverso, sono distaccati dal mondo. Ma anche loro – come osserva Jed – sono a loro volta dei prodotti: “dei prodotti culturali” (ivi: 143). L'arte è uno spazio compiutamente bourdieusiano, in cui il valore è stabilito dagli attori. Ma, con una mossa che riporta la metafora di Bourdieu al letterale, il capitale simbolico è l'elemento simbolico per antonomasia della società capitalista: il denaro.²⁵ La lotta è su base puramente economica: la Michelin prende Jed sotto la sua ala come mossa di marketing; e il successo dell'artista dipende proprio dalle pubbliche relazioni che consentono di influenzare gli attori culturali, in particolare quelli che dominano il campo e che H.S. Becker definirebbe gli autorizzati – i *gatekeepers*, i “creatori del gusto” (Becker 2004: 169). Riguardo l'organizzazione della prima personale di Jed vengono sottolineati la data del vernissage (28 gennaio, così che i critici abbiano agio di tornare dalle vacanze) e il budget per il buffet. Da questo punto di vista il ruolo della stampa, della critica, è quello di “produrre un discorso teorico qualsiasi” (ivi: 136) purché serva a legittimare l'opera di Jed e a situarla in un contesto. Nel flusso mediatico, un discorso vale l'altro – come dice l'adagio, *basta che se ne parli*.

Si confronti tale discorso teorico a posteriori con l'incertezza dell'artista quando si trova a dover concettualizzare ed esprimere la propria opera: nel compilare il dossier per la domanda d'ingresso all'accademia di belle arti leggiamo che “Aveva fatto [...] molta fatica (e tale difficoltà l'avrebbe accompagnato per tutta la vita) a

24 Sul rapporto tra il saggio di Benjamin e l'arte contemporanea v. A. Benjamin 1986 Desideri 2002 Didi-Huberman 1992: 100-116; Rochlitz 1992; Dal Lago e Giordano 2006.

25 Una panoramica della commercializzazione dell'arte e dell'intersezione tra produzione del mercato e produzione artistica è in Caves (2000).

redigere la nota di presentazione delle sue foto” (ivi: 40). Si rafforza qui il contrasto tra artista e interprete: l'artista agisce mosso da un brillio interiore, una spinta perlopiù ignota a se stesso (anche alla fine della sua vita, impegnato nel suo ultimo progetto, Jed specifica che agisce senza essere mosso da un progetto preciso), che richiama sicuramente l'intuizione alla base, per esempio, dell'epifania modernista. Tuttavia Stephen Dedalus, o Marcel *elaborano*: riflettono criticamente (lo spazio saggistico del romanzo). Non così in *La carta e il territorio*: si veda il dialogo tra Jed e Houellebecq quando quest'ultimo immagina una storia a partire da un termosifone. Il processo è *del tutto casuale*: il termosifone è stato portato come esempio da Jed perché è la prima cosa che ha visto. E il romanziere si ritrova eccitato non per il significato della storia, per i sovrasensi, *ma per la storia stessa*.²⁶

La frattura tra atto artistico e interpretazione, che già Danto (2008) aveva sottolineato, è insanabile. Questo fatto è evidenziato sia dagli inserti critici con cui il narratore descrive l'opera di Jed sia dall'implicita presa in giro dell'arte concettuale, che al contrario sovrappone un significato univoco alla propria prassi. Presa in giro che raggiunge il culmine nella scena dell'omicidio di Houellebecq: Jed la prende per un'installazione. Dunque i discorsi sull'arte servono per occupare il campo artistico che a sua volta serve per vendere. Quando l'arte diventa una merce, anche per l'arte diviene centrale la pubblicità. Quando l'addetta stampa commenta che l'effetto della personale è stato “eccellente”, è perché tutti i giornali ne hanno parlato. L'anima del commercio: la pubblicità assume forme più raffinate, forme più

26 Savettieri (2010) parla di “saggismo radicale” per questo romanzo: a me però sembra che di saggismo ce ne sia davvero poco, sia inteso in senso lato, come atto intellettuale debole opposto al pensiero sistematico (alla Lukács di *L'anima e le forme*, per intendersi), sia in senso proprio, come scrittura satura di nessi logico-argomentativi. I dialoghi tra Jed e Houellebecq, da questo punto di vista, compreso quello cui si fa riferimento qui, non prevedono chissà che elaborazione: sembrano più pensieri in libertà. Siamo lontani da ogni forma di indagine saggistica, anche di quella “pseudo-saggistica” (Gallerani 2019). Per il resto, gli inserti saggistici (dedicati perlopiù all'opera di Jed) sono volutamente vaghi, descrittivi, a tratti caricaturali. Per un'indagine accurata del saggismo in Houellebecq, in confronto con quello di Siti, cfr. Cristiano 2018.

ambigue: articoli, saggi, guide, tutto serve solo per *vendere*. Qui si capisce il ritornare sul ristorante della coppia gay dove Olga e Jed vanno spesso. Il loro ristorante comincia a diventare famoso dopo che *Le Parisien* gli dedica un articolo; i cuochi gay diventano accettabili dopo che uno di loro, Frank Pichon, ha ottenuto le tre stelle Michelin.

Come il vino, come i ristoranti, l'arte è pienamente interna al circuito capitalista: essa esiste nella misura in cui passa per il circuito mediatico (le guide, le recensioni ecc.). E come il vino o i ristoranti, l'obiettivo è sempre il guadagno. Ancora: la campagna che dai tempi di Rousseau ritorna "trendy", torna a esserlo perché ne parlano i giornali. Un Armagnac d'annata viene descritto tramite le parole di una guida; *Libération* parla ("senza vergogna") di "magia del territorio" (Houellebecq 2010: 72): una peste del linguaggio, l'avrebbe chiamata Calvino, che standardizza e orienta le reazioni. Non solo per raggiungere lo scopo immediato della pubblicità cioè l'acquisto di beni, ma – a un livello superiore che segna una nuova, più profonda influenza della comunicazione pubblicitaria sulle nostre esistenze – per definire lo stile di vita stesso del pubblico. La guida Michelin inizia a dare importanza ai cibi tradizionali, e con mossa inquietante (a posteriori), in apertura di romanzo Jed aveva portato il padre malato in un ristorante famoso per la sua cucina tradizionale. Il mercato non risparmia nessuno, nemmeno coloro che in teoria lo creano: anche Olga, che lavora proprio per le guide Michelin, segue i consigli della guida.

Da questo punto di vista lo slogan della personale di Jed, "La carta è più interessante del territorio", è significativo: nella distanza che si crea tra oggetto e sua rappresentazione segnica (questo il senso del celebre aforisma di Korzybski, "la carta non è il territorio") si organizza il sistema di senso che filtra la nostra percezione del reale. Chi controlla il primo controlla la seconda. Questo il senso del riferimento a Jean-Pierre Pernaut e al suo programma *Journal de 13 heures* a lungo trasmesso dal canale TFI, una sorta di *Linea verde* incentrato sulle tradizioni locali della Francia rurale. Quella di Pernaut è una Francia-luogo comune, che dà forma allo stesso immaginario francese. La casa del presentatore, a sua volta, richiama questa semplificazione culturale: ogni stanza è dedicata a una specificità

regionale; la sua biblioteca è composta per gran parte di guide turistiche (che, lo si è visto, a loro volta stereotipizzano il reale). Come Jed finisce per adeguarsi ai diktat culturali frequentando i posti alla moda, anche questo creatore dell'immaginario è sottomesso alla logica economica: egli non ha potuto acquistare il quadro di Jed che lo rappresenta perché esso era troppo costoso. Ancora: i giornalisti che pure sanciscono il successo di Jed agiscono per imitazione di altri giornalisti; il direttore della guida Michelin dà ordine di privilegiare i ristoranti tipici perché si accorge che sono questi ultimi a vendere di più, così incrementando il fenomeno *ma non creandolo*: questi percorsi circolari, in cui il senso si produce a partire dal senso, senza che sia possibile individuarne l'origine, rimanda alla natura simulacrale del tardo capitalismo, segnala il *totale spossessamento degli individui*, presi tutti nella morsa di un sistema di produzione ormai del tutto autonomo. L'*input* arriva da un detentore del gusto, ma questo *input* è casuale, erratico. Il processo si costruisce da solo, gli attori sono agiti da questo stesso processo mentre credono di controllarlo.

4. Dialettica e rappresentazione

Il percorso di Jed si distacca progressivamente dalla riproduzione: dalla fotografia alla pittura ai video, che però non si limitano a *registrare*, bensì *creano* il proprio spazio. Muovendo i primi passi nel mondo dell'arte, voleva "costruire un catalogo esaustivo degli oggetti di fabbricazione umana dell'età industriale" (ivi: 31-32) allo scopo di "dare una descrizione oggettiva del mondo" (ivi: 40). Tuttavia, dice a Houellebecq nel passaggio più metadiscorsivo del testo, quando ha iniziato a mettere gli uomini nelle sue composizioni è passato alla pittura (ivi: 119 e sgg.). Cioè a un'arte che – come ben descritto nella prima pagina del libro, nelle pennellate che Jed dà alla fronte di Koons – si allontana dalla mimesi. In tal modo, però, sembra accedere a qualcosa di più profondo, come sottolinea Houellebecq quando gli fa notare che nei suoi ritratti, come in quello del decano della gilda dei mercanti Cornelius van der Geest fatto da van Dyck, "non è Cornelius a interessare Van Dyck, ma la gilda dei mercanti" (ivi: 147).

Ancora: nel creare le sue ultime opere, in cui l'umanità (rappresentata dai suoi rifiuti) svanisce (così come i rifiuti svaniscono dall'immagine) lasciando solo la natura, utilizza la sovrapposizione nei suoi filmati, che è "un effetto speciale desueto, datato, a causa del suo paese *irrealismo*" (ivi: 356, corsivo mio). Anche per Jed, la carta non è il territorio. Ma se i media si limitano a sostituire la carta al territorio – il processo che Baudrillard chiama "precessione dei simulacri" – il valore dell'arte sta nello *scarto* tra i due, si basa insomma sul loro differenziale. L'equilibrio è sottile: il rischio è di cadere nel formalismo,²⁷ opzione sgradita tanto a Jed quanto a entrambi gli Houellebecq (personaggio e autore). Così la descrizione (equivalente della fotografia di Jed), centrale nelle sue opere di Houellebecq,²⁸ prende corpo quando si trasforma in *storia*, quando l'oggetto descritto (il termosifone) diventa elemento del paesaggio umano, viene insomma messo in prospettiva. Ecco, anche, perché nel romanzo i quadri di Jed non vengono descritti se non per frammenti, con evidenti buchi: il centro del racconto sta altrove. Sotto la superficie della mimesi, nella rappresentazione dei sistemi che ci trascendono.²⁹

Quello delineato da *La carta e il territorio* è un passaggio stretto, che trascende la mimesi facendosi rappresentazione: altrettanto stretto è quello di DeLillo, i cui artisti sono sempre in bilico sul circuito mediatico. È nel diaframma tra le scelte opposte, insomma, tra alter-

27 "Alcuni le diranno che il soggetto non ha alcuna importanza, che è persino ridicolo voler fare dipendere il trattamento dal soggetto trattato, che la sola cosa che conti è la maniera in cui il quadro o la fotografia si scompongono in figure, in linee, in colori" (ivi: 119).

28 "La descrizione è per me la forma più potente di intensificazione letteraria. Basta pensare alle descrizioni precise e referenziali di H. P. Lovecraft: nitidamente viene messo sotto il nostro sguardo mentale un cosmo inesistente. La descrizione è una delle modalità del fantastico. Lo sguardo diventa vitreo. Si potenzia l'attenzione sull'oggetto", Genna 2010

29 In questo tentativo di sintesi tra individuale e generale si vede il debito – spesso esibito da Houellebecq nei romanzi e dichiarato nelle interviste e negli interventi – nei confronti di Balzac. Sebbene i procedimenti siano diversi (la dialettica del realismo di Balzac sta nell'alternanza di romanzesco e realismo; in Houellebecq sta appunto nel conflitto tra particolare e generale, tra individualità e trascendenza), e sebbene per Houellebecq il momento di indagine delle cause sia consustanziale e contemporaneo al racconto degli effetti, lo scopo è simile.

native che apparentemente sono mutualmente escludenti ma tra le quali si trova uno spazio di lavoro (di creazione), ancorché instabile. La produzione dei due romanzieri è accomunata proprio da dialettiche irrisolte (forse irrisolvibili): oltre a quella qui d'interesse si pensi all'antitesi tra individuo e società tipica di Houellebecq³⁰ e a quella tra "esserci" e "sparire" – tra vivere nel e uscire dal circuito mediatico che caratterizza le vite dei personaggi – comune nelle opere di DeLillo.³¹ Tanto per DeLillo quanto per Houellebecq questo diaframma non si rompe, non si dà cioè una sintesi (stabile: l'Opera modernista, per esempio). Lo spazio di azione è marginale, aleatorio, destinato a richiudersi – per il mercato che lo divora, per la necessità di uscire dallo spazio pubblico che diventa spazio principalmente economico (la famosa estensione del dominio della lotta). Come se lo spazio artistico fosse solo un intermedio di reazione che appare fugacemente dalla consumazione dei reagenti, destinato a scomparire una volta formati i prodotti della reazione. Tuttavia è in questo spazio momentaneo che giace la possibilità, ancora, di vandalizzare le menti di chi fruisce l'opera, di offrire uno sguardo diverso sul mondo.

Artisti e vandali (vandali-artisti, forse) sono anche i personaggi di Bolaño.³² Essi – come Muñoz – vivono ai margini della società. Spesso spariscono: Arcimboldi o Césarea Tinajero svaniti nel deserto del Sonora. Ma anche Auxilio Lacouture, la cui storia diventa leggendaria, patrimonio della collettività, continuamente ri-narrata con variazioni tanto che lei stessa non sa più con esattezza cosa sia successo. Storie che si trasformano, si accavallano: è il principio compositivo di Bolaño – la storia di *Amuleto* appare, in forma scorciata, nei *Detective*; i *Detective* sono lo stampo di *2666*, da quest'ultimo deriva l'

30 Ancor più che in *La carta e il territorio*, questa dialettica irrisolta è evidente in *Le particelle elementari*: quando la frammentazione capitalistica delle esistenze individuali si è compiuta, l'unica soluzione è la frattura netta, la collettivizzazione edenica che cancella l'umano.

31 Lo si vede quando la CNN trasmette un'immagine del Muro, con effetti di pesante derealizzazione sugli autori del Muro stesso, Muñoz e la sua crew: l'unico modo per resistere è nell'aggirare il sistema mediatico, evitarlo, perché qualsiasi cosa esso tocca viene estetizzata, acquista un'aura, si sposta *al di fuori* del reale.

32 Cfr. Jennerjahn 2002; Pauls 2008.

dispiaceri del vero poliziotto.³³ Un procedimento affabulatorio, cumulativo, che ricorda quella narrazione primigenia venuta meno con la nascita del romanzo (Benjamin). E questo tornare indietro è la mosca del cavallo con cui Bolaño aggira la condizione attuale dell'artista vincolato da una Storia che è desolazione (cfr: Aguilar 2002; Fischer 2008) o, con citazione baudelairiana che apre *2666*, una serie di oasi d'orrore in un deserto di noia: le sue strutture narrative sembrano sempre sull'orlo delle forme commerciali (misteri, delitti, indagini), ma scartano bruscamente senza sciogliere la *suspense*, violando sistematicamente l'orizzonte d'attesa del lettore. Il racconto moderno sfruttato dal mercato viene inglobato in strutture che ne alterano il senso, dove lo spazio lineare del racconto viene meno.

In questo modo è strutturato *Amuleto*: una serie di ricordi che fluttuano sul testo e "si mescolano senza capo né coda" (Bolaño 1998: 92; cfr: Andrews 2008), ma che tengono in vita Auxilio durante l'occupazione dell'Università di Città del Messico da parte della polizia nel 1968. Il romanzo segue Auxilio, che ricorda il tempo passato chiusa in un bagno dell'Università mentre fuori si sta consumando un massacro (eretto a simbolo dei numerosi massacri di attivisti di sinistra avvenuti in Sudamerica negli anni Sessanta e Settanta), ma il ricordo è multiplanare, confonde passato e futuro, quel che accadde in quei giorni e quanto sarebbe accaduto dopo. Di più, nella testa di Auxilio si confondono ricordo e invenzione, fantasia e memoria. Si torna a un tempo circolare, premoderno, ma si torna anche a uno spazio narrativo che prescinde dalla bipartizione che Benjamin aveva visto come tipicamente moderna, quella tra romanzo e informazione. L'arte modernista risiedeva in uno spazio ulteriore, quella di Bolaño è se mai *citeriore*.

Uscendo dal bagno distrugge i suoi appunti: "scrivere e distruggere", dice, sono atti "strettamente collegati". Auxilio diventa "madre di tutti i poeti messicani", partecipa di quel flusso artistico (Manzoni 2002): ma per farlo deve lasciare indietro una parte di se stessa. Come Arcimboldi, come Belano che abbandonano lo spazio sociale, diventano pienamente selvaggi – ovvero restii alla norma sociale. Ciò comporta per loro l'isolamento, lo scioglimento dei legami, così

.....
33 Su questo aspetto cfr: Andrews 2014.

come Auxilio, per sopravvivere al massacro e diventare "madre" di tutti i poeti deve distruggere i propri scritti: l'arte prevede una perdita. Allo stesso modo Edwin Johns, personaggio secondario di *2666*, diventa famoso quando si taglia una mano e la usa per un autoritratto. Jones affascina Piero Morini, uno dei *critici* dell'omonima *Parte*, al punto che con i colleghi Pelletier ed Espinosa decide di andare a trovarlo nel manicomio dove è rinchiuso da quando ha avuto un crollo nervoso. Lì scopriamo che Jones si è tagliato la mano proprio per diventare famoso. Non un movente artistico, dunque, ma uno economico. Parabole opposte, Edwin e Jed: uno vuol fare l'artista di successo e finisce in manicomio, l'altro del successo se ne frega ma diventa ricco. E soprattutto: anche se Jones si è mutilato per soldi,³⁴ una volta creata l'opera irradia una forza che trascende lo stesso circuito mediatico che l'ha assorbita. Nel corso di *2666* il quadro appare all'improvviso qua e là, sempre casualmente, e ha un effetto ora sottilmente inquietante, ora apertamente sconvolgente. Chiunque lo veda ne resta colpito nel profondo.

Questo ci spinge a due considerazioni: primo, l'arte (quella vera, quella che *ha effetto*) balena davanti alle persone, si dà nei momenti più inattesi. Così gli artisti e artistoidi di Bolaño si aggirano per le loro città e i loro deserti senza una vera idea del da farsi. Il caso, che domina le opere di Bolaño, presiede anche la creazione artistica. Secondo, l'arte è sempre un'esperienza perturbante, capace di rivelare l'orrore sotto la noia del quotidiano. Forzando un po' la citazione, potremmo dire la noia come il mercato, l'arte come orrore: tra i due, una dialettica irrisolta, perché non si dà sintesi, e le due restano in conflitto. Dunque una terza coppia antitetica priva di sintesi: come in DeLillo la dialettica tra esserci e sparire, come in Houellebecq

.....
34 "L'opera, di due metri per uno, era a ben guardare (anche se nessuno poteva essere sicuro di guardarlo bene) un'ellissi di autoritratto, talvolta una spirale di autoritratto (dipende da dove veniva contemplato), al cui centro, mummificata, era appesa la mano destra del pittore. La mostra dove presenta l'autoritratto è un successo, i suoi quadri vanno a ruba. Progressivamente, anche grazie alla leggenda che circonda Johns, il quartiere inizia a popolarsi di artisti, poi di benestanti: si gentrifica. Più tardi Morini va a trovare Johns, e gli chiede perché si sia amputato la mano. Noi non sentiamo la sua risposta, ma Morini rivela a Liz che a suo avviso lo ha fatto per denaro". Bolaño 2004: 176

quella tra individuo e collettività. La presenza dell'opera d'arte è desultoria e momentanea e *precarizzata*, e non c'è epifania o oltremondo che può salvarla, stavolta. Se per il Modernismo nell'opera – nella sua assolutezza compiuta, nel suo comporsi come cosmo coerente, autonomo – è possibile distillare – il museo dei musei – l'essenza, il fondo ultimo, della vita, questa dinamica si è interrotta. L'aura si rivela in tutta la sua negatività distruttiva. Essa, amplificata per via dei media e dei *gatekeepers*, configura un discorso che si sostituisce all'opera, addirittura la cancella – o peggio ne cancella il senso. L'artista agisce dai margini, può al più opporre un gesto momentaneo, che però non ha mai la certezza di non essere assorbito e trasformato dal circuito mediatico. L'alternativa è l'auto-reclusione di un Jed, silenzioso giudizio su un mondo che disprezza. Tuttavia – ciò è evidente nelle note critiche che costellano *La carta e il territorio*, spesso usate come contrappunto ironico –³⁵ anche Jed in tutto il suo bartlebismo, il suo personale “preferirei di no”, è nondimeno a rischio di essere fagocitato dal sistema capitalista dell'arte (sotto forma di baedeker interpretativo). Il romanzo d'artista dei modernisti si concentrava più sul soggetto creatore; ora invece sembrano le dinamiche dell'arte al centro. Dal romanzo d'artista, potremmo dire, al romanzo sulle arti. Perché il soggetto sembra spossessato della propria funzione: anche in Bolaño, nel quale il ruolo oppositivo e conoscitivo dell'artista sembra più esplicito e forte, emerge il divario tra *arte* e *artista*: capolavori nati per caso (Johns), romanzi che sembrano uscire dal nulla (Arcimboldi). Il rapporto con l'arte non è più proprietario. D'altra parte alla soggettività creatrice non si oppone un'alternativa forte. Arte e artisti, mercato e società, restano come incapaci di confrontarsi (al di fuori, beninteso, della pacificante coltre di denaro che il capitalismo sversa sull'opera). *L'impasse* è evidente proprio nella serie di antitesi bloccate che attraversano questi romanzi. Come uscirne? Questo i romanzieri qui trattati non lo dicono. La crisi – dell'arte, e della dialettica – è stata *rappresentata*. È già molto.

.....
35 Ironico è anche il fatto che l'esegeta più importante dell'opera di Jed sia in verità un romanziero fallito.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- AGUILAR G. (2002), “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”, in MANZONI C. (a cura di), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 145-151
- ANDREWS C. (2008), “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”, in PAZ SOLDÁN E., FAVEROÓN PATRIAU G. (a cura di), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, pp. 52-70.
- Id. (2014), *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*, Columbia UP, New York.
- BATT N. (2012), “‘The Body Artist’ de Don DeLillo: le pas de deux de l'art et de la clinique”, *Revue française d'études américaines*, 132, pp. 63-75.
- BAUDRILLARD J. (1976), *Lo scambio simbolico e la morte* [1990], Feltrinelli, Milano.
- BECKER H. S. (2004), *I mondi dell'arte*, il Mulino, Bologna.
- BENJAMIN A. (1986), “The Decline of Art: Benjamin's Aura”, in *The Oxford Art Journal*, IX, 2, pp. 30-35.
- BENJAMIN W. (1936), “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Seconda versione tedesca”, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)* [2012], a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma, pp. 45-92
- BOLAÑO R. (1998), *Amuleto* [2010], Adelphi, Milano.
- Id. (2004), *2666* (2008), Adelphi, Milano.
- CARNEVALI B. (2006), “‘Aura’ e ‘ambiente’: Léon Daudet tra Proust e Benjamin”, in *Rivista di estetica*, XXXIII, 3, pp. 117-141.
- CAVES R. (2000), *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Harvard UP, Cambridge.
- CRISTIANO L. (2018), “Siti e Houellebecq: il cuore del teorema”, in *Contemporanea*, 18, pp. 13-20.
- DAL LAGO A., GIORDANO S. (2006), *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna.

- DANTO A. C. (2008), *Dopo la fine dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- DELILLO D. (1973), *Great Jones Street* [2009], Houghton Mifflin, New York, trad. it. Einaudi, Torino.
- Id. (1991), *Mao II* [2003], Scribner, New York, trad. it. Einaudi, Torino.
- Id. (1997), *Underworld* [1999], Scribner, New York, trad. it. Einaudi, Torino.
- Id. (2001), *The Body Artist*, Scribner, New York, trad. it. *Body art*, Einaudi, Torino.
- Id. (2007), *Falling Man*, Scribner, New York, trad. it. *L'uomo che cade*, Einaudi, Torino.
- DESIDERI F. (2002), *Il fantasma dell'opera: Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova.
- DIDI-HUBERMAN G. (1992), *Il gioco delle evidenze: la dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* [2008], Fazi, Roma.
- EVANS D. H. (2006), "Taking Out the Trash: Don DeLillo's Underworld, Liquid Modernity, and the End of Garbage", in *The Cambridge Quarterly*, XXXV, 2, pp. 103-32.
- FISCHER M. L. (2008), "La memoria de las historias en 'Estrella distante' de Roberto Bolaño", in PAZ SOLDÁN E., FAVEROÓN PATRIAU G. (a cura di), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, pp. 142-159.
- GALLERANI G. M. (2019), *Pseudo-saggi*, Morellini, Milano.
- GLEICH L. S. (2014), "Ethics in the Wake of the Image: the Post-9/11 Fiction of DeLillo, Auster, and Foer", *Journal of Modern Literature*, XXVII, 3, pp. 161-175.
- HERREN G. (2015), "DeLillo's Art Stalkers", in *Modern Fiction Studies*, LXI, 1, pp. 138-167.
- HOUELLEBECQ M. (2010), *La carte et le territoire*, Flammarion, Paris, trad. it. *La carta e il territorio*, Bompiani, Milano.
- JAMES H. (1904), *The Golden Bowl* [1983], Oxford UP, Oxford.
- JAMESON F. (2004), *Una modernità singolare*, Sansoni, Firenze.
- JENNERJAHN I. (2002), "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'Acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño", in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXVIII, 56, pp.

- 69-86.
- JOYCE J. (1916), *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* [1997], Mondadori, Milano.
- LIPSKI J. (2018), *Painting the Novel: Pictorial Discourse in Eighteenth-Century English Fiction*, Routledge, London-New York.
- LUDWIG K. (2009), "Don DeLillo's 'Underworld' and the Postsecular in Contemporary Fiction", in *Religion & Literature*, XLI, 3, pp. 82-91.
- MANZONI C. (2002), "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto", in Ead. (a cura di), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 175-184.
- MARCHESE L. (2018), "Il romanzo come fine", in *Contemporanea*, 18, pp. 43-59.
- MASINI F. (1980), "Metacritica dell'aura", in *Materiali filosofici*, 6, pp. 3-13.
- MAZZONI G. (2011), *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna.
- MORETTI F. (2004), *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino.
- NOVAK-LECHEVALIER A. (2018), "Comment 'rendre compte du monde'? L'œuvre de Michel Houellebecq entre 'sens du combat' et 'soumission'", in *Contemporanea*, 18, pp. 62-70.
- OSTEEN M. (2008), "DeLillo's Dedalian Artist", in DUVALL J. N. (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge, pp. 137-150.
- PAULS A. (2008), "La solución Bolaño", in PAZ SOLDÁN E., FAVEROÓN PATRIAU G. (a cura di), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, pp. 338-351.
- PROUST M. (1923), *I Guermantes* [1990], Newton Compton, Milano.
- RADIA P. (2014), "Doing the Lady Gaga Dance: Postmodern Transaesthetics and the Art of Spectacle in Don DeLillo's 'The Body Artist'", in *Canadian Review of American Studies*, XLIV, 2, pp. 194-213.
- RASTELLO L. (2006), *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, Torino.
- RECKI B. (1988), *Aura und Autonomie: zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

ROCHLITZ R. (1992), *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, Paris.

SAVETTIERI C. (2010), "La carta e il territorio di Michel Houellebecq" (recensione), in *Allegoria*, 62, p. 167.

SIEGEL J. (2002), "The Golden Bow as Art Romance", in *The Henry James Review*, 23, pp. 233-245.

SIMONETTI P. (2009), "'There's an Empty Space Where America Used to Be': Art and Terrorism in Thomas Pynchon's *Against the Day* (2006) and Don DeLillo's *Falling Man* (2007)", in CAMBONI M. et al. (a cura di), *USA. Identities, cultures, and politics in national, transnational and global perspectives*, Macerata UP, Macerata, pp. 555-568.

SNYDER J. (1989), "Benjamin on Reproducibility and Aura: A Reading of 'The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility'", in SMITH G. (a cura di), *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, University of Chicago Press, pp. 158-174.

TIRINANZI DE MEDICI C. (2019), "Olografie. La costruzione del senso tra arte e romanzo", in MARIANI D., TARAVACCI P., SCARTOZZI S. (a cura di.), *Tra chiaro e oscuro. Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, Editrice Università degli Studi Trento, pp. 565-598.

WOLFF J. (1998), "Memoirs and Micrologies: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", in MARCUS L., NEAD L. (a cura di), *The Actuality of Walter Benjamin*, Lawrence & Wishart, London, pp. 156-171.

WOOLFV. (1927), *Al faro* [1992], Feltrinelli, Milano.

Ead. (1931), *Le onde* [2011], Einaudi, Torino.

SITOGRAFIA

GENNA G. (2010), "Intervista a Michel Houellebecq", in *Carmillaonline*, 3 dicembre, url: <https://www.carmillaonline.com/2010/12/03/intervista-a-michel-houellebecq-la-carta-e-il-territorio/>, ultima consultazione: 24 marzo 2021.

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 gonfaloncini di battaglie, niente pianzotèi di mammolette incompresse – che i vada a scondersi 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 occulta 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 scopico 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 panneggio 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 seicentesco 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 diromponente 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'Italià*, 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.

MATTEO MOCA

L'autorappresentazione dell'artista tra immagini, parole e simboli: *Ebdòmero* di Giorgio de Chirico

Il secondo mestiere: de Chirico e la scrittura

Alla sua produzione artistica Giorgio de Chirico ha sempre affiancato un impegno costante nella scrittura. A partire dal primo decennio del Novecento il lavoro sulle tele procede di pari passo con la scrittura, fatto ancor più importante se si considera che risale al 1910 la sua prima opera metafisica, *Enigma di un pomeriggio d'autunno* dipinta a Firenze, e al 1911 la sua prima pagina nota (de Chirico 1985: 485): alla definizione di una nuova pittura attraverso le prime esposizioni dei suoi lavori si accompagna quindi la stesura di alcuni testi che assumono il compito di chiarire (in prima istanza a se stesso considerato che non tutti gli scritti erano destinati alla pubblicazione) la direzione che stava prendendo la sua opera. Ma se nei primi manoscritti la parola viene sforzata per assumere il contorno delle immagini ed è ravvisabile un'influenza decisiva delle opere del fratello Alberto Savinio, di Friedrich Nietzsche, "da cui egli si sente originariamente ispirato" (Dottori 2018: 75), e Arthur Schopenhauer,¹ gli scritti che maggiormente contribuiranno alla definizione teorica della Metafisica sono quelli che appartengono al periodo trascorso a Ferrara dal 1915 e all'esperienza della rivista diretta da Mario Broglio "Valori plastici". Nel periodo tra le due

¹ Si segnalano su questo argomento i libri di Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925* e di Mirko Sabbatini *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito* che ricostruiscono compiutamente la relazione tra i fratelli de Chirico e la filosofia di Nietzsche e Schopenhauer (cfr. Sabbatini 1997; Italia 2004).

guerre de Chirico torna poi in Francia e il coinvolgimento complesso e discusso con il Surrealismo riveste un ruolo importante per la pubblicazione di alcuni scritti sugli organi ufficiali dell'avanguardia francese legata a Breton (su "La révolution surréaliste" e sulla rivista che segna il nuovo corso del Surrealismo, "Minotaure") e per la stesura del romanzo visivo *Ebdòmero*. Il 1945 è poi l'anno che vedrà la scrittura di numerose opere in cui de Chirico sembra concentrarsi sulla definizione di se stesso come artista: usciranno infatti *Commedia dell'arte moderna*, dove si scaglia contro i modernisti della pittura difendendo il suo lavoro, il breve testo autobiografico *1918-1925. Ricordi di Roma*, il romanzo dalle tinte autobiografiche *Une aventure de Monsieur Dudron*² e, infine, la prima edizione di *Memorie della mia vita* (la seconda, aggiornata, uscirà nel 1962). Queste pubblicazioni testimoniano l'importanza per de Chirico di procedere a una definizione di se stesso utilizzando, oltre alla pittura, la forma romanzesca e l'autobiografia. A queste opere si uniscono poi i lavori degli anni precedenti, quelli teorici pubblicati su rivista e, soprattutto, *Ebdòmero*, libro centrale per comprendere la funzione della letteratura in de Chirico e il suo valore rispetto all'opera visiva con la quale pare quasi fondersi. Se si volessero indicare le forze principali che agiscono nella sua scrittura, potremmo identificarle, in maniera forse un poco apodittica ma sicuramente fedele ai testi, nella tecnica ("la tecnica è tutto nella storia dell'arte", de Chirico 2019b: 365) e nell'autobiografia, nella sua pittura e nella sua vita, elementi centrali per il desiderio di posizionamento nel mondo culturale novecentesco che de Chirico sente indispensabile.

Tre versioni della nascita della Metafisica

Per comprendere l'aspetto centrale della scrittura in de Chirico e per valutare come un evento venga raccontato più volte e attraverso strumenti artistici e letterari diversi (il dipinto, le memorie, il romanzo, gli scritti teorici) si può fare riferimento all'atto di nascita

2 Il testo ha una sorte editoriale simile a quella di *Ebdòmero* in quanto sarà pubblicato prima in francese e solo in un secondo momento tradotto in italiano, nel 1998 (per le informazioni sul testo si rimanda a de Chirico 2008: 942-946).

della Metafisica, caso esemplare di studio poiché viene descritto più volte dall'autore. Sulla data di nascita della Metafisica esiste un dibattito serrato tra la Fondazione de Chirico,³ che la situa assecondando alcune lettere di de Chirico nel 1910 a Firenze, e un gruppo di critici tra cui Paolo Baldacci che la anticipano di un anno e la collocano a Milano: pare convincente la datazione della Fondazione de Chirico, come emerge chiaramente dall'analisi di Riccardo Dottori delle lettere dell'artista indirizzate a Fitz Gartz nella sua recente monografia (Dottori 2018: 108-114). De Chirico nel 1910 si trova a Firenze, dove rimarrà per un anno prima di spostarsi a Parigi, si dedica allo studio di Nietzsche⁴ ma, soprattutto, completa il suo primo dipinto metafisico, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, dove si rintraccia per la prima volta "una nuova rappresentazione immediata della realtà, e quindi il progetto di una nuova pittura" che si basa sul "distacco dalla realtà quotidiana dato dal sentimento dell'Inquietante [che] egli chiamerà appunto Metafisica" (ivi: 128). In *Enigma di un pomeriggio d'autunno* la basilica di Santa Croce di Firenze si trasforma in una piccola chiesa bianca, al centro della piazza si vede una statua in marmo bianco di una figura avvolta in un manto con la testa reclinata, posizionata su un piedistallo su cui si trovano le due lettere G. C., e, sulla destra, due piccole figure attraversano la piazza. De Chirico è consapevole di aver inaugurato un nuovo modo di osser-

3 Per la ricostruzione del dibattito e delle varie argomentazioni si vedano i saggi di Paolo Picozza (Picozza 2007-2008: 19-55) e di Fabio Benzi (Benzi 2014: 90-107) che sembrano sanare ogni dubbio sulla datazione della nascita della Metafisica nel 1910 a Firenze.

4 In una lettera del 1910 a Fritz Gratz, de Chirico descrive l'importanza che riveste per lui in questo periodo la lettura del filosofo tedesco e la sua influenza sui suoi primi dipinti metafisici: "Sa Lei ora come si chiama il poeta più profondo? Probabilmente Lei mi parlerà subito di Dante, di Goethe e di altra gente. Sono tutti malintesi – il poeta più profondo si chiama Friedrich Nietzsche. [...] La profondità, così come l'ho capita io e come l'ha capita Nietzsche, si trova da tutt'altra parte rispetto a dove la si è cercata finora. I miei quadri sono piccoli (il più grande 50-70 cm), ma ognuno è un enigma, ognuno contiene una poesia, l'atmosfera (Stimmung), una promessa che Lei non potrebbe trovare in altri quadri. È una terribile gioia per me averli dipinti" (de Chirico 2018: 24).

vare e dipingere il reale⁵ e infatti due anni dopo, racconta la genesi di quest'opera in un testo tecnico,⁶ *Méditations d'un peintre*, in cui viene sottolineata la novità di uno sguardo che vede uno scenario dove più volte si era già trovato, Piazza Santa Croce a Firenze, come se fosse la prima volta: "il mondo gli appare in una luce completamente altra" (ivi: 127):

Par un clair après-midi d'automne j'étais assis sur un ban au milieu de la Piazza Santa Croce à Florence. Certes ce n'était pas la première fois que je voyais cette place. Je venais de sortir d'une longue et douloureuse maladie intestinale et me trouvais dans un état de sensibilité presque morbide. La nature entière, jusqu'au marbre des édifices et des fontaines, me semblait en convalescence. Au milieu de la place s'élève une statue représentant le Dante drapé d'un long manteau, serrant son oeuvre contre son corps, inclinant vers le sol sa tête pensive couronnée de lauriers. La statue est en marbre blanc; mais le temps lui a donné une teinte grise, très agréable à la vue. Le soleil automnal, tiède et sans amour, éclairait la statue ainsi que la façade du temple. J'eus alors l'impression étrange que je voyais toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment: le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'oeuvre qui en résulte une énigme (de Chirico 2008: 650).⁷

5 Si veda per esempio il fatto che de Chirico, in una lettera dell'aprile del 1910 a Fritz Gratz scrive che i suoi quadri hanno una profondità nuova e complessa, tanto da non poter essere compresi del tutto nell'ambito della Secessione: "Ho ricevuto la sua cartolina postale e la documentazione relativa alla Secessione, e la ringrazio per questo. - Probabilmente però non mi serviranno ... poiché ho deciso di non esporvi più, in quanto vorrei fare più tardi una mia mostra personale ... e poi le opere che sto ora creando sono troppo profonde e in una sala della Secessione sembrerebbero spiazzate" (ivi: 22).

6 Questo scritto appartiene al lascito manoscritto di de Chirico a Jean Paulhan.

7 "In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su di una panca in mezzo a Piazza Santa Croce Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo questa piazza. Stavo venendo fuori da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi torbido. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava in convalescenza. Al centro della piazza si eleva una statua rappresentante Dante ricoperto di un lungo abito, che tiene stretta nella mano la sua opera, e che reclina verso il suolo il capo pensoso coronato d'alloro.

In questo testo de Chirico insiste su quello che sarà uno dei temi principali della sua pittura, quello dell'enigma, e sembra enucleare anche i nuovi vettori dell'arte metafisica, concentrandosi sul valore eccezionale della vista del pittore che gli permette di individuare una realtà che va oltre la realtà, metafisica appunto. Infatti nel dipinto *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* si può vedere la trasfigurazione di Piazza Santa Croce, della chiesa e della statua di Dante, ed emerge dal testo come de Chirico connoti immediatamente questo evento come fondamentale per una pittura che vive nella "dimensione allucinata del sogno e del gioco intellettuale" (De Micheli 2014: 192). Per *Ebdòmero*, su cui torneremo distesamente, pubblicato prima in francese a Parigi nel 1929, de Chirico sceglie un sottotitolo, *Le peintre et son génie chez l'écrivain*, che mette sullo stesso piano l'attività pittorica e quella di scrittore. Si tratta in effetti del testo letterario più originale di de Chirico, un testo di difficile catalogazione che affonda la sua scrittura nel campo dell'enigma, come testimonia la tensione continua tra l'autobiografia e l'onirico, e che presenta una serie di frammenti metafisici sospesi tra realtà e sogno. Anche in questa occasione de Chirico dedica alcune pagine alla descrizione del momento in cui è stata inventata la Metafisica facendo riferimento all'autunno, come nelle *Méditations d'un peintre*, e a una nuova consapevolezza riguardo le modalità attraverso cui osservare la realtà. Questo avviene, come nell'altro testo, quando il protagonista del romanzo esce da uno stato di malattia e raggiunge un nuovo "sentimento di sicurezza":

Il mese di settembre è quello che si trova tra due stagioni: l'estate e l'autunno. Ciò corrisponde in un ammalato, al momento che precede la convalescenza e che naturalmente e nel tempo stesso è il momento che segna la fine della malattia propriamente detta. Infatti l'estate è la

La statua è di marmo bianco; ma il tempo le ha conferito una tinta grigia molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, rischiarava la statua come anche la facciata del tempio. Ebbi allora l'impressione strana che vedessi queste cose per la prima volta. E mi venne in mente la composizione del quadro; ed ogni volta che guardo questo quadro rivedo questo momento: il momento tuttavia è un enigma per me, perché è inspiegabile". La traduzione italiana che qui si riporta è opera di Raccordo Dottori (Dottori 2018: 127).

malattia, la febbre, il delirio, i sudori estenuanti, le spossatezze senza fine. L'autunno è la convalescenza prima che cominci la vita (de Chirico 2019a: 124-125).

Il racconto della nascita della Metafisica, a cui sono dedicate le pagine finali di *Ebdòmero*, assume una forma diversa nel libro più direttamente autobiografico di de Chirico, *Memorie della mia vita*, che ha come scopo costruire una biografia lineare e definire la propria arte. Il libro è diviso in due parti, la prima viene pubblicata nel 1945, la seconda nel 1962, e il lettore può seguire i vari spostamenti dell'artista e della sua famiglia, dalla Grecia alla Germania passando per l'Italia, dalla Francia a Ferrara fino agli Stati Uniti e alla definitiva residenza romana, ma anche lo sviluppo della sua arte osservandone le varie fasi. Circa il momento della nascita della Metafisica e il periodo trascorso a Firenze, ritroviamo qui con accenti più realistici un racconto simile, con riferimento ai dolori allo stomaco, alla lettura di Nietzsche, alla stagione autunnale e al nuovo modo di osservare la realtà:

Si arrivò a Firenze. Ero molto depresso fisicamente perché mentre stavo a Milano mi erano venuti forti disturbi intestinali; erano dolori cronici accompagnati da una grande debolezza. [...] A Firenze la mia salute peggiorò; dipingevo qualche volta quadri di piccole dimensioni; il periodo böckliniano era passato e avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane (de Chirico 2019b: 114-115).

De Chirico ritorna quindi tre volte sulla nascita della pittura metafisica e lo fa in momenti molto diversi della sua carriera di artista. Eppure ogni volta ci sono elementi ricorrenti nelle descrizioni che hanno la funzione di connotare in maniera precisa uno degli eventi centrali della sua carriera e caricare di grande importanza il periodo trascorso a Firenze. Questa esigenza nasce anche per sottolineare l'originalità della sua pittura e difendere quella che ritiene essere la "sua" scoperta dai numerosi "metafisici" che cercheranno rego-

larmente di appropriarsene nel corso degli anni. Ma oltre che per questo fatto, che possiamo considerare afferente al desiderio di de Chirico di posizionarsi all'interno della storia della pittura a lui contemporanea, è necessario sottolineare come tale operazione venga effettuata da Chirico ricorrendo al mezzo letterario, non solo quindi un corredo all'opera pittorica, ma uno strumento di fondamentale importanza.

La resa dei conti con il Surrealismo: *Ebdòmero*

De Chirico parla per la prima volta di *Ebdòmero* in una lettera da Parigi del luglio 1928 a Giovanni Scheiwiller: de Chirico propone all'editore di pubblicare la traduzione italiana di questo testo, che definisce come "una specie di seguito di racconti metafisici" (de Chirico 2018: 409). La traduzione italiana uscirà solo nel 1942 per Bompiani mentre l'edizione francese *Hebdòmeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain* viene pubblicata nel 1929. De Chirico dal 1925 vive a Parigi e all'inizio del suo soggiorno fa parte del gruppo di surrealisti guidati da Breton:⁸ questo periodo assume un valore fondamentale per la comprensione del romanzo del 1929. L'interesse del teorico francese per l'opera di de Chirico risale ad alcuni anni prima, ovvero all'autunno del 1919 quando dopo l'uscita di una monografia dedicata al pittore, *Giorgio de Chirico. 12 tavole in fototipia precedute da giudizi critici*, Breton scrive su "Littérature" una recensione entusiasta: da quel momento tra i due comincia un carteggio e sarà lo stesso Breton, in occasione della prima mostra personale di de Chirico a Parigi nel 1922 alla galleria Paul Guillaume, a firmare la presentazione. Dalla corrispondenza emerge come Breton sia interessato all'acquisto di alcune tele di de Chirico e come quest'ultimo cerchi in Breton una sponda favorevole per lo sviluppo dell'arte metafisica a Parigi, trovando un interlocutore sincero e ben disposto nei suoi confronti (cfr. ivi: 280). I loro rapporti cominceranno a guastarsi nel 1925, quando de Chirico "accusa Breton di boicottare una monografia ideata da Giorgio Castelfranco negando le foto di opere

8 Per la ricostruzione dettagliata dell'andamento del rapporto tra de Chirico e Breton si rimanda a De Sanna 2002.

metafisiche che lui possiede” (de Sanna 2002; 23) e in una lettera dello stesso anno scrive di come i surrealisti e Breton in particolare stessero travisando la sua opera:

Mi spiace solo che voi e i vostri amici insistiate sempre a considerare solo la mia pittura di prima della guerra. Mi state creando la nomea di un pittore che nella prima giovinezza ha avuto qualche momento felice e poi non ha fatto più niente (de Chirico 2018: 350).

Ma prima della rottura che si consuma tra il 1925 e l'anno successivo, de Chirico collabora al primo numero della rivista “*La révolution surréaliste*”, nelle sue parole “totalmente nuova, suggestiva, incoraggiante, eccitante” (ivi: 331); il numero è dedicato al tema del sogno⁹ e de Chirico vi contribuisce con il testo di apertura, *Rêve*, nel quale descrive un incontro onirico con il padre. Si tratta del testo che può essere considerato, come sottolinea Andrea Cortellessa (cfr. de Chirico 2019c: 367-368), il luogo di tangenza più importante, almeno dal punto di vista letterario, tra de Chirico e il Surrealismo anche per lo scopo che assume il racconto del sogno, obbedire alla dettatura dell'inconscio per liberare le sue forze, come suggerisce l'epigrafe della rivista: “*Il faut aboutir a une nouvelle déclaration des droits de l'homme*”. *Rêve* anticipa anche dal punto di vista stilistico e per i contenuti, in particolare la scena della lotta con il padre e la presenza dei luoghi della sua biografia, l'andamento di *Ebdòmero*, a cui apre la strada con un primo racconto dell'esperienza notturna e immaginifica del sogno. All'altezza di questo testo l'opera letteraria di de Chirico afferisce agli stilemi del Surrealismo e viene molto apprezzata dai surrealisti francesi, come Eluard, Aragon e, ovviamente, lo stesso Breton, che riconoscerà nei lavori di de Chirico e del fratello Alberto Savinio un ruolo propulsore nelle sue teorizzazioni. Nella sua *Antologia dello humour nero* Breton inserisce infatti un testo di Savinio e descrive il valore e l'importanza delle teorie esposte da Savinio e de Chirico sulla rivista “*Valori plastici*” rintracciandone il

⁹ Il numero della rivista include anche due disegni di de Chirico (*Furies s'apprêtant à poursuivre un assassin par un clair après-midi d'automne* e *L'apparition du cheval*), un suo ritratto fotografico e l'artista è presente anche nella celebre foto di copertina scattata da Man Ray che ritrae il gruppo surrealista.

valore per la sua scrittura:

Tutta la mitologia moderna ancora in formazione ha due fonti nelle due opere, quasi indiscernibili nello spirito, di Alberto Savinio e di suo fratello De Chirico. Essi sfruttano simultaneamente tutte le risorse visive e auditive ai fini della creazione di un linguaggio simbolico concreto, universalmente intelligibile, in quanto tende a testimoniare col massimo rigore la realtà specifica dell'epoca e l'interrogativo metafisico proprio di quest'epoca, cioè il rapporto tra gli oggetti nuovi di cui essa è portata a servirsi e quelli vecchi. A differenza di quell'età in cui l'astrazione regnava sovrana, la nostra epoca sarebbe portata a far scaturire dalle materie stesse, dalle cose, i loro elementi metafisici completi. L'idea metafisica passerebbe così dallo stato di astrazione a quello sensoriale. Si tratta cioè della totale valorizzazione degli elementi che informano il tipo dell'uomo pesante e sensibile (Breton 1996: 303).

Nel giro di pochi anni però il rapporto tra i fratelli de Chirico e il Surrealismo si deteriora irrimediabilmente per diversi motivi, non ultimo il fatto che i surrealisti si scagliano contro le nuove pitture di de Chirico, accusato di aver tradito i presupposti teorici di cui si era fatto inizialmente portatore. Lo stesso de Chirico parlerà con durezza di Breton e degli altri surrealisti francesi in una lettera del 1926 al fratello dove scrive che non “bisogna mescolarsi però ai Surrealisti: sono gente cretina e ostile” (de Chirico 2018: 360), sancendo così una chiusura totale e definitiva. A riassumere la considerazione di Breton del lavoro di de Chirico, stanno le parole che in *Nadja* lo scrittore dedica al pittore: in queste righe si può ritrovare tanto delusione e acredine quanto un interesse mai realmente sopito per ciò che l'artista è stato in grado di fare, in particolare per la poetica dell'oggetto surrealista:¹⁰

Oggi, un uomo come de Chirico, se consentisse a esternare integralmente, e beninteso, senz'arte, entrando nei dettagli più infimi ed anche più inquietanti, ciò che essenzialmente lo fece agire un tempo, quali

¹⁰ Si rimanda, per ciò che concerne questo argomento, il cui approfondimento esula dai temi del presente articolo, all'importante libro di Lino Gabellone *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton* (Gabellone 1977).

passi avanti non farebbe compiere all'esegesi! [...] De Chirico ha riconosciuto allora che non poteva dipingere se non quando era sorpreso (sorpreso lui per primo) da talune disposizioni d'oggetti e che tutto l'enigma della rivelazione stava per lui in questa parola: sorpreso. L'opera che ne risultava restava "strettamente legata a ciò che ne aveva provocato la nascita", ma non vi assomigliava se non "nel modo strano in cui si assomigliano due fratelli, o piuttosto l'immagine in sogno d'una determinata persona e la persona in carne ossa (Breton 2015: 8-9).

Nel 1929 quindi esce in Francia *Ebdòmero*, un libro che per essere compreso totalmente ha bisogno di essere inserito all'interno della rete di rapporti tra de Chirico e il Surrealismo poiché si tratta di un testo che riprende, come si mostrerà in seguito, l'"andamento" surrealista, aprendo un ulteriore interrogativo circa la relazione tra lo scrittore e il movimento francese. Nella scrittura di *Ebdòmero* possiamo infatti trovare il desiderio di de Chirico di raccontare direttamente il suo rapporto con il Surrealismo utilizzando i suoi strumenti, ovvero una narrazione che si situa al confine tra la realtà e il sogno, in un'atmosfera onirica dove i confini della percezione sono sfumati, andando anche oltre a ciò che i surrealisti stavano facendo. L'apparizione di *Ebdòmero* in Francia, "stupenda pratica dell'inconscio e del visionario" secondo le parole di Arbasino sul libro (Arbasino 2014: 480), rappresentò per i surrealisti, come ha scritto Fabio Benzi, "un fulmine a ciel sereno nel complesso e complicato mondo delle avanguardie parigine" (de Chirico 2019a: IX). In questo libro infatti de Chirico si attesta su quei versanti della sua arte che Breton e i surrealisti avevano adorato a partire dal 1917, quando il pittore aveva aperto l'arte moderna al sogno e all'inconscio, anche sulla scorta del magistero di Guillaume Apollinaire, fondamentale anche per la prima opera di Alberto Savinio, *Chants de la mi-mort*. *Ebdòmero* è un romanzo autobiografico dove i confini della scrittura di sé sono però forzati ed estesi, come se il personaggio protagonista, calco di de Chirico, inseguisse l'autore. L'azione si muove infatti all'interno di un labirinto percettivo in cui sogno e veglia si sovrappongono continuamente e dove, però, emergono frammenti biografici identificabili, come la nascita della Metafisica nel 1910, di cui si è parlato prima, oppure il movimento della famiglia tra Grecia,

Germania, Italia e Francia. Numerosi sono anche i riferimenti precisi alle opere pittoriche dell'autore in quanto, come nota Benzi, le immagini di gladiatori, stanze riempite di foreste, archeologi o templi sono "profus[i] in tutto il libro" (ivi: XLII). Tra i dipinti di cui parla de Chirico, si può ricordare *La maison au volets vert* (ivi: 18), risalente al 1926, *Periclès* (ivi: 66), dello stesso anno, oppure un dipinto dell'anno precedente, *Interno metafisico – L'après-midi d'été* (ivi: 81). I dipinti su cui de Chirico si sofferma risalgono agli anni che segnano la rottura con i surrealisti, e non è un caso che dopo le descrizioni spesso il narratore torni a sottolineare come il personaggio di Ebdòmero fosse un esempio per i suoi sodali, "gli amici ed i discepoli di Ebdòmero lo ascoltavano appoggiati alle balaustre o sdraiati a terra" (ivi: 81), in una descrizione metaforica che richiama il modo in cui i surrealisti seguivano le idee di de Chirico durante il suo primo soggiorno parigino. Ecco che allora, nella scelta dei dipinti che vengono descritti, può essere ritrovata una delle motivazioni che portano alla scrittura di questo libro, ovvero il desiderio di de Chirico non solo di esporre i caratteri onirici e nascosti della sua opera raccontandone pure la genesi, ma anche di procedere a un'esposizione precisa del suo rapporto con l'avanguardia francese da cui, negli anni precedenti alla pubblicazione di *Ebdòmero*, aveva ricevuto molti attacchi: in *Ebdòmero* de Chirico rivendica il ruolo centrale della sua opera, la necessità di questa per il lavoro di Breton e il suo gruppo, ma anche l'affrancamento e lo sviluppo autonomo della sua arte. Lo stesso artista nel libro descrive il Surrealismo come una creazione di cui custodisce i segreti attraverso l'azione del suo alter-ego protagonista:

Ebdòmero si sedette sopra un tronco che giaceva per terra e i suoi amici lo imitarono. Ma poiché essi erano sempre curiosi di udirlo parlare, lo pregarono vivamente di raccontar loro una di quelle storie perfettamente logiche in apparenza e altamente metafisiche in fondo, di cui aveva il segreto e il monopolio (ivi: 118).

Ebdòmero è soprattutto un romanzo visivo, che vive anche su un continuo susseguirsi di immagini dell'opera di de Chirico, qui trasfigurata attraverso le reti del sogno per svelarne i significati più profondi. L'universo onirico fa la sua apparizione nel romanzo im-

mediatamente, con la prima immagine, "uno strano edificio" pieno di corridoi e stanze in cui la luminosità non garantisce visibilità e che può essere interpretato proprio come una rappresentazione dell'inconscio del protagonista:

Accorgendosi di avvicinarsi al piano che era stato loro segnalato come il più ricco in fatto di apparizioni strane, cominciarono a salire più lentamente e sulla punta dei piedi; i loro sguardi si fecero più attenti. Ebdòmero pensò in quel momento ai sogni della sua infanzia, quando sognava di salire con angoscia e in una luce indecisa larghe scale di legno verniciato, in mezzo alle quali uno spesso tappeto soffocava il rumore dei suoi passi. La fuga sperduta attraverso le camere dalle uscite complicate, il salto dalla finestra nel vuoto (suicidio nel sogno) e la discesa in volo plané, come quegli uomini condor che Leonardo si divertiva a disegnare tra le catapulte e i frammenti anatomici. Era un sogno che prediceva sempre dispiaceri e soprattutto malattie (ivi: 3).

Il sogno, l'architettura delle piazze, il buio e una narrazione che alimenta la percezione del mondo come in uno stato liminare di veglia sono alcuni dei materiali che de Chirico utilizza per il suo romanzo, e non c'è quindi da sorprendersi se, nonostante la rottura con i surrealisti, una parte del gruppo confessa ammirazione per il romanzo. All'uscita di *Ebdòmero* infatti Luis Aragon, ancora sodale di Breton a differenza di autori come Georges Bataille e Michel Leiris che proprio nel 1929 vennero estromessi dal gruppo surrealista, scrive che si tratta di "un ouvrage interminablement beau" (Fagiolo dell'Arco 1998: 88). In questa considerazione, che va contro il proclama di Breton, contenuta nel testo del catalogo di una mostra di de Chirico a Parigi nel 1930, Aragon sembra salvare l'opera letteraria dell'artista italiano, esprimendo invece sostanziali dubbi su quella pittorica, seguendo in questo Breton: ma ciò che appare come una forzatura è proprio il fatto che in *Ebdòmero* de Chirico traspone sulla pagina scritta la sua arte, facendo riferimento alla sua pittura presente e passata.

L'artista maturo racconta se stesso e la sua opera: *Memorie della mia vita*

Ebdòmero si chiude con una situazione di sospensione, sottolineata dai tre punti che si trovano anche in apertura e in cui "si legge la forma dell'intero romanzo" (de Chirico 1999: 121), una situazione che richiama gli itinerari della pittura passata, presente e futura di de Chirico. L'immagine finale rappresenta il protagonista, sempre immerso nel sogno, che solca le distese marine:

Ebdòmero [...] non pensava più. Il pensiero suo, all'aura dolcissima della voce che aveva udito, cedette lentamente e finì con l'abbandonarsi del tutto. S'abbandonò alle onde carezzevoli della voce indimenticabile e su quell'onde partì verso ignote e strane plaghe...; partì in un tepore di sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini... Intanto, tra il cielo e la vasta distesa dei mari, isole verdi, isole meravigliose, passavano lentamente, come passano le unità di una squadra davanti alla nave ammiraglia mentre, su in alto, lunghe teorie di uccelli sublimi, d'un candore immacolato volavano cantando... (de Chirico 2019a: 134).

In queste ultime righe de Chirico sintetizza la funzione e le caratteristiche di *Ebdòmero*, con riferimento al passaggio nello stato del sogno, alla luce che ha sancito la nascita della Metafisica, agli oggetti rappresentati nelle sue opere e, ancora, al suo vissuto biografico. Nel viaggio tra le distese marine è infatti possibile rintracciare i paesaggi che fecero da sfondo agli anni della sua prima adolescenza in Grecia, a Volos, di cui il pittore parla distesamente nelle *Memorie della mia vita*, il suo libro più direttamente autobiografico:

Le partite di pesca erano per me una gran gioia. Certo che tutti quegli spettacoli di eccezionale bellezza che vidi in Grecia da fanciullo e che sono stati i più belli che io abbia visto finora nella mia vita, m'impressionarono così profondamente, mi rimasero così potentemente impressi nell'animo e nel pensiero, perché io sono un uomo eccezionale, che tutto sente e capisce cento volte più fortemente degli altri. [...] "Dopo tanti anni rivedo quello spettacolo come lo vedevo allora, ma se volessi descriverlo completamente, rappresentarlo con la penna, la matita o il pennello, non ci riuscirei del tutto. La Grecia ha ispirato molti artisti in

tutti i tempi, ma ci sono cose tanto belle che si possono solo immaginare (de Chirico 2019b: 60-61).

E se, come sottolinea anche Arbasino, “per spiegare o intendere quella sua ‘visione’, così nitida e gelida e unitaria e assoluta, i soliti ‘dati’ dalla grecità in poi non bastavano mai” (Arbasino 2014: 480), resta indubbio che per de Chirico, così come per il fratello Savinio, il periodo trascorso in Grecia rappresenti uno snodo fondamentale, per le prime lezioni di pittura (di cui viene data ampia descrizione nelle *Memorie della mia vita*), per i paesaggi rimasti sempre nella mente dei fratelli, ma anche per l’immaginario sul mondo classico che rappresenterà un riferimento per tutta la carriera del pittore, per esempio con la città di Volos definita “città degli Argonauti” (de Chirico 2019b: 51) e “paese della classicità” (de Chirico 2013: 678). In *Memorie della mia vita* si trova anche il racconto degli anni parigini e del rapporto tra la sua pittura e il Surrealismo: riflettendo su *La musa metafisica* per esempio, opera decisiva all’interno delle teorizzazioni e delle immagini della sua pittura, de Chirico come in *Ebdòmero* difende la sua opera dalle appropriazioni altrui:

Titoli di questo genere [*La musa metafisica*] erano stati dati a me da alcuni miei quadri tra il 1912 e il 1915 a Parigi e in seguito, durante la prima guerra mondiale, a Ferrara. Poi gli stessi titoli, capiti male, o piuttosto non capiti affatto, furono, in Italia, plagati da Carrà e a Parigi applicati a vanvera e in modo scemo dai surrealisti ad altri quadri miei che non c’entravano per nulla con quei titoli (de Chirico 2019b: 175).

Tornando agli elementi che popolano la pagina sulla Grecia dell’infanzia in *Memorie della mia vita* (ivi: 47-51), è possibile evidenziare la presenza di riferimenti molto simili a quelli della pagina finale di *Ebdòmero* (de Chirico 2019a: 134), ma è altrettanto evidente come a cambiare sia lo sguardo dello scrittore. La prima edizione di *Memorie della mia vita* esce nel 1945, quando de Chirico ha più di sessant’anni, le sue opere sono conosciute in tutto il mondo, e così, esaurite le scorie della polemica con i surrealisti, in maniera più libera lo scrittore può procedere alla definizione di se stesso come “individuo che assume il possesso intellettuale e materiale dell’arte”,

come ha riassunto Paolo Picozza (de Chirico 2019b: 10). L’atmosfera onirica e metafisica di *Ebdòmero* lascia qui il posto a una scrittura realistica perché a cambiare è anche la funzione assegnata al libro, che serve adesso per rendere pubblica la vita e l’immagine dell’autore veicolate dalla sua pittura. Si tratta dunque di due scritture autobiografiche che hanno grosse differenze, non solo dal punto di vista stilistico. Si può pensare per esempio a quello che è l’ambiente che maggiormente viene richiamato dalla narrazione: in *Ebdòmero* si tratta della città di Parigi, ancora una volta necessaria per la definizione dell’artista in rapporto alla città e per chiarire i suoi rapporti con il Surrealismo, mentre in *Memorie della mia vita* la protagonista è Roma, città scelta come luogo definitivo dove il pittore lavorerà: “è qui che voglio rimanere a lavorare, a lavorare sempre di più, a lavorare sempre meglio, a lavorare per la mia gloria e la vostra condanna” (de Chirico 1988: 123), come de Chirico scrive nel suo pamphlet contro Roma che esce poco prima di *Memorie della mia vita*. La scelta della città di Roma sposta anche l’attenzione dell’autore sull’ambiente italiano, dal quale ricevette ugualmente critiche decise¹¹ e importanti incomprensioni. Ma lo spirito di de Chirico, il quale “sentiva così intensamente questa sua unicità sopravvissuta da viverci come al passato remoto, superbamente spaesato in un tempo e in un luogo non suo” (Arbasino 2014: 480), lo porta a raccontare con divertita ironia queste incomprensioni. Così come aveva trattato Breton e i surrealisti, qui de Chirico si prende gioco dei critici, come Longhi, e degli altri artisti, tra tutti Carrà che sarà invece omaggiato da Longhi come maestro della Metafisica, e attacca anche quegli interpreti incapaci di riconoscere il valore del suo lavoro: “per le opere, poi, particolarmente pericolose come la mia e quella di Alberto Savinio, gli intellettuali ricorrono ai mezzi estremi che sono: la simulata ignoranza e il mutismo isterico” (de Chirico 2019b: 171). La narrazione di *Memorie della mia vita* segue quindi un andamento maggiormente convenzionale: come per *Ebdòmero* l’origine della scrittura può essere individuata in un desiderio di raccontare se

11 Si ricorda, tra le altre, la celebre stroncatura di Roberto Longhi alla mostra di de Chirico a Roma presso la Galleria di Bragaglia nel 1919, pubblicata sul giornale “Tempo” con il titolo *Al dio ortopedico*.

stesso e posizionarsi all'interno della storia culturale del Novecento, ma sicuramente in *Memorie della mia vita* emerge con maggior forza la consapevolezza dello scrittore riguardo a se stesso e alla sua opera e anche la volontà di difendere un'idea quasi sacra dell'arte di cui de Chirico si sente un alfiere. Come ha notato Carlo Bo, leggendo *Memorie della mia vita* si può avere l'impressione che de Chirico abbia voluto costruire "una sorta di lunga confidenza, dare un'immagine di se stesso, di questa creatura superiore cui era stato demandato il compito di difendere l'arte e la letteratura dagli abusi di tanti amici della gioventù che avevano optato per la carriera, il successo e il denaro" (de Chirico 2013: 7). È per questo che *Memorie della mia vita* è anche una "biografia politica" dove il metafisico, "dotato di facoltà superiori, tecniche e morali, attacca un sistema per assicurarne uno migliore" (de Chirico 2019: 12). Se come nel caso di *Ebdòmero* ciò che spinge de Chirico alla scrittura è il desiderio di misurarsi con gli altri artisti e difendere una certa idea di arte e letteratura, a differenza del libro precedente qui il racconto di de Chirico è sempre posato e il tono confidenziale.

De Chirico-Ulisse: il pittore e lo scrittore

A testimoniare quanto la scrittura serva a de Chirico per sottolineare gli aspetti centrali della sua opera e a difenderla da travisamenti affermandone sempre l'autenticità e la novità, sta un testo del 1919 rimasto inedito fino alla morte del pittore, *Autobiografia*, probabilmente redatto per il fascicolo monografico a lui dedicato su "Valori plastici" (cfr: de Chirico 2008: 1005) e dove il pittore è già impegnato a illuminare le controversie sul suo conto:

Non mancarono naturalmente gl'invidiosi e gl'indispettiti che cercarono, brandendo quale corpo del delitto la terribile parola: metafisica, di attribuire all'arte del de Chirico una origine tedesca; ma prevalse l'opinione dei pochi intelligenti i quali vedevano nell'arte del pittore italiano più di una origine e specialmente della coscienza e del sapere ed uno spirito profondamente lirico e sprezzante di tutte le solite facilonerie, e delle solite banalità mascherate che fanno la spola tra i pittori d'avanguardia (ivi: 679-680).

Torna spesso, nei dipinti e nei testi di de Chirico, la figura di Ulisse, in particolare per il suo lungo viaggio di ritorno verso casa che assume la natura di viaggio perpetuo di scoperta di se stesso e della sua opera. Nelle ultime pagine di *Ebdòmero* per esempio il protagonista, abbandonandosi "all'onde carezzevoli della voce indimenticabile" e partendo verso "ignote e strane plaghe" in un "tepore occiduo ridente alle cerulee solitudini" (de Chirico 2019a: 134), ha un dialogo con la voce dell'immortalità. Per comprendere quanto la figura di Ulisse sia presente nell'immaginario di de Chirico si può pensare al dipinto risalente al 1968 *Il ritorno di Ulisse*, appartenente al periodo denominato da Maurizio Calvesi "Neometafisica" (cfr: Calvesi 2000) e in cui il tema del mito torna sulle tele con precisi tratti autobiografici. L'opera è ambientata in una stanza, che ricorda quella dei suoi dipinti parigini, che ha al centro un piccolo mare sul quale naviga Ulisse: ciò che asseconda la rappresentazione autobiografica sono le immagini alle pareti della camera, da una parte un dipinto metafisico e dall'altra una finestra che lascia intravedere un piccolo tempio greco, memoria della sua infanzia, mentre dietro una porta semi-aperta si vede solo il buio. Qui la metafora autobiografica è scoperta, con "de Chirico-Ulisse-Ebdòmero che ha viaggiato e navigato tutta la vita" e da vecchio vede "da una finestra, la sua infanzia greca, alla parete il quadro metafisico simbolo della sua grande scoperta della pittura" e naviga verso la porta, verso "il buio non pauroso, semplicemente opaco dell'Ade" (Benzi 2019: 487). Si tratta della stessa immagine che appare nel libro del 1929, con Ebdòmero-de Chirico protagonista:

Ebdòmero doveva fuggire. Fece in barca il giro della sua camera, respinto sempre agli angoli della risacca e, finalmente, sfruttando tutta la sua energia e la sua destrezza di vecchio ginnasta, aiutandosi con le cornici, abbandonò il suo fragile schifo e si issò fino alla finestra. [...] Il suo cuore allora batté dalla gioia, e quale gioia! Da là abbracciava con un colpo d'occhio tutto il vasto e riconfortante panorama di quelle palestre intarsiate di rettangoli, quadrati e trapezi bianchi, ove alcuni giovani atleti lanciavano il disco con movimenti classici (de Chirico 2019a: 44).

Se lo scenario greco sussiste e predomina nella pittura e nella scrit-

tura di de Chirico con riferimenti al mondo classico e alla sua infanzia, tanto da poter dire con Paolo Picozza che “praticamente ognuno dei generi tradotti a perfezione dall'artista maturo ha il suo incipit presso i primi maestri in Grecia” (de Chirico 2019b: 15), il movimento perpetuo e senza requie di Ulisse diventa possibile rappresentazione della sua stessa opera. Attraverso i riferimenti alla figura epica di Ulisse presenti nell'opera letteraria e pittorica, de Chirico evidenzia la necessità di dare al suo viaggio, non più tra le distese marine, ma tra le pieghe dell'inconscio e dell'immaginazione, un ordine attraverso la scrittura, che diventa lo strumento principale per riflettere sulla propria opera e sul rapporto tra questa e le correnti artistiche e letterarie del Novecento.

BIBLIOGRAFIA

- ARBASINO A. (2014), *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano (versione ebook).
- BENZI F. (2014), “Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica. L'“altra” avanguardia italiana, 1910-1911”, in FREZZOTTI S. (a cura di), *Secessione e avanguardia*, Mondadori Electa, Milano, pp. 90-107.
- Id. (2019), *De Chirico. La vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano.
- BRETON A. (1996), *Antologia delle humour nero [1940]*, Einaudi, Torino.
- Id. (2015), *Nadja [1928]*, Einaudi, Torino.
- CALVESI M. (1982), *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano.
- Id. (2000), *De Chirico. La nuova metafisica*, De Luca Editori d'Arte, Roma.
- DE CHIRICO G. (1985), *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino.
- Id. (1988), *1918-1925: ricordi di Roma*, Edizioni della Cometa, Roma.
- Id. (1999), *Ebdòmero [1929]*, Abscondita, Milano.
- Id. (2008), *Scritti (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, Bompiani, Milano.
- Id. (2013), *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano [ebook].
- Id. (2018), *Lettere 1909-1928*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).
- Id. (2019a), *Ebdòmero [1929]*, La Nave di Teseo, Milano.
- Id. (2019b), *Memorie della mia vita [1954-1962]*, La Nave di Teseo, Milano.
- Id. (2019c), *La casa del poeta*, La Nave di Teseo, Milano.
- DE MICHELI M. (2014), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano.
- DE SANNA J. (2001-2002), “Giorgio de Chirico - André Breton. Duel à mort”, in *Metafisica*, 1, 2, 2001-2002, pp. 17-61.
- DOTTORI R. (2018), *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*, La Nave di Teseo, Milano.
- FAGIOLO DELL'ARCO M. (1998), *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Paris nel 1930*, Skira, Milano.

GABELLONE L. (1977), *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino.

ITALIA P. (2004), *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore*, Sellerio, Palermo.

PICOZZA P. (2007-2008), "Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica a Firenze nel 1910", in *Metafisica*, 7-8, 2007-2008, pp. 19-55.

SABBATINI M. (1997), *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodite*, Salerno Editrice, Roma.

VALENTINA RAIMONDO

Testo letterario e testo pittorico a confronto. *Gli Appunti sulla pittura di Renato Guttuso per Il Selvaggio (1939-1941)*

Nel 1929 Renato Guttuso compie il suo esordio come pittore partecipando a due diverse esposizioni: la "Il Mostra d'Arte del Sindacato Siciliano Fascista degli Artisti" a Palermo e quella di "Giovani pittori e scultori siciliani" a Roma.¹ Al 1929 risale anche un altro esordio, non meno importante di quello in campo pittorico: l'artista diciassettenne pubblica, infatti, il suo primo saggio dedicato alla figura di Pippo Rizzo che per lui era stata decisiva in questa prima fase della sua carriera (Guttuso 1929).

Guttuso procede lungo tutto l'arco della sua vita da artista mantenendo un doppio registro che lo porta a manifestare la propria personalità e la sua cultura sia attraverso i dipinti, sia attraverso gli scritti e a riunire i ruoli di pittore e critico nella sua figura di intellettuale. È solo partendo da questa consapevolezza che si riesce a intendere la particolare attenzione che egli manifesta nei confronti del tema

¹ In entrambi i casi è determinante l'intervento e la presenza di Pippo Rizzo, il pittore che per primo aveva promosso la diffusione del Futurismo in Sicilia e che da poco era stato nominato segretario del Sindacato. La mostra sindacale si svolge nel mese di maggio presso i locali del Circolo della Stampa al Teatro Massimo di Palermo. Essa costituisce un'occasione di apertura del mondo espositivo siciliano nei confronti dei giovani artisti che in quegli anni muovevano i loro passi lungo direttive che si allontanavano dallo stile accademico più propenso verso forme ottocentesche. La seconda mostra, a cui Guttuso partecipa, insieme allo stesso Rizzo e ad altri artisti, costituisce la prova dell'esito positivo della Sindacale palermitana. È grazie al successo della Sindacale, infatti, che Rizzo riesce a organizzare una seconda mostra, più raccolta nel numero di partecipanti, che si svolge dal 16 al 31 ottobre 1929 presso la Camerata degli Artisti a Roma.

della rappresentazione dell'artista, del suo ruolo e del suo mestiere. Nella prefazione al volume *Mestiere di pittore*, che raccoglie una parte dei suoi testi,² Guttuso scrive:

Una volta Matisse, in una intervista, disse che i giovani che avessero voluto prendere la via dell'arte avrebbero dovuto farsi tagliare la lingua. Spesso mi sono pentito di non aver seguito questo saggio consiglio. Ma saggio io non sono, né so distinguere il vino della passione da quello della quiete. [...] Perché non dovremmo parlare noi di pittura se, ragionevolmente, siamo quelli che più sono dentro al cuore della questione? (Guttuso 1972: 7).

Ancor più che quella di pittore, la sua capacità di scrittore lo aiuta nel processo di costruzione della sua identità attraverso le scelte di poetica e l'espressione della sua indole passionale. In questa sede si intende analizzare alcuni suoi scritti – realizzati fra il 1939 e il 1941 –, individuando dei temi per lui importanti. Lo sguardo che si adotta non è complessivo sulla sua attività, ma vuole valutare unicamente il periodo a cavallo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta. Questa fase è stata isolata perché costituisce un particolare momento di snodo per la vita e la carriera del pittore. I testi in studio saranno messi in relazione con le sue opere dello stesso periodo allo scopo di far emergere l'immagine dell'artista e le relazioni tra il suo mondo interiore e quello esteriore. Si ritiene infatti che lo studio dettagliato e specifico dei suoi scritti apra nuove possibilità

² Per la pubblicazione di *Mestiere di pittore* Guttuso compie una selezione fra articoli, brani di diari, testi di conferenze, lettere che aveva scritto fino a quel momento e che suddivide raggruppando in quattro sezioni: "La pittura e la battaglia per il realismo"; "I pittori"; "Pagine di diario (1958-1969)"; "Lettere spedite e non spedite". La prima sezione è dedicata a scritti di poetica, la seconda ai pittori che sono stati per lui modello o confronto, la terza è dedicata alle pagine di diario che pubblicava sull'"Unità" e su "Il Contemporaneo" e la quarta alla corrispondenza con politici e intellettuali. Come sottolinea Carapezza: "*Mestiere di pittore*, pur di grande interesse, risente dell'eterogeneità del materiale raccolto e della frammentarietà di alcuni degli scritti antologizzati. Guttuso non era particolarmente interessato alla sistematizzazione del suo pensiero, che in qualche modo temeva, come tutte le operazioni che tendevano a consegnare alla storia la sua esperienza creativa. (2007: 246)

interpretative che consentano di far emergere una coerenza interna tra la sua immagine di artista e quella di intellettuale.

È attraverso il testo scritto infatti che Guttuso riesce a esprimere in modo più circoscritto alcuni elementi per lui essenziali e, sebbene nei suoi testi non parli direttamente della sua produzione, ma valuti piuttosto quella di altri autori, le parole diventano uno strumento attraverso cui parlare di sé e del suo percorso creativo.

La scrittura per Guttuso trova, grazie alle sue dichiarazioni, talvolta categoriche, una delle modalità attraverso cui definire le proprie motivazioni e fornire base teorica al realismo. Quest'ultimo è il termine all'interno del quale il pittore siciliano inserisce tutta la sua produzione artistica. Rileggendo i suoi scritti, cercando di cogliere ulteriori sfaccettature oltre a quelle dell'impegno critico e politico, si possono individuare elementi utili per valutare le sue scelte stilistiche e di poetica; si può soprattutto ravvisare la capacità di trovare nel fare pittorico la connessione tra realtà e fantasia, e tra natura e mondo interiore. Questi nessi sono evidenziati dallo stesso Cesare Brandi quando afferma che "la realtà dell'immagine di Guttuso è fantastica, nasce prima dal cervello che dalla natura esteriore" (1998).

Già in diverse occasioni³ è stata ribadita l'importanza dell'impegno profuso dal pittore di Bagheria nel campo della scrittura, tenendo soprattutto in considerazione gli aspetti relativi alla sua attività di critico d'arte, impegnato a lanciare dibattiti e a fornire base teorica al fenomeno del realismo. Un esempio è l'introduzione alla raccolta di tutti gli scritti dell'artista, curata da Marco Carapezza e edita da Bompiani nel 2013.

In un saggio del 2019, Flavio Fergonzi, soffermandosi su alcune parole chiave attraverso cui interpretare quanto scrive il pittore, sottolinea che i suoi testi non appaiono nella forma di "una confessione, un diario personale, una riflessione privata" (2019: 11). Lo studioso

³ Si deve soprattutto a Marco Carapezza la ricerca sulle carte di Guttuso che lo studioso ha più volte esaminato all'interno di cataloghi di mostre sull'artista o di volumi dedicati al tema. Particolarmente interessante è la sezione da lui curata di scritti di Guttuso pubblicata all'interno del catalogo della mostra del 1987 *Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns 1924-1944* dove sono stati inseriti articoli, poesie e brani tratti dal diario dell'artista.

rilegge gli scritti di Guttuso isolando le parole *collera*, *realtà* e *avanguardia* che trovano significato definendo ulteriormente il suo profilo intellettuale. Nel 2016 sempre Fergonzi, partendo proprio da un brano di Guttuso del 1942,⁴ ricorda come per l'artista "nel soggetto va ritrovata [...] la 'coesistenza' dell'uomo-pittore con la realtà in cui vive" (2016: 72).

Carapezza nel 2018 sostiene che l'adesione al dato reale, che costituisce uno dei punti di forza della sua poetica pittorica, trova nei suoi scritti un'ulteriore manifestazione intellettuale. Nel corso degli anni Guttuso, infatti, propone articoli e saggi in cui dimostra di essere un

pittore che ha saputo coniugare la passione creativa, tesa alla realizzazione di dipinti per i quali è famoso, con la passione civile ed un'elaborazione teorica di primaria importanza [...] i tre ambiti sono in Guttuso così strettamente collegati da essere difficilmente separabili se non per i mezzi utilizzati per dar vita a queste passioni, la pittura e la scrittura (Carapezza 2018: 7).

Lo stesso studioso qualche anno prima aveva ribadito come la scrittura per Guttuso fosse una pratica che lo spingeva verso una manifestazione di sé, tesa, tra l'altro, al dibattito pubblico (Carapezza 2007: 346). Questa exteriorizzazione, che si manifesta ampiamente nei suoi articoli, trova espressione partendo proprio da una forte coscienza del proprio mondo interiore.⁵

⁴ Il brano di Guttuso citato dallo studioso è "Paura della pittura" pubblicato nel numero di gennaio-marzo 1942 di *Prospettive*.

⁵ Tale coscienza è ribadita e spiegata in diverse occasioni. Nel 1966, nella premessa che il pittore scrive per introdurre il ciclo dell'*Autobiografia*, egli mette a confronto il tema del racconto con quello dell'oggetto e dell'immagine. Questi ultimi due elementi devono essere aggiornati attraverso una memoria costitutiva che trae origine dalla consapevolezza di sé e del proprio percorso. "Bisogna che 'fatti' e 'immagini' si siano trasformati, in qualche modo, in idee. Sempre che ci si renda conto che un'idea è un oggetto, da trattare come tale, da raffigurare come tale, è perciò percepibile, toccabile, 'visibile in ogni parte'. [...] Perché ciò avvenga bisogna maneggiare un'altra memoria che fa parte di noi come siamo: il perché e il come siamo fatti, e ci siamo andati facendo. Una memoria che è presenza costitutiva delle cose (idee-oggetti) che ci hanno fatto. I quadri, in tal caso, non possono essere più pellicole, ombre cinesi, filmi del passato. Ma facce di un po-

Nel 1987, a distanza di poco tempo dalla morte del pittore, Enrico Crispolti ne traccia il percorso artistico procedendo ad una lettura “parallelamente linguistica, in senso iconico-formale, e ideologica e di professioni di ‘poetica’ quanto di umori e di giudizi” (1987: 11). Lo storico dell’arte individua nel realismo del sentimento, nell’immediatezza di comunicazione, nella presenza sociale e nell’immagine dell’uomo moderno il modo di restituire e riconoscere la dimensione intellettuale di Guttuso.

Tra i brani dell’artista in cui si può cogliere la dimensione poetica delle sue idee e che appartengono ancora ad una fase iniziale del suo percorso è da inserirsi il gruppo di articoli che pubblica fra il 1939 e il 1941 su *Il Selvaggio*, il periodico quindicinale diretto da Mino Maccari. I testi sono di particolare rilevanza per diversi motivi. Questa è la sua prima occasione di collaborazione assidua con una delle principali riviste culturali del periodo.⁶ Guttuso, infatti, fino a quel momento, aveva pubblicato principalmente sul quotidiano di Palermo *L’Ora* (De Marco 2007), dove aveva dato voce alle sue opinioni e giudizi in merito all’arte italiana. L’operazione promossa su *Il Selvaggio* appare immediatamente differente. Fatta eccezione per il primo articolo, i testi che scrive per la rivista di Maccari, intitolati *Appunti sulla pittura*, possiedono tutti una nota più meditativa. La scelta di firmarli col nome di Telemaco è testimone della matrice culturale di Guttuso indirizzata verso il mondo del mito. Carapezza Guttuso ne individua tuttavia una seconda, di tipo familiare, legata alla figura del padre che viene a mancare proprio nel 1940.

.....
 liedro, parti di un sistema, di un minerale che è il nostro presente. È la memoria della sua ‘materialità’” (Guttuso 1966).

⁶ A distanza di un anno dall’inizio della collaborazione con *Il Selvaggio* Guttuso comincia a scrivere per *Primato*, la rivista, fondata e diretta da Giuseppe Bottai, e pubblicata dal 1940 al 1943. Vi scrivono, oltre a Guttuso, molti artisti e intellettuali, tra i quali Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Filippo de Pisis, Orfeo Tamburi, Vittorio Sereni. Prima che all’interno della raccolta di tutti i suoi scritti (2013), gli articoli di Guttuso per *Primato* sono stati pubblicati insieme ad alcuni disegni dell’artista nel libro *Renato Guttuso. Il primato della pittura* (1998), con prefazione di Marcello Veneziani.

Telemaco quindi il tenero, incerto figlio di Ulisse, che durante l’assenza del padre ne deve ritrovare in se stesso l’immagine, è il mitico nome in cui Guttuso si rifugia, nel momento della scomparsa del padre. I viaggi di Telemaco, narrati nell’*Odissea*, compiuti sotto la protezione di Atena, sono di apprendistato: egli si emancipa dalla madre, Penelope, incontra più volte il ricordo e l’immagine del padre, viaggia per mare e per terra, come Guttuso si è allontanato dalla sua Sicilia e viaggia per mari sconosciuti in cerca di nobile fama (Carapezza Guttuso 2013: XIII).

Altro motivo per cui questi articoli assumono un valore esemplificativo è che sono pubblicati all’interno di una rivista che aveva promosso la presenza di illustrazioni e disegni di fianco ai testi. *Il Selvaggio* era stato fondato nel 1924, in un paese in provincia di Siena, da Angiolo Bencini un mese dopo l’uccisione di Giacomo Matteotti. Il suo sottotitolo “Battagliero fascista” ne connota il profilo politico, sebbene la sua storia sia più articolata e complessa di quella di altre riviste di quegli anni. Il periodico ha infatti una vita movimentata, fatta di interruzioni e polemiche.⁷ Dal 1926 il direttore è Mino Maccari⁸ che, con la sua *verve* e la grande capacità di guardare la realtà politica attraverso uno sguardo lucido, costituisce una delle personalità culturali più complesse degli anni a cavallo fra le due guerre e non solo. La sua rivista è accompagnata da vignette, caricature e illustrazioni in gran parte firmate da lui stesso, ma anche da altri artisti come Luigi Bartolini, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Ottone Rosai, per citarne solo alcuni. Le illustrazioni appaiono sia in copertina, sia nei fogli interni del periodico, inserendosi quasi sempre nel corpo del testo.

Gli scritti di Guttuso afferiscono al periodo in cui l’artista realizza

⁷ Dopo la sua fondazione, nel 1926 *Il Selvaggio* trasferisce la sua sede a Firenze e, nel 1932, a Roma per cessare la sua attività nel 1943. Durante i suoi anni di vita il periodico si distingue per la sua impostazione polemica tanto da subire spesso interventi di censura. Legato a quello che Ragghianti definisce il “sogno sempre più irreal e quasi incredibile di un fascismo immaginario, rustico e garibaldino” (1955: 10), *Il Selvaggio* ha rappresentato una voce fuori dal coro all’interno del panorama culturale e politico del fascismo.

⁸ In merito al rapporto tra Maccari e Guttuso è da ricordare inoltre che grazie al primo il pittore siciliano ottiene un posto come assistente presso l’Istituto di Belle Arti di Roma.

alcune delle opere più significative del suo percorso, che rivelano l'ormai acquisita maturità. Il pittore dà infatti voce alle sue esigenze espressive sia attraverso i racconti corali, è il caso della *Fuga dall'Etna* e della *Crocifissione*, sia attraverso i ritratti e le nature morte. In quest'ultimo caso, in particolare, emerge la tendenza alla ricerca della realtà attraverso la rappresentazione del quotidiano che si trasfigura rivelando la propria essenza allegorica.

Il 31 luglio 1939 Guttuso pubblica sulla rivista di Maccari il primo articolo: *L'internazionale dei mediocri*. Questo brano si discosta da quelli successivi per il tono più chiaramente polemico e per l'attacco nei confronti della retorica dei proclami promossa da alcuni critici d'arte vicini alle posizioni di governo come Ugo Ojetti e Giuseppe Pensabene. Si vuole citare il caso di quest'ultimo, in particolare, dato che, all'inizio degli anni Trenta, aveva avuto modo di promuovere il pittore attraverso alcuni articoli. Nel 1932, ad esempio, aveva parlato con entusiasmo della nascita del Gruppo dei Quattro di cui Guttuso aveva fatto parte.⁹ Siciliano di origine e architetto di formazione, Pensabene aderisce alla fine degli anni Venti al movimento razionalista entrando in contatto con Pietro Maria Bardi grazie al quale ottiene una collaborazione come critico d'arte con il quotidiano milanese *L'Ambrosiano*.¹⁰ Trasferitosi a Roma nella seconda metà del decennio, inizia a frequentare Telesio Interlandi e a scrivere per *Il Tevere*, *Quadrivio* e *La difesa della razza*. In questi anni promuove un'arte di regime e rifiuta altre forme d'espressione, soprattutto

.....
 9 L'esperienza del Gruppo dei Quattro è fondamentale per la formazione di Guttuso. Oltre al pittore erano coinvolti Lia Pasqualino Noto, Giovanni Barbera e Nino Franchina. I quattro giovani, due pittori e due scultori, tutti formati presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, volevano, sull'onda di altri raggruppamenti come i Sei di Torino, smarcarsi dagli insegnamenti accademici e dimostrare di essere in grado di dialogare con gli esiti più nuovi dell'arte italiana. Il primo a citare pubblicamente il Gruppo dei Quattro è stato Giuseppe Pensabene in un articolo apparso su *Il Secolo XIX* (1932b).

10 La collaborazione di Pensabene con il quotidiano milanese risale al 1931 e va avanti fino al 1932. Pubblica articoli di arte e di architettura molti dei quali appaiono all'interno di una rubrica intitolata "Lettera dalla Sicilia". Uno dei testi della rubrica è dedicato a Renato Guttuso che in quel periodo Pensabene frequentava (Pensabene 1932a).

quelle di matrice francese come l'impressionismo, aspramente criticate come arte degenerata.¹¹ Di fronte alle accuse nei confronti di quest'ultimo Guttuso risponde che

questo movimento nacque come esigenza di naturalezza e in reazione sia agli schemi dell'accademia scolastica, che al romanticismo e alle confutazioni kantiane sulla critica del realismo. Che si appoggiò culturalmente ai musei e soprattutto ai pittori veneti del Cinquecento. [...] La difesa della tradizione, se male manovrata, può diventare una difesa dei mediocri, simili questi ai mediocri di tutto il mondo, a quelli francesi, inglesi, tedeschi e americani, ai secondini di tutte le tendenze, di tutte le nazionalità, e di tutte le razze, i quali hanno in comune tra loro la statura e l'impotenza (Guttuso 1939a).

Dalla lettura dell'articolo si evince il tono polemico e la sicurezza con cui è in grado di esprimere, attraverso la parola scritta, il suo pensiero. Guttuso, d'altra parte, già dall'inizio degli anni Trenta, dopo la prima adesione al Novecento Italiano, aveva fatto propri i modelli dell'arte moderna francese, comprendendo l'importanza della ricerca compiuta dagli impressionisti sui temi della natura e della realtà. Negli altri interventi che pubblica su *Il Selvaggio* il piglio si fa più riflessivo.

Il numero del 30 novembre 1939 è interamente dedicato ai disegni dell'artista, che occupano la copertina e le pagine interne della rivista. Le undici opere grafiche pubblicate trattano soggetti diversi, dal toro alla natura morta con girasole dal chiaro sentore vangoghiano, dalle composizioni con nudi femminili agli uomini con fucile [Figg. 1-4]. L'immagine del toro, in copertina, ne occupa l'intero spazio inserendosi tra il titolo del periodico e l'indicazione "Disegni di Guttuso" riportati in chiaro all'interno di una striscia di colore scuro.

.....
 11 Gli attacchi di Pensabene nei confronti dell'arte francese si inseriscono all'interno della questione della razza di cui si fa portavoce attraverso una numerosa serie di interventi, pubblicati su *Quadrivio* e *La Difesa della Razza*. Tra gli articoli che appaiono sul primo periodico si segnalano "La razza e la rinascita dell'arte" (Pensabene 1938a) e "Gli ebrei e la pittura" (Pensabene 1938b). In merito alla sua collaborazione con *La Difesa della Razza* si rimanda allo studio di Francesco Cassata sulla rivista (2008).



Figg. 1-4

Renato Guttuso, disegni per il numero de *Il Selvaggio* del 30 novembre 1939 (Biblioteca Nazionale Braidense, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

Tre delle immagini dei disegni all'interno della rivista, un ritratto di donna, la natura morta e un paesaggio, sono inseriti nel corpo dei due testi del numero, la presentazione di Maccari e l'articolo di Guttuso. Gli altri sette disegni sono pubblicati a piena pagina. Alcune delle illustrazioni sono inserite sul medesimo foglio, una sopra l'altra: è il caso delle due composizioni di nudi femminili con tigri e tori e dei disegni degli uomini con fucile e della figura dormiente con fiore. Gli altri tre, composizioni di nudi di donna, sono a piena pagina. Le opere sono prive di didascalia e solo due di esse sono inserite all'interno di un riquadro che ne contorna la superficie. La scelta di stampare in questo modo le immagini di Guttuso, discostandosi rispetto alla pratica consueta di accompagnare i testi della rivista con le immagini all'interno di una stessa pagina, rivela il diverso intento di questo numero del periodico che si configura come una sorta di catalogo dei disegni dell'artista.

Lo dichiara lo stesso Maccari nell'articolo a firma "Il Selvaggio".

Non c'è nulla che possa altrettanto direttamente come il disegno testimoniare, oltretutto le quantità inerenti al mestiere, oltretutto l'estro e il gusto, anche l'atteggiamento spirituale, l'intima vocazione di un pittore. [...] Immune dalle eccessive pretese letterarie e dalle calligrafiche divagazioni che viziano gran parte del disegno moderno, la mano di Guttuso risponde a intenzioni precisamente, esclusivamente artistiche. Dalla realtà come dall'immaginazione egli sa estrarre con mezzi pittorici valori pittorici. [...] La partecipazione a successive mostre nazionali ha dato pubblicamente misura del rapido ritmo del suo sviluppo, ma questo è assai meglio valutabile tra le pareti dello studio, dove il lavoro procede con continuo progresso, per testimonianze sempre più chiare; quali i disegni che abbiamo qui raccolto e che siamo lieti di presentare come una piccola mostra personale in occasione del suo ventottesimo compleanno (*Il Selvaggio* 1939: 30).

Il brano rivela la già acquisita fama dell'artista che aveva ottenuto consensi e si era inserito nei più vitali contesti artistici nazionali. Dopo le mostre del 1932 e del 1934 alla Galleria del Milione, la sua partecipazione a Biennali, Quadriennali e Sindacali e l'esperienza di vita che lo lega prima a Milano per poi spingerlo a Roma, Guttuso possiede già un bagaglio di esperienze e conoscenze che arricchiscono

scono il suo percorso: dai contatti con gli ambienti delle gallerie, alla partecipazione a Corrente, dal legame con la Scuola romana agli intrecci con figure per lui significative quali Renato Birolli, Giacomo Manzù, Mario Mafai.

L'artista, che è sempre più consapevole del percorso che sta compiendo, accompagna la pubblicazione dei suoi disegni con un testo che ha sentore intimo e programmatico nello stesso tempo.

Gli articoli intitolati *Appunti sulla pittura* si devono considerare nella loro unità in quanto possiedono un approccio comune. Questi testi restituiscono l'immagine di un artista attivo, calato nella realtà in cui vive, fortemente motivato dalla consapevolezza di possedere un saldo e ricco mondo interiore, e, proprio per questo, pronto ad accogliere l'azione come strumento necessario ad esprimere se stesso. Leggendo i brani si colgono alcune parole chiave ricorrenti che assumono un particolare significato rispetto ai testi e alla produzione dell'artista di quel periodo. Questi termini diventano dei temi che permettono di stabilire le connessioni all'interno delle due forme di produzione di Guttuso. Le parole in questione sono molte, ma in questa sede ci si soffermerà su *coraggio* e *natura*.¹² La prima ha a che fare, per l'artista, con la capacità di seguire il proprio percorso pittorico senza condizionamenti, mantenendo un contatto con la realtà esteriore nella quale calarsi grazie a un ruolo, quello del pittore, che sia civile e morale nello stesso tempo. Già nel primo degli *Appunti sulla pittura* dichiara infatti:

Sembra che nessuno si accorga che questi sono tempi pericolosi ma straordinari. Se io potessi, per una attenzione del Padreterno, scegliere un momento nella storia e un mestiere, sceglierei questo tempo e il mestiere di pittore. Le condizioni oggi sono storicamente privilegiate, sempre che si abbia la forza e la libertà interna necessaria in tempi così pericolosi (Guttuso 1939b: 32).

La necessità che l'artista sostiene è quella di procedere lungo una strada priva di vincoli astratti:

.....
 12 Per l'individuazione dei temi della poetica di Guttuso nel periodo tra il 1939 e il 1941 si è scelto di procedere seguendo il percorso già intrapreso da Fergonzi (2019).

Pensiamo un istante [...] a una pittura libera da aggettivi, qualificazioni, condizioni richieste da tutto il vocabolario e il frasario della moderna critica. Immaginatoci disintossicati da tutte le astrazioni che malgrado noi stessi sono penetrate nel nostro sangue (ibidem).

Nel medesimo articolo, parlando di Cézanne, ritorna sul tema del coraggio esortando gli artisti ad essere consapevoli della propria dimensione poetica e forti di una coscienza che tragga spunto dalla pittura di quelle che lui chiama "cose naturali".

Se anche noi [...] comprendessimo che sempre ogni pittore è in una "condizione nuova", e dimenticassimo il veleno delle approssimazioni e delle accezioni comuni, usando il coraggio che è necessità dell'arte. Ove l'arte del dipingere le cose naturali, e cioè quello che esse sono per un poeta, non debba ridursi al più vano estetismo per la comodità di una convenzione o per "rispetto umano" (ibidem).

Il coraggio consiste anche nella capacità di percorrere strade diverse dall'ordinario e di uscire dunque da percorsi già tracciati, svincolandosi dalle aspettative delle persone a lui più vicine. Emerge dunque il profilo di un pittore che avanza nella sua direzione cercando di esprimere un linguaggio personale.

Appena un artista accenna a parlare la sua lingua (che di necessità è una lingua mai udita prima di lui) gli amici che non riescono più a intenderlo, anche i più amici sinceramente si rammaricano e lo abbandonano. Perché nessuno è disposto per seguire un artista ad abbandonare quel che sa e a cui crede di credere. Così accade che appena un artista diventa sincero (sincero significa che abbia trovato una spontanea lingua per esprimere i moti del suo animo, e per ciò dico "diviene") subito è tacciato d'essere insincero. E allora la sua identità più reale sembrerà [...] come un abito posticcio che l'artista si sia messo indosso per chi sa quale sciocco tentativo di generare meraviglia (Guttuso 1940a).

La traduzione pittorica delle affermazioni di Guttuso si individua nelle sue stesse scelte compositive e iconografiche che rivelano il suo coraggio. Se buona parte dei temi che lui affronta in questi anni, come il ritratto e le nature morte, si innestano all'interno di

un percorso che era stato iniziato agli esordi della sua carriera, a questo periodo corrisponde l'avvio consapevole del genere delle grandi composizioni. Esposte in occasione delle edizioni del Premio Bergamo,¹³ queste opere sanciscono il suo ingresso in una fase più matura del suo percorso e orientano in modo prorompente lo sguardo della critica sulla sua attività di pittore. Alla seconda e alla quarta edizione (1940, 1942) del premio l'artista siciliano espone, infatti, i dipinti che segnano in modo eclatante una fase di snodo: la *Fuga dall'Etna* (38-39/14)¹⁴ e la *Crocifissione* (40-41/25). Nel quadro di grandi dimensioni, attraverso un racconto corale, si fa interprete della realtà sociale e manifesta il suo modo di fare politica. Nel 1943, in uno dei suoi diari, Guttuso chiarisce:

Sebbene sia tra i pochi che in Italia oggi abbiano tentato dei quadri di composizione con più figure e di grandi dimensioni (la *Fuga dall'Etna* e *Crocifissione*) non posso considerare questi due quadri che come tentativi nello sviluppo di un discorso che mi sta molto a cuore, e intorno al quale si svolgono tutti i miei sforzi. La mia pittura ha pochissimi rapporti con tutto quanto si è fatto e si fa oggi in Italia. Ho sempre reagito al clima di intimismo e di decadenza che era d'obbligo a un giovane in Italia se voleva godere di una certa considerazione nei circoli letterari e artistici italiani (Guttuso 2013: 1429).

13 Il Premio, voluto dal ministro Giuseppe Bottai, aveva accolto sin dagli inizi, gli artisti più impegnati in una ricerca espressiva e stilistica di impronta più libera sia dal punto di vista dei modelli sia dal punto di vista delle scelte iconografiche. Nel caso specifico di Guttuso, l'artista espone in occasione di tutte e quattro le edizioni del premio. Al I Premio Bergamo (1939) espone l'opera *Paesaggio romano*; al II Premio Bergamo (1940) espone la *Fuga dall'Etna*; al III Premio Bergamo (1941) espone *Ragazze a Palermo* e *Piccola nuda sdraiata*; al IV Premio Bergamo (1942) espone *Cesto e bottiglie*, la *Crocifissione* e la *Natura morta con drappo rosso*. Per una ricostruzione degli eventi legati a tali vicende si vedano i due volumi pubblicati in occasione della mostra del 1993 *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta* (Lorandi, Rea, Tellini Perina 1993a; Lorandi, Rea, Tellini Perina 1993b).

14 Per la datazione e numerazione dei dipinti citati nell'articolo da qui in avanti si rimanda al primo volume del *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso* curato da Enrico Crispolti (1983).

La *Fuga dall'Etna*, in particolare, è un'opera a cui il pittore lavora già dal 1938. È un dipinto in cui la dimensione collettiva, espressa attraverso l'evento drammatico, diventa per lui protagonista. La narrazione si focalizza sul movimento dei personaggi in fuga a causa dell'eruzione del vulcano. La gestualità e i moti, elaborati attraverso diversi studi e bozzetti,¹⁵ contribuiscono a definire il racconto secondo un andamento a tratti eroico. Ogni personaggio è direttamente coinvolto nell'azione e nello svolgersi di eventi inevitabili di fronte ai quali non esiste scampo. Il dramma che genera il movimento è un tema che trova, per Guttuso, una fonte d'ispirazione in altri due dipinti che mette in relazione tra loro proprio sulle pagine de *Il Selvaggio*. Nel 1940 infatti, dedica uno dei brani dei suoi *Appunti a Il Trionfo della Morte* di Palermo e a *Guernica* di Picasso.

Si guardino a confronto queste due "battaglie". Nell'encausto di Palermo il sentimento medievale dell'uguaglianza di fronte alla morte, la vecchiaia, la giovinezza, i poveri e i potenti, nel quadro di Picasso una tragedia e un terrore moderno, senza rassegnazione sotto la luce delle lampade elettriche. Le due opere hanno dei legami interni fortissimi, ma anche legami formali. [...] È l'unione interna, l'identità di movimenti plastici che è sorprendente. Anche se Picasso conosce questo *Trionfo* di cui parlo e che è però, a ben guardarlo, veramente singolare e di rapporto solo esterno con gli altri *Trionfi*, quello di Pisa, quelli catalani, spagnoli ecc., egli è così profondamente entrato nell'ingranaggio poetico di quel dramma da averne prodotto uno equivalente (Guttuso 1940b: 10).

L'analisi delle due opere permette a Guttuso di fornire base teorica alle sue stesse scelte. Al di là degli aspetti stilistici, egli sperimenta per la prima volta l'uso della grande dimensione per raccontare il

15 Il dipinto è stato recentemente studiato dal punto di vista delle sue fonti e delle sue diverse fasi compositive da Luca Baroni che parlando dell'opera afferma: "Ultimato in tutta fretta alla fine del '39, il dipinto fu esposto al Premio Bergamo all'inizio dell'anno successivo, dove si distinse per le inusuali dimensioni e il soggetto drammatico guadagnando un importante terzo posto, il primo vinto dall'artista a livello nazionale. La strada era aperta; e anche se fu solo con la *Crocifissione* che Guttuso si impose definitivamente (nel bene e nel male) sulla scena pittorica italiana, è con la *Fuga* che ebbe il suo vero esordio, come l'artista aveva acutamente intuito sin dai tempi della *Spiaggia siciliana*" (2019: 32).

dramma popolare e per caricare l'attenzione sui gesti e sui moti d'animo. Propone in questo modo anche un differente e coraggioso approccio iconografico che troverà ulteriore manifestazione pochi anni dopo nella *Crocifissione* che, come è noto, suscita scalpore e polemiche di carattere religioso e politico.¹⁶

Altra parola più volte citata da Guttuso negli articoli è *natura*. Il pittore la interpreta come fonte determinante dell'opera d'arte e per spiegarne il significato si avvale dell'esempio di altri artisti. Il termine si innesta all'interno della riflessione sulla realtà che tanta parte avrà nel suo pensiero. La natura è l'elemento a cui guardare usando il proprio mondo interiore, grazie alla quale la sensazione dell'artista è legittimata senza incorrere nell'astrazione. Lo spiega quando scrive di Cézanne.

Per Cézanne si trattava di un pittore e del suo senso della vita, di un confronto costante tra lui uomo e la natura come gli si rivelava nella sua sensazione. [...] Cézanne perveniva naturalmente quando sullo stesso punto della tela insisteva all'infinito finché non era riuscito ad esprimere quello che lui chiamava la sua *petite sensation* (Guttuso 1939b).

Nell'articolo successivo Guttuso fornisce ulteriori dettagli di ciò che intende.

La natura non è un vocabolario. Guardiamo i paesaggi degli antichi: quelli di A. Lorenzetti, di Piero, di Leonardo, di Tiziano, di Dosso. Sono vasti paesaggi con cose vicine e lontane e vi si incontrano le rocce, l'acqua, la terra, l'albero, la pietra, e questi sono rocce, acqua, pietra, terra, non forme traslate, non allusioni formali di esse cose. Non sono cioè dei pretesti plastici alla nascita delle forme astratte (Guttuso 1940a).

E ancora più avanti ribadisce: "Sempre fu la 'natura' a provocare l'opera d'arte e nell'opera d'arte essa è sempre riconoscibile" (Guttuso 1940c).

16 Per una lettura degli articoli pubblicati all'indomani della presentazione al pubblico del dipinto si veda il volume *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie* (Lorandi, Rea, Tellini Perina 1993b).

Alla luce di queste affermazioni ci si può accostare alla produzione di questo periodo. Osservando le nature morte, soggetto a cui l'artista si dedica durante l'intero arco della sua carriera, si percepisce la sua capacità interpretativa, che propone su tela elementi reali sublimati dal suo mondo interiore e trasposti talvolta in chiave allegorica. Nei dipinti eseguiti nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta si coglie la capacità di riportare su tela oggetti che appartengono alla sfera del quotidiano che emergono per la forza della loro concretezza e per la poeticità con cui sono offerti allo sguardo dello spettatore. Per citare alcuni casi basti pensare a *Cesto forbici e limoni* (39/17), la *Natura morta* (40/2) con meloni dall'impostazione fortemente cezanniana, *Gabbia e cappello verde* (40-41/14), *Natura morta con lampada* (40-41/2) e *Natura morta con drappo rosso* (42/19).¹⁷ Le ultime due in particolare si caratterizzano per i rimandi alle forme delle *Vanitas* che accolgono la presenza del teschio animale come componente reale e nello stesso tempo simbolica. I bucrani, che compaiono nelle sue opere a partire dal 1938, sono simbolo di morte e rimando alla complessa situazione politica dettata già dalla guerra civile spagnola. Allo stesso tempo sono rappresentazione della caducità della vita e della forza della natura. Il valore simbolico costituisce in questo caso l'elemento di contatto tra la realtà esteriore e quella interiore.

All'interno della sfera naturale si inseriscono non solo elementi come limoni, fichi, fiori, le uova del *Ritratto della madre* (40/10), ma anche oggetti di uso quotidiano come cesti, teli e sedie che sono parte integrante di quel mondo interiore e reale da cui i dipinti traggono origine. Tra quelli che appaiono spesso nelle composizioni di questi anni c'è anche la piccola gabbia per uccelli con cui intitola alcune delle sue nature morte: *Interno con gabbia* (39/20), *Gabbia bianca e foglie* (40-41/4), *Gabbia rosa* (40-41/12) e *Natura morta con gabbia* (40-41/16). Lo stesso oggetto è inserito anche all'interno di opere con figure come la *Salomè* (40-41/30) e *Nudo di donna con calze bianche* (41/2). La gabbia, rappresentata sempre vuota, può assumere diversi significati simbolici, tra i quali quello del sistema

17 Per la datazione della *Natura morta con drappo rosso*, si rimanda al quarto volume *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso* (1989).

artistico chiuso e ristretto che non può contenere l'opera d'arte, ma solo farne parte.

Le nature morte di Guttuso sono elaborate nei loro dettagli, nella posizione degli oggetti ma al contempo dichiarano la piena adesione dell'artista ad una realtà che non può essere semplicemente trasposta come nella fotografia secondo l'accezione che ne dà l'artista. Il rifiuto nei confronti del mezzo fotografico è più volte ribadito da Guttuso anche negli articoli che pubblica sulla rivista di Maccari (Guttuso 1939b) e rimarcato negli studi sui suoi scritti.

La natura figurativa del realismo e la precisione della rappresentazione realista non hanno nulla a che vedere con la precisione della rappresentazione fotografica e delle tecniche pittoriche apparentabili [...]. Con fotografia Guttuso non sembra intendere l'oggetto ben noto, le fotografie, ma la pretesa della tecnica fotografica di catturare la natura per come essa è (Carapezza 2012: L).

Nel 1941 Guttuso scrive infatti:

I pittori ligi al dovere e agli ordini che vengono diramati non si preoccupano nel dipingere, per esempio, un contadino, che la loro rappresentazione somigli al contadino, ma alla fotografia del contadino. [...] Solo che in tal caso converrebbe avere il coraggio di dire che non la realtà interessa, ma l'immagine strettamente visiva più o meno falsata dal gioco delle prospettive ombre portate ecc., e fermata alla precisione meccanica, della realtà. Ma a me, personalmente, interessa la realtà (Guttuso 1941).

I riferimenti di Guttuso riguardano plausibilmente gli artisti coinvolti nel Premio Cremona e dunque gli autori più vicini, nelle loro posizioni stilistiche, alle richieste del regime.

Tra i disegni che pubblica su *Il Selvaggio* la natura appare sia nella forma della natura morta, sia in quella del paesaggio, sia come componente che si innesta all'interno della composizione con figure [Figg. 5-8]. In quest'ultimo caso sono da citare i due disegni dei nudi femminili con animali. La natura in queste opere è ferina ed esprime l'Eros del pittore: le donne sono avvinghiate e allo stesso tempo divorate dalle belve. La sua passione, il suo amore per la pit-



Figg. 5-8
Renato Guttuso, disegni per il numero de *Il Selvaggio* del 30 novembre 1939 (Biblioteca Nazionale Braidense, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

tura sono dichiarati anche negli altri disegni dedicati al femminile e pubblicati sulla rivista in cui le figure sono colte come nell'intimità di un gineceo. Tra i quadri di questo periodo si possono citare diversi casi analoghi come *Ragazze di Palermo* (40/25), esposto per la prima volta in occasione della terza edizione del Premio Bergamo. Nel dipinto, di picassiana memoria, le donne appaiono in tutta la loro naturalezza animando la tela e dichiarando, con la nudità e le pose, la volontà dell'artista di mostrare la sua passione. Anche in questo caso Guttuso trasforma e interpreta la realtà ribadendone con forza le sue caratteristiche più naturali. Il tema dell'Eros, che si rivela come vocazione, e che stravolge, spingendo a mettere tutto in discussione, trova riscontro in un passo dell'ultimo articolo che pubblica ne *Il Selvaggio*, e che può essere assunto come dichiarazione di poetica e di *modus vivendi*.

Ma il pittore vero si immischia con la vita e le corre addosso con il suo mestiere (la sua vocazione) e coi suoi pensieri, dipingendo e vivendo nel medesimo atto. Egli non mette mano a pennello o a matita senza rimettere tutto in ballo; i suoi problemi, i suoi pensieri sulla pittura, i suoi desideri, i suoi sentimenti, le sue sofferenze e le sue inquietudini, la sua cultura e le sue cambiali in scadenza (ivi: 3).

La collaborazione del pittore con la rivista di Maccari si conclude nel 1941. Gli articoli che vi pubblica, in tutto sei, costituiscono un caso esemplificativo per valutare in che modo l'immagine dell'artista emerga attraverso i suoi scritti. Guttuso, infatti, vi traccia il profilo di una personalità autonoma, consapevole, calata all'interno del proprio contesto storico e culturale, capace di osservare con sguardo lucido e critico l'opera propria e quella altrui. L'acquisita maturità in campo pittorico trova, nella sede de *Il Selvaggio*, un corrispettivo nel campo letterario, a dimostrazione che le due forme d'espressione proseguono per lui contemporaneamente.

BIBLIOGRAFIA

- BARONI L. (2019), "‘Tutti debbono capire e sentire’. Guttuso e il ciclo preparatorio della Fuga dall'Etna", in TOMASSI B. (a cura di), *Renato Guttuso. Nuovi studi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 20-33.
- BRANDI C. (1998), "Guttuso a Velate (Artisti a studio)", in Id., *Come un'autobiografia*, a cura di V. Rubiu, Edizioni della Cometa, Roma, n. 6-7.
- CARAPEZZA M. (2007), "Le ragioni di un'antologia: la contemporaneità di Guttuso e il pensiero secondo pittura", in CARAPEZZA GUTTUSO F., FAVATELLA LO CASCIO D. (a cura di), *Guttuso, Città Aperta Edizioni, Troina*, pp. 343-351.
- Id. (2013), "Del Realismo, di Guttuso e d'altro", in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di Carapezza M., Bompiani, Milano, pp. XXXIX-LXXXVI.
- Id. (2018), "Prefazione", in Id. (a cura di), *(Ri)Leggere Guttuso. Percezione, realismo, impegno civile*, Palermo University Press, Palermo, pp. 7-11.
- CARAPEZZA GUTTUSO F. (2013), "Prefazione", in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. VII-XIII.
- CASSATA F. (2008), "La Difesa della razza". *Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- CRISPOLTI E. (1983), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. I, G. Mondadori & associati, Milano.
- Id. (1987), *Leggere Guttuso*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Id. (1989), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. 4, G. Mondadori & associati, Milano.
- DE MARCO G. (2007), "L'Ora". *La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano (1918-1930). Fonti del XX secolo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- FERGONZI F. (2016), "Dodici temi critici per l'arte italiana tra le due guerre", in *Collezione Iannaccone. Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto del sé*, Skira, Milano, pp. 55-75.
- Id. (2019), "Parole chiave per il Guttuso scrittore-pittore", in TO-

- MASSI B. (a cura di), *Renato Guttuso. Nuovi studi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 10-19.
- GUTTUSO R. (1929), "Pippo Rizzo", in *Arte futurista italiana 1909-1929. Nel 20 anno di fondazione del futurismo*, a cura di P. Rizzo, Priulla, Palermo, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 5-7.
- Id. (1939a), "L'internazionale dei mediocri", in *Il Selvaggio*, a. XVI, n. 1-4, 31 luglio, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1068-1073.
- Id. (1939b), "Appunti", in *Il Selvaggio*, a. XVII, n. 9-10, 30 novembre, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1407-1410.
- Id. (1940a), "Appunti sulla pittura", in *Il Selvaggio*, a. XVII, n. 1, 15 gennaio, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1411-1413.
- Id. (1940b), "Appunti sulla pittura", in *Il Selvaggio*, a. XVII, n. 2, 15 aprile, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1413-1416.
- Id. (1940c), "Appunti sulla pittura", in *Il Selvaggio*, a. XVII, nn. 4-5, 31 dicembre, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1416-1419.
- Id. (1941), "Appunti sulla pittura", in *Il Selvaggio*, a. XVIII, n. 3-4, 31 maggio, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1420-1424.
- Id. (1966), "Autobiografia. Premessa e note alle tavole", in *Guttuso immagini autobiografiche*, s.e., s.l., ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1548-1555.
- Id. (1972), *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, De Donato Editore, Bari.
- Id. (1998), *Renato Guttuso. Il primato della pittura*, Edimond, Città di Castello.
- Id. (2013), *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano.
- LORANDI M., REA F., TELLINI PERINA C. (a cura di) (1993a), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo

- della mostra alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, 25 set. 1993 - 9 gen. 1994, Electa, Milano.
- Id., Id., Ead. (a cura di) (1993b), *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, Electa, Milano.
- IL SELVAGGIO [MACCARI M.] (1929). S.t., in *Il Selvaggio*, a. XVII, n. 9-10, 30 novembre.
- PENSABENE G. (1932a), "Lettera dalla Sicilia", in *L'Ambrosiano*, 16 marzo.
- Id. (1932b), "L'arte nuova in Sicilia", in *Il Secolo XIX*, 19 ottobre.
- Id. (1938a), "La razza e la rinascita dell'arte", in *Quadrivio*, 14 agosto.
- Id. (1938b), "Gli ebrei e la pittura", in *Quadrivio*, 4 dicembre.
- RAGGHIANI C. L. (1955), *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Neri Pozza Editore, Vicenza.

SILVIA CUCCHI

Dall'autoritratto all'autocoscienza: la scrittura del riconoscimento di Carla Lonzi

Voglio essere
 nella Storia
 e voglio essere
 assente dalla Storia.
 Voglio essere riconosciuta
 e voglio l'onore
 di non esserlo
 (C. Lonzi, *Taci, anzi parla*).

Figura centrale del femminismo italiano degli anni Settanta, Carla Lonzi (1931-1982) è stata per molti anni trascurata dalla critica,¹ nonostante sia stata la fondatrice di Rivolta Femminile e autrice di saggi importanti per l'epoca, come *Sputiamo su Hegel* (1970) e *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971). Lo scarso interesse nei suoi confronti è in gran parte dovuto alla componente esistenzialista e radicale del suo femminismo, incentrato sulla pratica dell'au-

¹ Solo negli ultimi anni la figura di Lonzi ha attirato l'attenzione di alcune studiose, come dimostra la pubblicazione nel 2002 di *Carla Lonzi: la duplice radicalità* a cura di Laura Conte, Vinzia Fiorino, Vanessa Martini (Pisa, ETS), la ripubblicazione di alcuni suoi saggi (gli *Scritti sull'arte* nel 2012 e *Autoritratto* nel 2010), la traduzione in francese di quest'ultimo nel 2013, la pubblicazione delle monografie di Giovanna Zapperi *Carla Lonzi. Un'arte della vita* (2017) e di Laura Iamurri *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia (1955-1970)* e del recentissimo *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi* (a cura di Francesco Ventrella e Giovanna Zapperi, 2020). Da poco inoltre è stato digitalizzato parte dell'Archivio di Carla Lonzi presente alla Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) di Roma, con più di 16 000 documenti tra cartoline, appunti, bozze, fotografie, riproduzioni di opere d'arte consultabili online.

toscienza e sul separatismo, che ha condotto lei e il suo gruppo ad astenersi da ogni forma di attivismo politico. Il pensiero di Lonzi si fonda sul concetto di differenza, fondamentale per ripensare il rapporto tra i generi: la lotta femminista non deve infatti condurre all'uguaglianza e alla parità di diritti tra uomo e donna – poiché ciò implicherebbe avallare la superiorità del modello maschile come orizzonte da raggiungere – ma deve tradursi piuttosto nell'assunzione della differenza tra i generi e nella fuoriuscita della donna dal dominio patriarcale. Molti elementi del femminismo di Lonzi ricordano quelli di Luce Irigaray, psicanalista francese che negli anni Settanta aveva scritto *Speculum. L'altra donna* (1974), opera fondativa di quello che in seguito verrà definito il *pensiero della differenza*.² Tuttavia, se Irigaray giunge all'affermazione della necessità della differenza sessuale attraverso una critica puntuale della psicanalisi e della filosofia occidentale (da Platone a Hegel), Lonzi giunge a conclusioni simili tramite l'arte. Come si tenterà di dimostrare in questo articolo, l'esperienza nel mondo dell'arte e il femminismo non devono essere considerate come due esperienze opposte e separate, ma in continuità e in compenetrazione profonda tra loro. Infatti, l'approdo al femminismo e al rifiuto del sistema culturale, inteso come massima espressione del dominio maschile, è strettamente connesso all'esperienza di Lonzi nel mondo della critica d'arte, tanto che alcune riflessioni sviluppate in questo ambito (come l'opposizione alla figura del critico tradizionale, la contestazione del mancato riconoscimento reciproco tra artista e spettatore e la conseguente analogia di rapporti istituita tra artista/fruitori e uomo/donna) saranno propedeutiche alla formulazione di alcuni elementi teorici del suo femminismo.

1. Prima di fondare Rivolta Femminile, Carla Lonzi si afferma come una delle voci più rilevanti della critica d'arte italiana degli anni Sessanta. Dopo aver frequentato la facoltà di Lettere a Firenze³ ed

2 Per questa definizione cfr. *Le filosofie femministe* (2002) e *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale* (2003).

3 Per un resoconto dettagliato delle vicende biografiche di Lonzi si veda la *Biografia* posta in apertura a *Scacco ragionato (Poesie dal '58 al '63)* (1985) scritta da

essersi laureata nel 1956 con una tesi, supervisionata da Roberto Longhi, sui rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800, la giovane studiosa, benché incoraggiata dal maestro, rifiuta di proseguire la carriera accademica per tentare di affermarsi nel mondo della critica d'arte. Inizia così a viaggiare in Italia (a Roma, a Firenze, a Forte dei Marmi, a Torino) e in Europa (con soggiorni in Germania, in Olanda e in Francia), conoscendo numerosi artisti nazionali e internazionali (come Pino Pascali, Giulio Paolini, Mario Nigro, Cy Twombly, Antoni Tapies) grazie ai quali entrerà in contatto con le nuove correnti artistiche che si stavano diffondendo in quegli anni, come l'arte informale e l'arte povera. Oltre a presentare e a organizzare mostre, Lonzi inizia a collaborare con diverse riviste, tra cui *L'Approdo letterario*. È Longhi stesso che, nel 1958, la fa entrare nel comitato scientifico della rivista, affidandole la rubrica sulle arti figurative. Nonostante l'interesse della studiosa fosse rivolto alle forme più innovative e sperimentali dell'arte di quegli anni – contrariamente a Longhi, che invece privilegiava l'arte figurativa su quella astratta – la collaborazione con *L'Approdo letterario* non presenta intoppi fino al 1963, data in cui il rapporto tra allieva e maestro si incrina. Il critico d'arte, infatti, che da tempo non approvava i giudizi entusiastici di Lonzi sull'arte informale, prima tenta di osteggiare la pubblicazione di alcuni suoi articoli (come quello su Pinot Gallizio e quello sulla Biennale di Venezia del 1960),⁴ poi sceglie di affiancarle un altro critico d'arte (Roberto Tassi) per gestire la rassegna sulle arti figurative. Questo gesto simbolico di perdita di autonomia nella redazione segna così la rottura ufficiale tra i due. Allontanatasi dall'*Approdo*, dal 1964 al 1969 Lonzi intraprende una nuova collaborazione con *Marcatré*, rivista in cui invece potrà sperimentare nuove

.....
Marta Lonzi e Anna Jaquinta.

4 Longhi per diversi anni (fino al 1958) partecipò a vario titolo all'organizzazione della Biennale di Venezia, sempre prediligendo artisti figurativi e opponendosi in modo deciso a ogni forma di astrattismo e di ingerenza politica all'interno della manifestazione. Il fatto che una sua allieva si esprimesse favorevolmente verso le nuove forme di arte informale su una rubrica da lui diretta venne considerato un atto critico che non poteva passare inosservato. Cfr. (Martini 2002: 11-43; 2012: 671-684; e Baldini 2009: 115-130). Per un'analisi più dettagliata di questo primo periodo di Lonzi come critica d'arte cfr. Iamurri (2016: 59-101).

tecniche di scrittura e di interazione con gli artisti, soprattutto tramite i "Discorsi". Tra il 1965 e il 1967, infatti, la studiosa realizza con Carla Accardi, Luciano Fabro, Philip King, Jannis Kounellis, Pino Pascali delle "conversazioni" sull'arte che tentino di rinnovare, sia a livello formale che contenutistico, il rapporto tra critica e universo artistico, uscendo dalla dimensione puramente accademica dello scambio e della scrittura, sperimentata negli anni precedenti:

Non sono esercizi di stile ma altrettanti modi per cercare di riprodurre, nello spazio un po' fisso e limitato della pagina scritta, il filo dei ragionamenti e dei dialoghi con gli artisti. Lavorando sulla struttura stessa della scrittura, è come se Lonzi avvertisse la possibilità di trasformazione degli strumenti, sull'esempio di quanto vanno ora facendo gli artisti con i propri (Bertolino 2002: 60).

La lettura dei "Discorsi" in senso cronologico mostra un'evoluzione dalla forma tipica dell'intervista (con domanda e risposta) a una modalità espressiva sempre più libera e svincolata dai ruoli, fino a giungere, nel dialogo con Pascali (l'ultimo) alla completa omissione degli interventi di Lonzi, sostituiti dai puntini di sospensione. Se da un lato questa scelta lascia all'artista il ruolo di protagonista nel testo, dall'altro la punteggiatura e le tracce del dialogo riportano per contrasto l'attenzione sulla studiosa e sulla sua scelta di autocensurarsi.⁵ Questo momento di sperimentazione è estremamente importante nel percorso di Lonzi, poiché favorisce una serie di interrogativi teorici sulla funzione della critica d'arte nella società e sul legame impari che sussiste tra critico⁶ e artista. Una parte di queste considerazioni erano già state formalizzate nell'articolo "La solitudine del critico", pubblicato su *L'Avanti* nel 1963, in cui la studiosa si opponeva fermamente al modello critico "statalista e autoritario" (Zapperi 2017: 67) incarnato da Argan, accusato di proporre un'idea di storia dell'arte fondata su un esercizio di potere da parte del critico, che determina il canone estetico offuscando in molte occasioni le intenzioni

5 Cfr. anche Iamurri (2012: 715-720; 2016: 107-165).

6 L'uso di *critico*, a partire da questo momento, rispetta l'uso non problematico del maschile universale che ne farà Lonzi all'interno del proprio discorso teorico.

dell'artista.⁷ Dalla sinergia tra questo momento di sperimentazione formale e di riflessione teorica scaturirà *Autoritratto*,⁸ da intendersi non tanto come un'opera critica quanto più come "un congegno", un "libro inteso come pratica", uno "spazio operativo adatto alla creazione soggettiva e alla riflessione del sé" al fine di "dar conto dei cambiamenti maturati in seno alla professione critica" (Bertolino 2002: 60).

2. Pubblicato nel 1969, *Autoritratto* è un'opera cerniera nel percorso di Lonzi perché segna al contempo l'esaurirsi della sua esperienza come critica d'arte (dopo il 1969 abbandonerà completamente questa professione) e l'apertura al femminismo, di cui il libro porta già *in nuce* alcuni elementi. In continuità con i "Discorsi" pubblicati sul *Marcatré*, l'opera raccoglie diversi dialoghi (alternati a foto) che l'autrice realizza con quattordici artisti attivi negli anni Sessanta: Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly. Lonzi registra le interviste separatamente tra il 1965 e il 1969 e poi le monta insieme, creando una sorta di convivio immaginario in cui gli artisti dialogano tra loro sia su questioni prettamente legate alla loro professione e alle loro opere, sia sui fatti storici di quegli anni (in particolare sui movimenti studenteschi e sulla cultura *hippy* diffusasi prima negli Stati Uniti e poi in Europa). Benché la maggior parte delle interviste fosse stata realizzata molti anni prima, Lonzi lavora alla sbobinatura delle registrazioni e alla composizione di una buona parte del libro nel 1968, durante un viaggio negli Stati Uniti assieme al marito Pietro Consagra, invitato a Minneapolis per insegnare alla Minneapolis School of Art. In *Autoritratto* la forma e il contenuto convergono nell'operazione di contestazione della funzione sociale del critico d'arte, considerato come una figura di po-

7 Per approfondire il dibattito suscitato dalle posizioni di Argan durante il *Convegno internazionale artisti critici e studiosi d'arte di Verrucchio* cfr. Iamurri (2016: 99-104).

8 Alcuni degli artisti dei *Discorsi* faranno parte anche di *Autoritratto* (Pascali, Fabro, Accardi, Kounellis).

tere in grado di influenzare il gusto dello spettatore, determinando il canone e spesso deformando il messaggio dell'artista:

In questi anni ho sentito crescere la mia perplessità sul ruolo critico, in cui avvertivo una codificazione di estraneità al fatto artistico insieme all'esercizio di un potere discriminante sugli artisti. [...] Chi è estraneo alla creazione artistica può avere un ruolo critico socialmente determinante solo in quanto fa parte di una maggioranza anch'essa estranea all'arte, e che si avvale di questo *trait-d'union* (sic) per trovare in qualche modo un punto di contatto. Si determina così un falso modello nel considerare l'opera d'arte: un modello culturale. Il critico è colui il quale ha accettato di misurare la creazione con la cultura dando a quest'ultima la prerogativa dell'accettazione, del rifiuto, del significato dell'opera d'arte. La nostra società ha partorito un'assurdità quando ha reso istituzionale il momento critico distinguendolo da quello creativo e attribuendogli il potere culturale e pratico sull'arte e sugli artisti (Lonzi 1969: 3-4).

La scelta di registrare su nastro magnetofono le interviste – una tecnica profondamente innovativa sperimentata già sul *Marcaté* (cfr. lamurri 2012: 707-711) – risponde alla volontà sia di decostruire l'immagine della critica come atto di potere, sia di dimostrare come in realtà "l'atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica" (Lonzi 1969: 3). Nel processo di sbobinatura e di trascrizione del testo, Lonzi sceglie infatti di mantenere la dimensione orale degli scambi, lasciando zeppe linguistiche, pause, reticenze, formule tipiche della conversazione, tutti elementi capaci di trasporre in forma scritta l'autenticità del pensiero di ogni artista: "a me personalmente cosa mi attrae del registrare? Mi attrae proprio un fatto elementare: poter passare da dei suoni a una punteggiatura, a uno scritto, trovare una pagina che non sia una pagina scritta, ma una pagina che... Insomma, come nei processi chimici, quando c'è la condensazione... che da un suono si condensa in segno, ecco, come da un gas va in liquido" (ivi: 29).⁹ Particolarmente interessante risulta anche la riflessione sui ruoli sviluppata nelle prime pagine dell'opera. Secondo Lonzi l'umanità si dividerebbe tra coloro che sono animati

⁹ Sulla centralità della registrazione in *Autoritratto* cfr. Ventrella (2020: 45-73).

da una componente creativa, fonte primaria di autenticità, cioè gli artisti, e coloro che la commentano e la fruiscono, cioè lo spettatore e il critico. Questa seconda parte di umanità, tuttavia, benché non produca opere d'arte, dovrebbe comunque riuscire a trovare una forma di creatività nella propria esistenza, in modo tale da osteggiare i modelli culturali imposti dalla società. Questo stesso proposito è quello che l'autrice cerca di realizzare "nella pratica" con *Autoritratto*: negando la funzione canonica del critico e tentando di avvicinarsi, attraverso questa diversa concezione della scrittura, all'autenticità emanata dall'artista. Inserendosi come presenza paritaria all'interno di un discorso a più voci (in cui il peso delle sue riflessioni equivale a quello degli altri artisti), Lonzi non rinnega la sua azione critica, ma la traduce in un'altra forma, non autoritaria e attiva. In particolare, l'operazione stessa di montaggio e di intreccio delle varie conversazioni (originariamente realizzate in sedi separate), rappresenta un gesto a metà strada tra il critico e il creativo, nonché il luogo astratto in cui la voce dell'autrice si manifesta maggiormente. Il montaggio permette non solo di dare vita a una narrazione diversa dall'originale, prodotta dall'interazione dei singoli discorsi, ma anche di opporsi simbolicamente alla temporalità lineare della storia dell'arte e alla pretesa obbiettività del critico, mettendo in risalto invece la soggettività e la parzialità insita in ogni processo interpretativo:

registrazione e montaggio permettono a Carla Lonzi di parlare di arte a partire dal proprio posizionamento, in opposizione ad un modello lineare e compilativo cui rimandano tanto la storia dell'arte come disciplina accademica, quanto il museo come luogo di accumulazione, selezione ed esposizione, in cui nomi e opere d'arte vengono allineati e collezionati in previsione di ciò che sarà la loro posterità [...]. Al contrario, in *Autoritratto* le temporalità si sovrappongono e si intersecano al ritmo delle voci e delle immagini. Il montaggio conferisce al libro una dimensione spaziale dai contorni incerti, nella misura in cui non si tratta di produrre un sapere sistematico sugli artisti che prendono la parola, ma di sperimentare un coinvolgimento soggettivo con il sapere (Zapperi 2015: 68).¹⁰

¹⁰ A questo proposito interessante è notare come in *Autoritratto* Lonzi scelga di inserire anche le domande che aveva inviato a Twombly, da cui non ha mai

In questa operazione di riconfigurazione del tempo tramite il montaggio è possibile intravedere già uno degli elementi costitutivi del femminismo di Lonzi, ossia l'opposizione alla progressività della Storia intesa come incarnazione precipua della cultura patriarcale.

In linea con il rifiuto di una dimensione cronologica è da interpretare anche la presenza delle 105 fotografie, raffiguranti Carla Lonzi, i 14 artisti e le loro opere. La loro funzione è innanzitutto quella di potenziare l'effetto di realtà in relazione agli eventi o alle opere evocate nel testo, testimoniandone l'autenticità (come ricorda Barthes, in una foto "il potere di autenticazione dell'evento supera il potere di raffigurazione", Barthes 1980: 90). Le foto compongono una sorta di testo complementare a quello scritto, in cui l'alternarsi di immagini pubbliche e private degli artisti e dell'autrice rappresenta il corrispettivo visivo di ciò che avviene nella prosa, ossia un discorso sull'arte e sull'artista che non può prescindere dalla soggettività e dall'interconnessione tra dimensione pubblica e privata (Iamurri 2016, 196). Delle 105 fotografie presenti, circa la metà raffigura le opere d'arte e gli artisti nei loro atelier o in contesti pubblici. Questi scatti, se da un lato non fanno che rappresentare visivamente ciò che viene evocato dalle voci dei parlanti (cosa che secondo Iamurri giustifica anche la scelta di Lonzi di non inserire le didascalie alle immagini, *ivi*: 200), dall'altro si pongono in continuità con una tendenza dell'epoca alla costruzione di un'immagine pubblica dell'artista fondata su una "studiata e consapevole retorica dell'informalità e dell'accesso alla sfera creativa" (*ivi*: 195). L'altra metà delle foto, invece, rappresenta gli artisti e Lonzi in momenti di vita privata presente o passata (numerose sono le foto d'infanzia inserite nel testo), permettendo al lettore di avere accesso alla profondità e all'intimità dei rapporti tra i partecipanti del convivio. In particolare, attraverso questa scelta, l'autrice propone un'immagine non "oggettificata" (Kittler 2020: 191) dell'artista e della sua creatività, radicandola all'interno di un passato e di una ramificazione di rapporti interpersonali

ricevuto risposta. Essendo stata una delle prime interviste pensate, le domande risentono ancora di quel modo "accademico" di fare critica d'arte e rappresentano una sorta di modello in negativo da cui partire e da superare.

che influenzano attivamente le scelte estetiche di ognuno.¹¹ Nell'interazione con le immagini pubbliche dell'artista, lo spazio privato evocato dalla foto si politicizza e diventa un luogo fondamentale per lo sviluppo della creatività, che merita di essere rappresentato.¹² In modo speculare al montaggio, l'inserimento delle fotografie in *Autoritratto*, permette inoltre a Lonzi di dare vita ad una temporalità frammentata e opposta a quella progressiva e lineare del tempo storico, poiché lo scatto fotografico consente di eternizzare e rendere riproducibile un istante, annullandone la deperibilità (Barthes 1980: 5). In linea con questa concezione antiproggressiva e soggettiva del tempo sono da leggere le prime pagine del libro, in cui i vari artisti iniziano a prendere parola l'uno dopo l'altro con frasi sospese, interrogandosi su come iniziare la conversazione e su quale momento prediligere, a cui fa immediatamente seguito la riproduzione di un'opera di Paolini del 1965, intitolata *174*, che raffigura una linea del tempo dei principali movimenti artistici dal 1900 al 1970 [Fig. 1]. L'immagine e il testo rappresentano le due diverse modalità attraverso cui si può parlare d'arte: "in ordine di tempo", come viene espresso dall'opera di Paolini (e più in generale dalla storia dell'arte), o "in ordine di stimolo", come suggerisce Accardi. La scelta portata avanti da Lonzi con *Autoritratto* andrà verso questa seconda direzione, fondando il discorso critico sull'arte a partire da associazioni personali, svincolate da relazioni di causa-effetto e da un approccio storicista. La presenza delle foto in dialogo con il testo permette quindi all'autrice di tradurre formalmente una nuova e diversa concezione della critica d'arte, che abbandoni il gergo e il linguaggio formattante dell'accademia e in cui venga lasciato spazio di espressione all'autenticità dell'artista, anticipando delle pratiche che in seguito verranno sviluppate con il femminismo (in primis l'autocoscienza).

¹¹ Per un'analisi approfondita della funzione della fotografia in *Autoritratto* e, più in generale, sulla costruzione dell'immagine pubblica e privata dell'artista tramite la fotografia cfr. Kittler (2014 e 2020: 181-208).

¹² Sugli effetti che questo tipo di rappresentazione produce rispetto alle altre rappresentazioni dell'avanguardia artistica di quegli anni cfr. Zapperi (2017: 134-135) e Kittler (2014: 202 e sgg.).

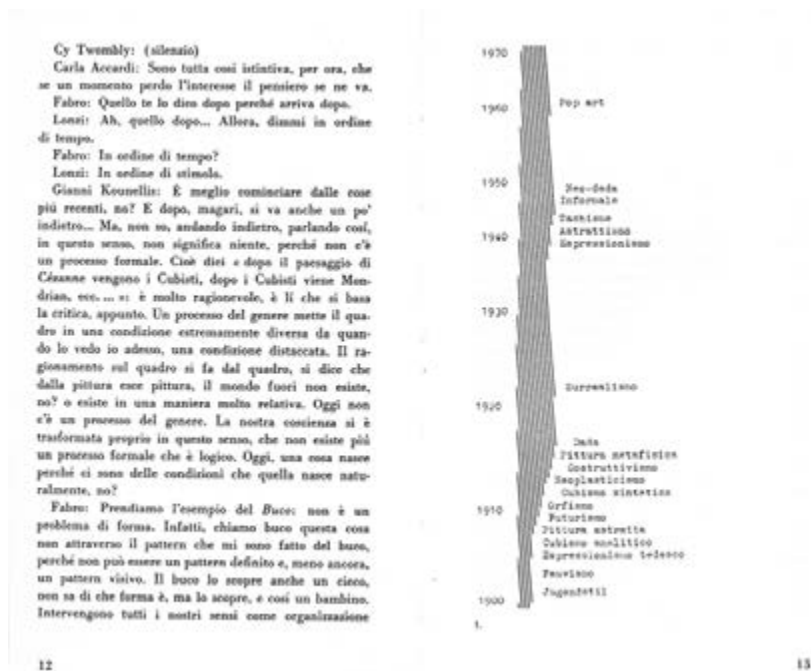


Fig. 1

Riproduzione della pagina di *Autoritratto* (1969), De Donato, Bari.

3. L'operazione di decostruzione della funzione del critico portata avanti con *Autoritratto* viene confermata l'anno successivo ne *La critica è potere* (1970), articolo che segna il congedo definitivo di Lonzi dal mondo dell'arte, giudicata nella sua inautenticità e riletta esplicitamente come strumento di potere e di dominio in mano al sistema culturale:

ciò che è vero per l'artista non è affatto vero per la società: né la cultura né la società vivono sull'autenticità, semmai speculano su quella degli altri, cioè vivono su un piano di potere, di gestione indiscriminata dell'autentico e dell'inautentico. Il critico, in quanto fa dell'opera d'arte una costruzione di idee, punta sulla connivenza cultura-società all'interno della quale non vige alcuna distinzione tra operazione autentica (e perciò immune dalla ricerca di potere) e operazione mediatrice (e perciò alla ricerca di potere, di persuasione), dunque inautentica (Lonzi 1970a: 647-648).

Tuttavia, se la critica d'arte si rivela incapace di rispondere al bisogno di autenticità che anima la ricerca di Lonzi, ugualmente illusoria e fallace si rivela la possibilità, esplorata con *Autoritratto*, di trovare nella figura dell'artista un possibile polo di dialogo e di riconoscimento. La presa di coscienza di questa illusione viene esplicitata nelle pagine del diario, *Taci, anzi parla* (1978) in cui, a distanza di anni, l'autrice passa in rassegna le diverse esperienze della sua vita che hanno preceduto il femminismo. In questa sede, Lonzi approfondisce la riflessione sull'opposizione artista-spettatore, rendendo esplicite le ragioni che dalla critica l'hanno condotta al femminismo. Se con *Autoritratto* si credeva possibile una forma di riconoscimento reciproco tra artista e spettatore, fondato sull'accettazione delle diverse forme di creatività che animano entrambe le "parti" in cui si divide l'umanità ("l'adesione agli artisti è stata per me fin dall'inizio una sensazione di affinità a cui ho dato fiducia", ivi: 650), nel diario questa posizione viene completamente rivista e rinnegata:

in *Autoritratto* dicevo che tutti devono essere creativi, non è immaginabile che si accetti una parte di umanità tagliata fuori. Non mi accorgevo che quella aspirazione esulava ormai dalla creatività poiché, se non si ipotizza più lo spettatore, siamo in un'altra forma di realizzazione. La personalità creativa, intanto che sembra dare agli altri, toglie loro la possibilità di fare centro su di sé e di mirare a una liberazione in proprio. L'artista accetta la liberazione di riflesso che egli elargisce, anche se non si accorge che il sospetto che egli ha verso lo spettatore è un risultato inconscio di questa operazione ambigua. Quando ho capito che mi si chiedeva di immedesimarmi nello spettatore ideale, mi sono sentita a disagio. Che funzione era quella? D'altra parte, l'ambiguità dell'artista verso lo spettatore viene anche dal fatto che lui ne ha bisogno e perciò deve sentirsi autorizzato a procurarselo: lo cerca, lo alletta, lo adopera, lo ricaccia lontano dalla ricerca di sé. Nonostante tutto l'artista fa il vuoto di creatività intorno a sé (Lonzi 1978: 44-45).

Quella che viene descritta in queste pagine è una versione rivisitata della dialettica hegeliana, in cui spettatore e artista ricoprono rispettivamente i ruoli del servo e del padrone: mentre lo spettatore con la sua stessa presenza riconosce e garantisce l'esistenza dell'artista

e della sua creatività, non avviene il contrario. Anzi, l'artista contribuisce alla creazione di un "vuoto di creatività" attorno a sé, impedendo allo spettatore di affermarsi in quanto individuo. Seppur con *Autoritratto* Lonzi tenti di "rendere operante la sua presenza in modo diverso" (ivi: 49), le sarà sempre più evidente l'impossibilità di un mutuo riconoscimento e, per usare le parole di Maria Luisa Boccia, "di sperimentare la possibilità che, abbandonata la posizione del critico e dello spettatore, l'altro sia dall'artista riconosciuto nella autenticità del suo *diverso* apporto creativo" (Boccia 1990: 58). L'acquisizione di questa consapevolezza produrrà in Lonzi l'allontanamento dal mondo dell'arte e un lento avvicinamento al femminismo. Il sentimento di esclusione e di mancato riconoscimento dello spettatore da parte dell'artista, infatti, se generalizzato a livello sociale, ricorda all'autrice la condizione della donna, che riconosce l'uomo ma non viene da esso riconosciuta. Questo parallelismo rappresenta per Lonzi un'epifania:

questa scoperta, quando avviene, attribuisce un diverso spessore al senso di fallimento da lei provato rispetto al tentativo di oltrepassare nell'arte, e nella relazione con l'artista, il ruolo del critico. La necessità di mantenere ferma la distinzione di ruoli tra chi realizza la creatività nell'opera e chi la vive passivamente, come spettatore, risulta strutturata su una distinzione di base tra uomo e donna. L'uomo cioè è da sempre abituato a realizzare la sua opera, fruendo dell'apporto misconosciuto della donna e potendo contare su di lei per vederne riconosciuto il valore (ivi: 60).

Una volta compresa la fonte del suo costante sentimento di inadeguatezza, Lonzi aderisce al femminismo, ponendosi come obbiettivo quello di contrastare il dominio maschile, e fonda nel 1970 Rivolta Femminile, insieme a Carla Accardi (la sola artista donna inserita in *Autoritratto*) ed Elvira Banotti. Alla scelta separatista di "comunicare solo con donne" (Lonzi 1970b: 18), dichiarata a conclusione del *Manifesto* che espone i principi ideologici fondativi del gruppo, segue quella, ugualmente radicale, di boicottare la cultura dominante in ogni sua forma ed espressione, resa esplicita nell'articolo *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa*

maschile (1971). Le donne di Rivolta considerano come massima espressione del patriarcato il sistema artistico-culturale dell'epoca, fondato su principi che relegano la donna a un ruolo sussidiario ed esterno a ogni forma di creatività. Poiché infatti "la creatività maschile ha come interlocutore un'altra creatività maschile, ma come cliente e spettatrice di questa operazione mantiene la donna, il cui stato esclude la competitività", l'unica soluzione per invertire questo rapporto "esclusivamente ricettivo" è che la donna abbandoni il suo ruolo di spettatrice: "l'uomo, l'artista stesso, si sente abbandonato dalla donna nel momento in cui essa abbandona il ruolo e l'archetipo di spettatrice: la solidarietà fra loro poggiava sulla convinzione che, come spettatrice gratificata dalla creatività, la donna avesse raggiunto il traguardo delle reincarnazioni concesse alla sua specie" (Lonzi 1971a). Una volta presa coscienza di questa condizione rispetto alla creatività maschile, la donna può scegliere o di aderire al modello culturale patriarcale, tentando di eguagliarlo – ma riaffermando così ideologicamente la superiorità dell'uomo –, oppure, ed è la strada percorsa dalle femministe di Rivolta, di recuperare una creatività femminile esterna ad esso.¹³ Il rifiuto di partecipare ai momenti celebrativi dell'universo creativo maschile consente alla donna di contestare il modello culturale imposto dall'uomo, che, in assenza del riconoscimento univoco ed unilaterale da essa fornito, entra in crisi: "non credere più a una liberazione di riflesso fa uscire la creatività dai rapporti patriarcali. Con la sua assenza la donna compie un gesto di presa di coscienza, liberatorio, dunque creativo" (ivi: 65).

Come si può osservare già da queste riflessioni, il femminismo di Lonzi è strettamente connesso alla sua precedente esperienza nel mondo dell'arte, con cui condivide quello che può considerarsi il *fil rouge* di tutto il suo pensiero critico, ossia la questione del riconoscimento. Essere riconosciuta in quanto individuo attraverso la relazione (paritaria) con l'altro (o meglio con l'altra) diventa infatti

.....
13 Cfr. anche sulla questione il saggio di Zapperi (2019: online), che mostra come alcune artiste di quell'epoca (Accardi, Santoro e Campagnano) che frequentano gruppi femministi separatisti, riescono a integrare nel loro lavoro artistico alcune pratiche femministe, considerate ed assunte come uno stimolo alla loro creatività.

l'obiettivo principale di Rivolta Femminile, traducendosi nella pratica dell'autocoscienza, che, a differenza dell'arte e, più in generale, del sistema di produzione culturale dominante, garantisce questa possibilità. L'autocoscienza è il corrispettivo italiano del *consciousness raising*, una pratica già diffusa nei gruppi femministi americani degli anni Sessanta e consistente in un processo di ricerca di sé a partire dal confronto con le proprie simili:

L'esperienza dell'autocoscienza [...] è un *quantum* di pratiche di cui possiamo osservare come la presa di coscienza passi attraverso la costruzione di una teoria che si trasforma attraverso le fasi storiche e le diversità delle donne che si aggregano in uno spazio collettivo, e che non vuole essere perciò solo miglioramento della vita personale di ciascuna (Fraire 2002: 95).¹⁴

Le donne di Rivolta si incontrano in luoghi chiusi e, attraverso la presa di parola individuale e l'ascolto reciproco, danno vita a uno spazio unicamente femminile dove riconoscersi mutualmente in quanto donne e sancire così la loro autonomia rispetto all'universo maschile. Come scrive Lonzi nel diario, infatti, "l'autocoscienza di una è incompleta e si blocca se non ha riscontro nell'autocoscienza di un'altra. Ognuna ha bisogno di spazio perché il suo momento è manifestarsi, non ascoltare, che è importante, ma che ha il suo coronamento nel parlare di sé" (Lonzi 1978: 49). Parallelamente a questa pratica l'autrice svilupperà una densa riflessione teorica finalizzata alla ridefinizione dell'immagine della donna, trovando nella scrittura la modalità espressiva a lei più congeniale. I due saggi più importanti, pubblicati per *Scritti di Rivolta Femminile*, prima casa editrice femminista in Italia, sono *Sputiamo su Hegel* (1970) e *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971). Il primo realizza una critica del sistema ideologico e filosofico occidentale, giudicato come fautore di ideali patriarcali e identificato simbolicamente nel marxi-

14 Nonostante Lonzi abbia soggiornato negli Stati Uniti durante il periodo di espansione dei movimenti femministi, non vi sono prove che testimonino un contatto diretto con le femministe americane. Oltre a Fraire, sulla questione dell'autocoscienza nei gruppi femministi cfr. anche Cavarero-Restaino (2002: 97-98) e Ossanna (2011: 65 e sgg.)

smo, nell'idealismo hegeliano e nella psicanalisi. Al marxismo Lonzi contesta l'aver assimilato l'opposizione uomo-donna all'opposizione classista servo-padrone affermatasi con il materialismo storico, non tenendo conto della subordinazione di genere della donna all'uomo (soprattutto all'interno del sistema-famiglia) e riaffermando in questo modo un modello culturale di tipo patriarcale. A Hegel, invece, Lonzi critica l'aver "razionalizzato il potere patriarcale nella dialettica tra un principio divino femminile e un principio umano maschile" (Lonzi 1970c: 25), definendo la differenza tra i sessi non come una condizione umana ma come un dato metafisico, dunque immutabile. Ciò ha consentito di non riconoscere l'origine umana dell'oppressione della donna e quindi di non interrogarla criticamente. L'altra figura contestata dall'autrice è Freud. Il padre della psicanalisi, infatti, avrebbe contribuito all'affermazione dell'inferiorità della donna, costruendo una teoria della sessualità in cui il piacere femminile e l'immaginario sessuale sono pensati in funzione dell'uomo e, più precisamente, del fallo. L'invidia del pene, che secondo Freud costituirebbe uno dei momenti chiave dello sviluppo della sessualità femminile, per Lonzi non farebbe altro che riaffermare la centralità sessuale dell'universo maschile, ignorando completamente il sesso femminile, tanto che psicanaliticamente "il rapporto tra maschio e femmina non è un rapporto tra due sessi, ma tra un sesso e la sua privazione" (ivi: 45). La critica alle tre principali forme di pensiero che hanno accolto teoricamente la questione della differenza consente a Lonzi di mostrare che "proprio dove [...] è stata vista e 'pensata', essa è stata in realtà negata" (Boccia 1990: 122).

A un anno di distanza da *Sputiamo su Hegel*, l'autrice scrive *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971), un testo in cui viene affrontata nello specifico la questione della sessualità femminile, riconosciuta come il luogo principale di assoggettamento e di esercizio del potere maschile. Lonzi riprende alcune questioni accennate nel saggio precedente e critica la teorizzazione freudiana sul piacere femminile. Identificando l'orgasmo clitorideo con una sessualità infantile e quello vaginale invece con una sessualità adulta che si realizza nella penetrazione, Freud non ha fatto altro che affermare il dominio maschile a livello sessuale. Per Lonzi, invece, non solo "il piacere

clitorideo deve il suo discredito al fatto di non essere funzionale al modello maschile" (Lonzi 1971b: 81), ma è necessario che la donna ne acquisisca la consapevolezza e lo rivendichi nel suo rapporto con l'uomo.¹⁵ Lonzi distingue la donna vaginale, ossia colei che incarna l'immagine del dominio patriarcale adeguandosi a una sessualità fallocentrica, e la donna clitoridea, ossia colei che vive il proprio piacere sessuale in modo sconnesso dall'idea patriarcale della penetrazione. Quest'assunzione di consapevolezza rappresenta una tappa fondamentale nel processo di liberazione femminile e di affermazione della propria identità:

La donna vaginale è quella del patriarca e la sede di ogni mito materno, la donna schiava che tramanda la catena delle soggezioni da cui il dominio maschile è stato reso permanente in qualsiasi mutamento storico. L'imprevisto del mondo non è la rivoluzione sessuale maschile, cioè il disinibirsi che porta a un rinnovato prestigio del coito nella coppia, nel gruppo, nella comunità o nell'orgia universale, ma la rottura del modello sessuale pene-vagina. In questo imprevisto sta il possibile scioglimento dei nodi insolubili creati dalla cultura patriarcale che ha soggiogato la donna nella sacralità del rapporto emotivo superiore-inferiore (ivi: 140).

La riflessione teorica portata avanti durante gli anni di Rivolta Femminile rappresenta l'apice del percorso di emancipazione e di coscienza femminista di Carla Lonzi. Un percorso coerente che, come abbiamo cercato di dimostrare, si origina nell'ambito di una riflessione sull'arte, fondamentale per il conseguente approdo al femmini-

¹⁵ La riflessione di Lonzi sulla donna vaginale e sulla donna clitoridea è molto simile a quella che, sempre in quegli stessi anni, propone la femminista americana Anne Koedt nel saggio *The Myth of The Vaginal Orgasm*. Oltre a criticare la prospettiva freudiana sul piacere della donna, Koedt sottolinea la minaccia rappresentata per il dominio eterosessuale dall'assunzione della centralità dell'orgasmo clitorideo nella sessualità femminile, anticipando una serie di riflessioni che verranno riprese poi dal femminismo degli anni Novanta: "[l'orgasmo clitorideo] starebbe a indicare che il piacere sessuale è ottenibile sia da uomini sia da donne, rendendo così l'eterosessualità non un assoluto ma un'opzione. Esso in tal modo porterebbe l'intera questione delle relazioni sessuali umane al di là dei confini dell'attuale sistema di ruoli maschile-femminile" (Koedt 1995: 342).

smo. Nonostante molti elementi del pensiero dell'autrice siano stati estremamente innovativi e stimolanti per molte donne degli anni Settanta, numerosi sono tuttavia i limiti posti dal suo femminismo esistenzialista e separatista. Per esempio, la scelta dell'autoesclusione dal sistema culturale aveva suscitato pareri contrastanti all'interno di altri gruppi femministi, soprattutto di quelli maggiormente politicizzati (come Lotta Femminista), che puntavano ad agire attivamente nella realtà per sovvertire gli schemi patriarcali. Lonzi stessa fatica ad essere coerente con la propria radicalità: come ha notato Boccia, benché inciti le donne a estraniarsi dalla realtà (intesa come universo maschile), è lei stessa ad ambire a lasciarvi un segno attivo: "tutta la vita di Carla Lonzi, e tutto il suo femminismo, è stretto in questa tenaglia, tra l'aspirazione a segnare di sé il mondo e la rinuncia ad esso, pur di non tradirsi, di non venir meno alla sua verità" (Boccia 1990: 160). Oltre a questa *impasse* ideologica, l'autrice vive un paradosso pratico, che è quello della dipendenza economica dal sesso maschile. La sua critica al patriarcato si scontra infatti con uno stato di cose che la vede capace di sperimentare, scrivere e "fare il femminismo" (Lonzi 1978: 40) principalmente grazie alla presenza del marito, Pietro Consagra, artista che le dà sostentamento e con cui, nonostante le numerose crisi, resterà sposata per tutta la vita.¹⁶ Anche l'autocoscienza suscita perplessità: da un lato viene contestata dalle attiviste perché considerata una pratica pre-politica che rischia di relegare la donna a un ruolo ancora più marginale di quanto già non ricopra;¹⁷ dall'altro, come sottolineato da Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, essa sovrappone il discorso individuale a quello collettivo dell'essere donna ("chi sono io e chi sei tu sembra poter cedere all'urgenza della domanda che cos'è la donna", 1997: 80-81), allontanandosi così dall'obiettivo principale della ricerca, che è la costituzione del sé individuale a partire dal confronto con l'altra. Dopo qualche anno di pratica attiva, Lonzi stessa smetterà

¹⁶ Sul rapporto con Consagra, particolarmente interessante è il testo *Vai pure* (1980), un dialogo che rende conto della crisi che i due vivono poco prima della morte di Lonzi e in cui confluisce una buona parte della riflessione femminista dell'autrice.

¹⁷ Cfr. Ossanna 2011: 67 e sgg.

infatti di frequentare i gruppi di autocoscienza, ritenendoli ricorsivi e poco utili alla propria crescita personale. Ad essi preferirà la stesura del diario (*Taci, anzi parla*), una sorta di corrispettivo scritto dell'autocoscienza, in cui "l'io si dice, narra di sé, e così facendo occupa il suo posto nel mondo e aspira a incidere il proprio segno nel grande racconto umano" (Boccia 1990: 32). La scrittura si afferma dunque come la vera protagonista del percorso creativo dell'autrice, un percorso che nasce in seno all'arte, prosegue nel femminismo e trova nel diario il più valido strumento di riconoscimento e di affermazione dell'individualità femminile: "adesso esisto: questa certezza mi giustifica e mi conferisce quella libertà in cui ho creduto da sola e che ho trovato il mezzo di ottenere" (Lonzi 1978: 9).

BIBLIOGRAFIA

- BALDINI M. (2009), "Le arti figurative all'Approdo'. Carla Lonzi, un'allieva dissidente di Roberto Longhi", in *Italianistica*, XXXVIII, 3, 2009, pp. 115-130.
- BARTHES R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [2003], Torino, Einaudi.
- BERTOLINO G. (2002), "Carla Lonzi: discorsi. Dai testi sull'art outre al lavoro della scrittura. 1960-1969", in CONTE L., FIORINO V., MARTINIV. (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di rivolta*, ETS, Pisa, pp. 45-65.
- BOCCIA M. L. (1990), *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano.
- CAVARERO A. (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano.
- Ead., RESTIANO F. (2002), *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano.
- CONTE L., FIORINO V., MARTINIV. (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di rivolta*, ETS, Pisa.
- DIOTIMA (2003), *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano.
- FRAIRE M. (2002), *Lessico politico delle donne. Teorie del femminismo*, Franco Angeli, Milano.
- IAMURRI L. (2012), "Carla Lonzi sul Marcatré", in LONZI C., *Scritti sull'arte*, Et al./ Edizioni, Milano, pp. 707-711.
- Ead. (2016), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia (1955-1970)*, Quodlibet, Macerata.
- IRIGARAY L. (1974), *Speculum. L'altra donna* [1995], Feltrinelli, Milano.
- KITTLER T. (2014), *Living Art and the Art of Living: Remaking Home in Italy in the 1960s*, Ph.D. Diss., University College London.
- Ead. (2020), "Reimagining the family album: Carla Lonzi's *Autoritratto*", in VENTRELLA F., ZAPPERI G., *Feminism and Art in Post-war Italy: The Legacy of Carla Lonzi*, Bloomsbury, London, pp. 181-208.
- KOEDT A. (1970), "The Myth of The Vaginal Orgasm", in SCHEIR M. (1995), *The Vintage Book of Feminism*, Vintage, London, pp. 341-342.

LONZI C. (1970a), "La critica è potere", in LONZI C. (2012), *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Et al./ Edizioni, Milano, pp. 647-650.

Ead. (1970b), "Manifesto di Rivolta Femminile", in Ead. (1974), *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e a altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, pp. 11-18.

Ead. (1970c), "Sputiamo su Hegel", in Ead. (1974), *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e a altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, pp. 19-61.

Ead. (1971a), "Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile", in Ead. (1974), *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e a altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, pp. 63-65.

Ead. (1971b), "La donna clitoridea e la donna vaginale", in Ead. (1974), *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e a altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, pp. 67-140.

Ead. (1978), *Taci, anzi parla*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Ead. (1980), *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra* [2011], Et al./ Edizioni, Milano.

Ead. (1985), *Scacco ragionato (Poesie dal '58 al '63)*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Ead. (1995), *Rapporti tra scena e arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di M. Bucci, Olschki, Firenze.

Ead. (2010), *Autoritratto* [1969], Et al./Edizioni, Milano.

MARTINI V. (2002), "Gli inizi della 'straordinaria stagione' di Carla Lonzi: 1953-1963", in CONTE L., FIORINO V., MARTINI V. (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di rivolta*, ETS, Pisa, pp. 11-43.

Ead. (2012), "La collaborazione di Carla Lonzi alla rubrica *Arti figurative de 'L'Approdo'*", in LONZI C., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Et al./ Edizioni, Milano, pp. 671-684.

OSSANNA M. (2011), *Il politico è personale: percorsi di femminismo nelle donne di nuova generazione*, Carocci, Roma.

VENTRELLA F., ZAPPERI G. (2020), *Feminism and Art in Postwar Italy:*

The Legacy of Carla Lonzi, Bloomsbury, London.

ZAPPERI G. (2015), "Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi", in *Studi Culturali*, XII, 1, pp. 63-81.

Ead. (2017), *Un'arte della vita*, DeriveApprodi, Roma.

SITOGRAFIA

ZAPPERI G. (2019), "We Communicate only with Women": Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism", in *Palinsesti*, 8, <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/139>, ultima consultazione: 6 maggio 2021.

SAMUELE FIORAVANTI

**Pontormo, lo schermo e la trasparenza.
Diari d'artista nell'era digitale**

0. Premessa

Salvatore Nigro ha pubblicato con Rizzoli nel 1998 un'edizione riccamente commentata del diario del Pontormo.¹ Il volumetto, ristampato nel 2013 per Bompiani, insiste sul carattere eccentrico e ipocondriaco del pittore: “*Il libro mio* del Pontormo è un discorso sulla salute e sulla malattia” (Nigro 2013: 600), e ancora: “la morte, la malattia, la decadenza percorrono queste pagine” (ivi: 82). Nigro propone di studiare *insieme* il testo del Pontormo e il fenomeno-Pontormo, una lunga tradizione alla quale si rifanno criticamente anche Mario Luzi (1995: 45: “[Pontormo si] perd[e] / in mille stranezze e bizzarrie”) e Paolo Mauri (2013): “[Pontormo] era ipocondriaco? Può darsi. Si è molto strologato sulla sua misantropia divenuta proverbiale”. Il diario del Pontormo ha infatti contribuito in modo determinante alla costruzione di un cliché:² un artista intento a monitorare il proprio organismo in “una costante auscultazione

¹ In una pronta recensione su *La Repubblica*, Maria Corti (1998) descriveva l'operazione nei termini di un “complesso volumetto, che si apre con un trittico critico di Nigro”, seguito da “un prezioso *Dossier*” con “una lettera assai illuminante del Pontormo a Benedetto Varchi” e “la ristampa del *Diario* del Pontormo, già edito a Roma nel 1996 [...], cui Nigro dà un titolo più confacente anche dal punto di vista del genere letterario, *Il libro mio*” (ibidem).

² Corti (1998) parla di un artista “vecchio, stanco, pieno di malanni”, la cui “scontrosità [è] puntata su se stesso”; Manganelli (1986: 133) di un “borderline, un fluttuante psicotico”; Negri (2013: 616) di un artista misantropo, che “si dava animo e viscere alla stesura del giornale” e “stava davanti al proprio corpo rileggibile nella scrittura” mentre “il testo scritto diventava sempre più ossessivamente reale”.

del corpo, degli sgoccioli vili e sordidetti” (Negri 2013: 387), che Luigi Severi arriverà persino a mettere in versi, in una raccolta del 2016, sotto forma di “certe acque di corpo, / di gorgo che non scorre” (Severi 2016: 23). Nelle pagine che seguono, dunque, proverò a delineare i caratteri del modello-Pontormo nei diari d'artista e di verificarne la persistenza nella contemporaneità digitale. Ipotizzerò che tale modello consista soprattutto nella ridefinizione del corpo dell'artista come corpo trasparente per eccellenza, un corpo i cui processi biologici siano artificiosamente manifesti. Approccerò innanzitutto il *Libro mio* come discorso letterario esplicitamente dedicato alla cronistoria delle attività fisiologiche dell'artista. Quindi rintraccerò nella tradizione poetica italiana il processo di cristallizzazione dello stereotipo pontormesco. Infine proporrò un confronto con l'esposizione mediatica dei ritmi fisiologici degli artisti contemporanei nell'era digitale.

I. Il diario del Pontormo e il paradigma dello squallore

L'equiparazione dell'opera pontormesca a uno stato psicofisico alterato e tuttavia trasparente risale ovviamente alla *Vita di Iacopo da Pontormo*, in cui Vasari (1838: 816) descrive un giovane “Iacopo [...] malinconico e solitario” dedito, ancora molti anni più tardi, a una “pittura fatta [...] con tanta malinconia”. Ma anche in ambito accademico non mancano riscontri in cui l'ansia della morte sia messa in relazione con gli assilli dell'attività pittorica: “For Pontormo, fears of death and the possibile destruction of his work [...] were real” (Cropper 1997: 57). L'accostamento fra il corpo dell'artista e il corpo dell'opera sarà riproposto ancora da Maria Corti (1998): “Pontormo con la sua matita di eccezionale disegnatore investigherà i tratti corporei in vista di renderli nella luce o nell'ombra, mentre nel *Libro mio* il discorso si fa quasi ossessivo sulla salute e la malattia corporea”. Eppure Vasari (1838: 829) biasimava la complessità pontormesca che, a suo dire, affligge “con tanto poco piacere [...] chi guarda quell'opera” e, benché la regia della *Vita* sia stata ricondotta a un malcelato orientamento diffamatorio (Gregory 2009), la tradizione di un Pontormo squallido e disgraziato si è comunque

protratta fino al secolo scorso³ e ad anni recenti.⁴ È *Il libro mio* a perpetuare l'immagine del pittore “angosciato, qualcosa di più che uno stravagante, molto più di un misantropo” (Manganelli 1986: 133). Il giornale pontormesco, redatto fra il 1554 e il 1556, è infatti assurto a referto di uno smaccato squallore, indice di tensioni irrisolte e puntualmente somatizzate, che Manganelli trova comunque di rara intensità.

Come definire se non ‘squallide’ queste annotazioni sul cibo, il maltempo, la fatica fisica del lavoro, i malesseri, i disturbi intestinali del vecchio pittore? [...] Non posso negare che vi sia dello squallido; ma di che genere di squallore si tratta? [...] Non possiamo non avvertire che il Pontormo parla di sé come di un personaggio: e dunque lo squallore che esala da queste rughe può essere, forse oscuratamente vuol essere lo squallore del personaggio, non lo squallore del *Libro mio* (Manganelli 1986: 133).

Favaro (2017: 12) sostiene che l'italomania di Manganelli lo induca almeno a cogliere “in quel dimesso squallore [...] toni di ampia significazione metafisica”. Di segno opposto è invece il tono reciso di Emilio Cecchi (1997: 403): “è difficile immaginare documento più squallido”. La fortuna dello squallore pontormesco annovera anche *Il contesto* di Sciascia, romanzo breve del 1971.

“Una volta ho letto il diario di un pittore fiorentino del Cinquecento: una cosa piuttosto squallida, un documento di nevrosi. [...] Il pittore sentiva gli amici bussare e chiamarlo e faceva finta di non essere in casa; e poi annotava ‘bussò il tale e il talaltro, non so cosa volessero’, e ci pensava su per un paio di giorni...”

“Il Pontormo” [...]

“Già, il Pontormo [...]

“Il Pontormo vien fuori dal diario come un ipocondriaco. Lei che ne dice?”

“Direi di sì” (Sciascia 1999: 44-45).

3 “[N]elle pitture si può scorgere [...] questa paura della morte” (Beck 1991: 5).

4 “Un po’ maniacale, ipocondriaco, forse anoressico” (Scorranese 2014: 33).

È soprattutto con Tabucchi che si consolida un'immagine del Pontormo oscillante fra l'opacità estrema (il carattere intrattabile) e una spudorata trasparenza corporea (l'organismo esibito senza remore). Tabucchi⁵ rivaluta lo squallore pontormesco, che definisce "l'arte di ritrarsi in mutande" commentando "l'autoritratto più straordinario di tutta la storia della pittura, l'autoritratto in mutande del 1525 conservato al British Museum. Ci vuole coraggio per ritrarsi in mutande e Pontormo aveva coraggio. Ma soprattutto era 'già' moderno" (Tabucchi 1995).

2. Le poesie sul Pontormo e il paradigma della trasparenza

Tra i commentatori che abbiano messo in luce l'aspetto performativo del *Libro mio* – la reiterazione ossessiva di atti e consuetudini precise *al di là* della pagina scritta –, Dario Trento (1988: 45) ha sottolineato che "Pontormo non deposita sulla carta sconsolati umori melanconici [ma] si limita a proporsi, con assoluta finalità operativa, di governare la propria salute e successivamente anche il proprio lavoro". Trento stigmatizza la curiosità morbosa verso i malesseri del pittore, coniando l'accusa di "pontormomania" (ivi: 35) rivolta a chi, come Mario Luzi, subisce la stereotipata fascinazione della malinconia. Luzi ha infatti messo in versi per il teatro la vicenda del Pontormo, protagonista di *Felicità turbata*.⁶

Poi viene la malinconia. Da dove non lo so.
Non so proprio spiegarmelo quel tetro umore
che mi prende, quell'atramento
dalla nascita? dai morti? Beati
coloro che non la conoscono
perché allora non si vive e tanto meno si lavora...
o il lavoro se si fa sembra lo faccia un altro

5 Che resta, per altro, colpito anche dal *Libro mio*, "uno dei diari più bizzarri che siano mai stati scritti" (Tabucchi 1995).

6 La *Felicità turbata* del titolo luziano è tale poiché, al contrario di quanto vorrebbe Dario Trento, il Pontormo "viene preso dal tarlo [...], corroso dalla sua sensibilità" (Pozzi 2014: 48), poiché "vive in sé la modernità del dramma dell'artista, isolato e deriso già dalla prima giovinezza" (ivi: 47).

e non ti dà né gioia né soddisfazione (Luzi 1995: 45).

All'accusa di pontormomania replica però Salvatore Nigro (2013: 1991): "Qualcuno ha preferito parlare di 'pontormomania'. Con scarso senso della storia, della letteratura e della filologia" giacché "Pontormo è anche la letteratura che l'ha inventato". Un'invenzione di ascendenza illustre, a ben vedere, che risale alle testimonianze e alle poesie del Bronzino (1923; 1988).

Bronzino "inventò" Pontormo. A questo mito, il Vasari delle *Vite* aggiunse poi (nel 1568) quello dell'intimità con il lutto e di un'ossessiva paura della morte. E la letteratura sul Pontormo corse parallela a quella su Michelangelo che, per evitare "dispersione" e "disperazione", si concentrava sulla morte (Nigro 2013: 188).

Anche Trento (1986: 21) è comunque del parere che, "più che un libro di ricordi, il diario di Pontormo [sia] uno strumento escogitato dall'artista dentro le difficoltà della sua vita quotidiana". Il *libro mio* sarebbe dunque strumentale, servirebbe a comprovare una serie di azioni, a ratificarne la routine. Concorda Tabucchi (1995): "Il Pontormo mangiava una mela e due noci al giorno e, quando era più in forma, due noci. [...] Mai una parola sull'arte, [...] no: mele e noci". Cavazzoni (2018) ha felicemente descritto l'operazione nei termini di una "biografia bucherellata".⁷ La peculiarità del diario consisterebbe proprio nell'insufficienza del testo a restituire l'esperienza psicologica. Sorprende Tabucchi l'assenza di "una dichiarazione di poetica" o di "un riflesso della vita interiore" (ibidem); a Pontormo non interessa tanto discutere o narrare, quanto documentare "la vita esteriore, mele e noci, il mal di pancia, i conti della spesa, la quotidianità più banale" (ibidem). Anche Maria Corti (1998) trova il diario

un po' sconcertante alla lettura in quanto questo sommo pittore sessantenne pone sullo stesso piano e, sembra, alla stessa distanza dal pro-

7 "[A]mmirevole il diario (abbastanza famoso) di Pontormo, dove annota che cosa mangia: un piccione arrosto, una minestrina, un po' di verdura cotta, e intanto dipinge la testa della Madonna, o il braccio di un santo; poi segue: oggi bruciore di stomaco, oggi stitichezza... e poi un angelo, fatte le ali (dipinge a Firenze in San Lorenzo, 1554 e oltre)" (Cavazzoni 2018: 12).

prio spirito i pasti, il desinare di giorno e la cena di sera, con descrizione vagamente maniacale di piatti di carne o di pesce o di verdura, con trascrizione meticolosa della quantità di ogni cibo, le condizioni spesso disastrose del suo corpo e in particolare delle sue budella, le temperature stagionali, il freddo “venenoso” e l'attività pittorica della giornata.

La peculiarità del *Libro mio* consiste in un'operazione di bio-trasparenza: il diario ci informa soprattutto delle condizioni materiali in cui si trova il corpo del Pontormo – dove e come dorma, dove e cosa mangi, quanto spenda –. La scrittura rende l'organismo trasparente nella misura in cui mette in mostra le esigenze biologiche e il costo per adempiere a tali esigenze.⁸ Un esempio:

Adì 19 d'ottobre mi sentivo male, cioè infredato, e dipoi non potevo riavere lo spurgho, e con gran fatica durò parechi sere uscire di quella cosa soda della gola come alle volte io ho hauto di state [...]; e adì detto cominciai a riguardarmi un poco e duròmi 3 dì 30 once di pane, cioè 10 once a pasto, cioè una volta el dì e con poco bere (Pontormo 2013: 1064).

La trasparenza del Pontormo è quella di un corpo esibito dietro una teca. La scrittura scoperchia l'epidermide, esattamente come avviene ai corpi messi in scena in una raccolta in versi di Luigi Severi dedicata proprio alla pittura del Pontormo e intitolata *Sinopia*.

alle spalle si affaccia il volto: è l'ora giusta
per tutte le faccende secondarie: spogliarsi della pelle,
restare dal dentista, scovolino contro la placca / àmbito:
nutrizione, sali succhiati alla terra per star bene,
palestra

[...] (assumere nel miele, 1,25 gr., o mezza dramma
ma solo dopo aver purgato il corpo (Severi 2016: 51).

8 Ancora Cavazzoni (ibidem): “Questo lo trovo estremamente interessante, e anche misterioso, perché collega non so come e perché il basso corporeo dell'artista col soprannaturale dei suoi soggetti religiosi, come dire che la vita è questo inestricabile garbuglio di sublime e di materiale: dai piccioni lessi escono i cori degli angeli, da una frittatina i santi e i beati, a cui seguono le proporzionate evacuazioni”.

Severi precisa che i testi di *Sinopia* “sono dialoghi con tele di quel genio di Pontormo e anche con la sua vicenda autobiografica, in parte filtrata dai ‘diari’ da lui redatti durante gli ultimi tre anni di vita” (Inglese 2018). Sul modello del corpo sovraesposto, Severi (2016: 36) sembra mettere a fuoco una “bellezza / escoriata”, insistendo ancora sul cliché pontormesco dell'organismo scoperchiato a svelare organi e tessuti (“vermi con tanto di parti molli / in bella mostra, meduse artropodi, / l'estinzione di massa o una crisi biologica”, ibidem). Nella postfazione alla raccolta, Bonacini rileva la centralità della trasparenza nell'immaginario di Severi e compara la sua poesia a una lastra di vetro.

È come guardare attraverso un vetro: si può puntare l'occhio al vetro oppure oltrepassare la sua trasparenza per guardare le cose al di là, o considerare entrambe le osservazioni con reciprocità istantanea. È in quest'ultima modalità, in cui si fondono (senza confondere) e si fondano (senza affondare) esperienza e interpretazione, che si muovono il fare e il dire poetico (Bonacini 2016: 55-56).

A riconferma del cliché della trasparenza e della continuità fra la pittura del Pontormo e il suo stato psicofisico, anche la poesia di Severi riprende e stravolge la tradizione vasariana. In *Sinopia* sono, sì, trasparenti i corpi (“le dita / fredde e trasparenti”, Severi 2016: 31) ma anche gli strumenti del pittore (“tinta nerobruna trasparente”, ivi: 32), e l'organismo tutto viene immerso nella materia prima del colore, fra gli albumi e i pigmenti (“il corpo elasticamente resta appeso” ivi: 24), affonda nell'immagine al punto da coincidere con essa (“vedi la foto”, “terza immagine piccola”, ibidem). Come il *Libro mio* anche *Sinopia* documenta i processi organici anziché narrarli (“documento alla mano”, ibidem) e insiste sui costi e sulle spese concrete (“fidelity card”, ibidem).

calce aerea, sabbia di fiume, bianco d'uovo
latte quagliato succo di fico colostro sangue in addizione,
il corpo elasticamente resta appeso,
altri corpi su legno, lungo la via, a migliaia,
[...] (sezione sagittale) di chi in piedi (vedi la foto)

ancora per un breve (un bianco inferno giorno) può restare
 documento alla mano, fidelity card, tutto sommato
 (cfr: pagina 20, terza immagine piccola, [...] (ivi: 24)).

La metafora del corpo manipolato mediante la scrittura – immerso, spellato, auscultato, documentato – attraversa anche il testo dedicato da Antonella Anedda ad Amelia Rosselli. In una lunga poesia di andamento saggistico, Anedda paragona Rosselli al Pontormo assimilando il *Diario ottuso* del 1990 al *Libro mio*. La poesia di Anedda ricorre ancora all'immagine del testo scorticato ("scarnificato") e include lo stesso segmento del *Libro mio*, riferito all'aprile 1555 ("freddo velenoso", Pontormo 2013: 1009), che era già stato citato nella recensione di Maria Corti (1998).

Amelia Rosselli è il Pontormo della poesia italiana
Diario ottuso è il *Libro suo* scarnificato da solitudine e
 freddo velenoso.
 Procedo a scatti, dall'inizio alla fine:
 [...]
 Tutto viene annotato. La corda con cui Pontormo si
 isolava dal mondo
 dondola nello spazio della stanza di Amelia come ora la
 ricordo (Anedda 2007).

Il riferimento alla corda è ripreso ancora dalla tradizione cinquecentesca, secondo la quale Pontormo "si fa costruire una casa, e dentro questa casa una stanza isolata e con cui si può comunicare solo manovrando una scala, che egli ritira o allunga secondo l'umore" (Manganelli 1986: 133). L'allusione è alla nota *Prigione* (Bronzino 1988: 323), parodia della stanza del Pontormo composta dal Bronzino a metà del XVI secolo.⁹ Il capitolo in terza rima schernisce la prigionia autoinflitta come rimedio ultimo dell'ipocondriaco.

.....
 9 "[S]impatico testo che proviene dalla raccolta del pittore *Rime in burla* e vuol essere ritratto satirico, e insieme costruito sulla reticenza, della casa del Pontormo e del suo modo di viverci" (Corti 1998).

Non è cosa nel mondo più sicura
 della prigion, che 'l diavolo e la morte
 hanno, non ch'altro, a toccarla paura.
 Quivi tu sei servito e sonti porte
 le cose cotte e affettato il pane
 — dico in certe prigion di queste sorte —. (vv. 37-42)
 [...] Riscaldare o pigliare un mal di petto
 non vi si può, ch'il luogo no 'l comporta
 da vento e pioggia coperto e ristretto (vv. 70-72).

Il testo del Bronzino contiene già tutti i caratteri del fenomeno-Pontormo, sia lo squallore (l'autoisolamento, la routine alimentare, la malattia), sia la pontormomania (la paura, la misantropia, l'assillo). Preferisco tuttavia soffermarmi sui versi 163-165 della *Prigione*, in cui prende forma il paradigma della trasparenza. Bronzino scrive: "Se voi volete ritirato starvi, / potete sempre ed anche a posta vostra, / come reliquia, a chi vi par mostrarvi". Lo spazio della reclusione viene assimilato alla teca del reliquiario, l'organismo vivo dell'artista alle spoglie feticizzate e periodicamente esibite. La prigion serve dunque a figurare non solo un luogo ma anche un atteggiamento: il corpo dell'artista si configura come oggetto da esposizione e viene messo sotto vetro. L'esibizione è però intermittente. E anche Scorsanese (2014) puntualizzava infatti: "pochissimi artisti furono come [Pontormo] attenti alle intermittenze del corpo". A interessare sono soprattutto le condizioni fisiologiche: nel caso della reliquia preme al fedele l'incorruttibilità miracolosa delle carni mentre, nella poesia di Luzi, Pontormo stesso sente di essere visto davvero quando trapassano dall'organismo l'eccitamento e l'assunzione di alcolici ("mi infervoro, mi entusiasmo, / mi ubriaco un po'. Chi non m'ha veduto?", Luzi 1995: 45).

La contiguità fra il corpo recluso e l'ebbrezza alcolica torna anche uno dei *Bronzino Poems* del canadese Gary Michael Dault, in cui la stessa prigion fiorentina cui allude Bronzino (le Stinche ai vv. 233, 242, 245) viene ibridata con una citazione di Cummings: "I got out of jail fast enough / if you're going to get drunk / it's safer to wear a dress suit" (Dault 2011: 78). Anche in questo caso la prigionia e lo stato psicofisico dell'ubriaco sono saldati alla preoccupazione per

l'incolumità ("it's safer") e all'immagine pubblica del corpo esibito ("wear a dress suit"). In *There are underclothing people*, il Bronzino di Dault riassume molti degli spunti fin qui ripercorsi: la sovraesposizione del corpo dell'artista, la trasparenza dei processi fisiologici, i rimedi medici contro il dolore, la materia prima dei pigmenti, persino la biancheria cui allude Tabucchi.

There are underclothing people
who wants to be artists
[...] They try everything:
bruised netteles
on their genitalia
thistles and scorpions
in their art-fat armpits

Nothing serves.
I suggest
a poultice of pigment
wherever it hurt
and a peck of lupines (ivi: 88).

3. La stanza del Pontormo e il paradigma dell'hikikomori

Franco Bifo Berardi (2017: 116-117) riconosce nell'autoreclusione una delle pratiche-limite della contemporaneità. Descrive come esemplare la prigionia volontaria degli *hikikomori*, giovani giapponesi sopraffatti dall'ansia che rifiutano qualsiasi relazione sociale e vivono attraverso contatti telematici stabiliti unicamente dall'interno della propria camera, mediante il supporto di tecnologie digitali. L'auto-reclusione in una teca ha, del resto, permesso anche a Luigi Severi (2016: 17) di rappresentare il corpo del Pontormo nei termini di un organismo sovraesposto, la cui immagine rimbalza all'interno di un circuito chiuso.

dentro un'unica sala degli specchi: chi fissa chi
che cosa. così tutto è previsto, dietro il blocco
molecole sensibili alla luce, le chiamano
360 strade (le arterie)

360 fontane (le vene)
recinti e involucri (*circumvolvit*,
tutta la parte interna del petto).

Oltre alla galleria di specchi e all'apparato sanguigno, il circuito chiuso di Severi prefigura anche il trasferimento di tutte le informazioni e le relazioni rilevanti su internet, dove il corpo mediato dallo schermo è reso perpetuamente visibile. La stanza-reliquiario del Pontormo assume le fattezze di una piattaforma online: "se casa è dove sono i nostri dati, allora viviamo da tempo su Google Earth o nel cloud" (Floridi 2017: 197), un indirizzo virtuale che Severi rappresenta con un toponimo muto ("località: ") al decimo verso di questa poesia.

così ci siamo noi, che ti guardiamo negli occhi
dritto per dritto, noi che sappiamo
come ti vesti, la marca dei tuoi jeans, la tua automobile,
dimentica il nome, lascia stare,
l'ottimo paretiano, in grado di bastare,
fatti amare e contemplati, totale
(tra gli altri elementi di interesse: uno schermo video quadrato alto
40 m., due pareti per arrampicata al chiuso, un simulatore di corse,
i pannelli di vetro del secondo piano
con ossatura in acciaio, località:
non da ristrutturare (Severi 2016: 18).

La prigionia digitale del Pontormo permette le stesse simulazioni di viaggio ("due pareti per arrampicata al chiuso, un simulatore di corse") che Bronzino (1988) prospettava ai vv. 88-126 della *Prigione*, in cui la trasparenza dell'organismo si incarna nella similitudine della gemma.

Or s'io mi posso star nella mia terra,
in un mio luogo rinchiuso e ch'io posso
veder, pensando, il ciel tutto e la terra,
che bisogn'ei che di qui mi sia mosso?
[...] Non è ei meglio starsi in agio e'n posa,
quand'un ben se ne penta, in una stanza
serrato, come gemma preziosa?

Ho citato due poesie di Severi tratte dalla prima sezione di *Sinopia*, intitolata alla *Visitazione* del Pontormo. La celebre tavola di Carmignano si è già prestata a una rilettura su schermo, realizzata dall'artista Bill Viola nel 1995. *The Greeting* è una video-sequenza al rallentatore che dilata per dieci minuti i pochi secondi di girato in cui tre donne si salutano per la strada riproponendo gesti, colori e sfondo della *Visitazione* (Viola 2017: 36-43). Ancora una volta, Pontormo fa da spunto per una riflessione sul corpo, "the unconscious body language and nuances of fleeting glances and gestures become heightened" (ivi: 37). Anche Scorraneese torna sul linguaggio del corpo, coniugando l'interesse di Viola con l'ipotesi di Tabucchi – la modernità dell'artista in mutande – in chiave digitale.

La bellezza di questo artista sta nella sua estrema fisicità, nel controllo assoluto e ossessivo del corpo. Forse è anche per questo che nel 1525 [...] decise di farsi il più eccentrico autoritratto mai portato a termine nella storia dell'arte: comparire in mutande, lo sguardo fisso negli occhi dello spettatore e un indice rivolto all'attonito pubblico. [...] Un selfie, potremmo definirlo, se non temessimo l'ira di questo originalissimo (ma astioso) interprete della modernità. Esattamente come oggi gli autoscatti sono simbolo di un'ossessione verso il nostro privato (ci ritraiamo mentre mangiamo, viaggiamo, proviamo abiti, quasi volessimo accertarci di esistere ancora), così per lui potrebbe essere stato l'ennesimo strumento per quella continua verifica di se stesso, delle proprie funzioni vitali (Scorraneese 2014).

4. Il modello-Pontormo e il paradigma del diario digitale

Lo sviluppo diaristico del *Libro mio* si articola secondo una struttura piuttosto rigida: alla menzione della data e del luogo segue il referto delle condizioni psicofisiche e della dieta, secondo il modello "Domenica mattina, cenai con Bronzino e parevami essere molto pieno, in modo che la sera io non cenai" (Pontormo 2013: 1115). Anche il diario tenuto dall'artista genovese Luca Vitone, durante i tre mesi di residenza presso l'Accademia Americana di Roma nell'autunno 2008, si configura nello stesso modo. Cito ad apertura di libro: "Martedì 16 settembre 2008. // Bread soup Roman style /

Roasted Chicken with farro, arugula and cherry tomatoes / Fig tart with zabaglione / Aura (Sauvignon e Chardonnay), Vivallis, Trentino Alto Adige" (Vitone 2016: s.p.). Il libro di Vitone, intitolato *Effemeride Prini*, ha tutto l'aspetto di una raccolta documentale poiché la data di ciascun giorno vi è testimoniata dal ritaglio di un quotidiano e l'elenco delle vivande è puntualmente copiato dal menù servito ogni sera nel ristorante dell'Accademia, accompagnato dagli stessi vini italiani che anche Pontormo non manca di annotare: "Adì 26 in sabato sera andamo alla taverna Attaviano e Bronzino e io: cenamo pesci e uova e vino vecchio" (Pontormo 2013: 1403).

I punti di contatto fra il *Libro mio* ed *Effemeride Prini* sono meno circostanziali di quanto si potrebbe credere. Fra gli episodi ricorrenti del giornale pontormesco, Nigro pone l'accento sulle occasioni in cui gli amici bussano alla porta del Pontormo "ma il maestro, in allerta, non rispo[nde] o si f[a] negare" (Nigro 2013: 149). È il caso del 15 febbraio 1556: "domenica, fu pichiato da Bronzino e poi el di da Daniello: non so quello che si volessino (Pontormo 2013: 1336). Parimenti, l'intero volume di Vitone è il resoconto di un incontro telefonico lungamente cercato e infine mancato con l'artista Emilio Prini, tra i principali maestri dell'Arte povera.

Lo sfondamento della telefonia mobile nel genere diaristico è un tratto comune anche ad altri progetti contemporanei. Penso all'installazione milanese *Daily desiderio* di Riccardo Benassi, uno schermo LED, nel quartiere CityLife, su cui viene quotidianamente trasmesso un messaggio che l'artista si propone di inviare al dispositivo ogni giorno della sua vita. O il libro d'artista presentato nel 2014 a Palazzo Malipiero di Venezia, in cui il napoletano Valerio Veneruso ha raccolto tutti gli sms che ha ricevuto dal 2004 al 2014, tra i quali figurano segmenti di sapore pontormesco, come "mangiare patatine del Mcdonald [...] 18/08/2005 19:15". L'imponente sforzo di trasparenza proposta da Veneruso e il volumetto di Vitone costituiscono il rovescio del *Libro mio*. In entrambi i casi, infatti, i testi dei messaggi e le telefonate a vuoto sono le testimonianze di chi cerca invano di contattare l'artista, non dell'artista che si nega.

Mercoledì 17 settembre 2008

Ore 11.30

Voce Femminile – Pronto?

IO – Pronto sono Luca Vitone, un amico di Emilio, buon giorno...

VF – Buon giorno.

IO – Volevo sapere come sta e se potevo passare a trovarlo...

VF – Il signor Emilio sta bene, però sta riposando... se però, per favore, può chiamare nel pomeriggio... [...]

Ore 14.26

Voce Maschile – Pronto?

IO – Pronto, sono Luca Vitone, un amico di Emilio, ho chiamato in mattinata e volevo sapere se potevo passare a trovarlo.

VM – Adesso sta riposando, per favore chiami domani (Vitone 2016: s.p.).

Il diario d'artista contemporaneo ripropone insomma alcuni degli spunti pontormeschi, privilegiando l'indagine documentale, l'incontro mancato e il corpo trasparente (soprattutto nel regime alimentare e nel censimento della routine). Nelle *Poesie doppie* dell'artista imolese Italo Zuffi (2019: 5) "il corpo arruolato come scrivente del suo stesso disorientamento" resta "in vita in cambio di una malattia". Anche le brevi prose di Zuffi riproducono fedelmente l'articolazione del *Libro mio* ("Milano 28.02.14 // Mangio mele, bevo acqua", ivi: 63), talora virano verso lo stesso squallore che colpiva Manganelli ("Parigi 04.04.13 // [...] A fine pasto con le dita si ripuliscono i lati della bocca", ivi: 44), talaltra verso il malfunzionamento fisiologico ("Venezia 20.03.13 // [...] un complesso d'organi alla deriva", ivi: 31). Anche nelle *Poesie doppie* le strategie di evasione dalla prigionia giocano un ruolo preponderante ("Milano-Bergamo 10.04.13 // Con enfasi lascerò il mio rifugio", ivi: 46), insieme all'ansia di essere visti ("Milano 31.05.13 // [...] il modo in cui sono visto da fuori, la percezione che qualcuno ha di me", ivi: 54) e immersi nella trasparenza ("L'Aja-Middelburg 12.02.14 // [...] Mi getto allora in acqua trasparente", ivi: 59).

Tuttavia sono sempre più frequenti forme di trasparenza fisiologica mediata dallo schermo. Nella videoinstallazione *Symbioplott* dell'artista coreana Ji Hye Yeom, al Songeun Art Space di Seul (21 marzo-22

maggio 2021), il corpo dell'artista viene digitalizzato mediante fotogrammetria, quindi confessa problemi di digestione, ansie e abitudini alimentari risalenti all'infanzia ("I have a problem with digestion. [...] My body isn't virtuous. It's already contaminated with many things"). L'artista italiana Mitikafe, invece, ha pubblicato sulla piattaforma pornceptual.com una splendida serie fotografica intitolata *Ode to masturbation*. Il progetto, realizzato nel 2020 in seguito al primo lockdown, riprende i consolidati temi pontormeschi dell'autoreclusione e dell'ansia, del corpo sovraesposto e dell'attenzione ai liquidi corporei.

[It] explores the connection between sexual desire, self-isolation and internet. We lived in a world shared with our digital friends but now, in times of quarantine, our friendship with these non-humans is more strong and important. Computers, smartphones, photographic cameras created a safe (but also dangerous) space in which we are spending our time (Mitikafe 2020).

La retorica della trasparenza di Mitikafe si esprime in brevi porzioni di testo datato e illustrato, come nel *Libro mio*. I componimenti di Mitikafe si concentrano sullo stato psicofisico dell'organismo, sul lavoro mancato e sul clima: se ne confronti un estratto con il testo del Pontormo.

01/04/2020 Day 24 of quarantine // [...] In these days i would like to write poems but i couldn't. My heart hurts and i feel stressed. I really miss the wind lately (ibidem).

Adì 2 di febbraio in sabato sera [...] per non havere patito freddo a lavorare, non m'è forse doluto el corpo e lo stomaco. El tempo è molle e piovoso (Pontormo 2013: 1104).

Data, informazioni sulle condizioni di lavoro, sulle condizioni di salute e sul meteo vi compaiono nello stesso ordine, quasi all'interno di due stringhe. La svolta digitale dell'ultimo decennio si è concretizzata nell'immissione di dati sensibili in forme diaristiche multimediali, che includono resoconti su dieta, condotta sessuale e ritmi fisiologici. Il livello di bio-trasparenza sembra proporzionale alla rimozione

delle tradizionali informazioni biografiche e anagrafiche dell'artista. Nel diario d'artista *The Y*, Alba Zari (2019) evita la benché minima allusione all'epopea familiare: la ricerca del padre biologico da parte della fotografa coincide con un'indagine serrata sulla simulazione tridimensionale di un volto umano, basata sui propri tratti facciali. L'indagine viene documentata da certificati medici, foto, testi di conversazioni telefoniche, chat e rendering 3D riprodotti a colori e seguiti dagli estratti di un diario.

“Trieste, 2013 // My brother told me we have different fathers [...]”

“Bangkok, Mission Hospital, 2017 // I am in front of the hospital I was born [...]”

“Bangkok, Reception Continental Hotel, 2017 // I feel very vulnerable and fragile [...]”

“Trieste, May 2017 // [...] I just wish I had a picture of my father [...]. I am sure I have his eyes, his skin tone, his nose” (ivi: 146-148).

L'articolazione segue ancora la traccia pontormesca con le specifiche della data e del luogo seguite da informazioni precise sulla condizione psicofisica. Come nel *Libro mio* e in *Effemeride Prini*, l'incontro fallito è uno dei fulcri del progetto di Alba Zari, benché stavolta a pesare non sia solo l'impossibilità di un contatto ma anche la mancanza di immagini documentate del padre: “Trieste, May 2017 // Seems that even the images are obstructing the vision” (148).

5. Conclusioni

Nella tradizione pontormesca è stato individuato un analogo dei diari d'artista contemporanei e, soprattutto, un possibile modello per la formulazione di un cliché: lo squallore e la sovrapposizione del corpo dell'artista. Il *pattern* identificato nel *Libro mio* si articola in una serie di informazioni datate, relative alla “vita esteriore” dell'artista (Tabucchi 1995), cioè alle condizioni di salute e alle condizioni materiali della sua routine (Edvardsen 2019) e dei suoi ritmi fisiologici, variamente definiti “vita quotidiana” (Trento 1986: 21), “funzioni vitali” (Scorranese 2014) e “vita in cambio di una malattia” (Zuffi 2019: 5). Si è quindi riscontrato come l'insistenza sulla *vita* dell'artista

non vada in direzione di un affondo biografico ma di un'indagine biologica – talora smaccatamente genetica (Zari 2019) –, interessata soprattutto alle abitudini alimentari (Vitone 2016) e alla condotta sessuale (Mitikafe 2020). Si è quindi proposto di intendere il diario d'artista di eredità pontormesca come portato di una tradizione poetica affascinata dallo stereotipo dell'artista ossessivo e ipocondriaco (“pontormomania”, Trento 1988: 35). Si è infine verificato come l'incontro mancato e la comunicazione interrotta costituiscono un *topos* di tali scritture, e si è pertanto rapportata la fortuna del modello-Pontormo al clima dell'era digitale e della comunicazione elettronica (sovresposizione del corpo, pervasività dell'infosfera, illusione di un'accessibilità perpetua), mediato dalla metafora dell'artista come organismo reso artificialmente trasparente.

BIBLIOGRAFIA

- ANEDDA A. (2007), "Saggio ottuso (una lettura)", in ROSSELLI A., *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di R. Lo Russo e S. Stella, Le Lettere, Firenze, p. 291.
- BECK I. (1995), *Dopo Pontormo* [1991], trad. di C. Giorgetti Cima, il Girasole, Valverde (CT).
- BIFO BERARDI F. (2017), *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva* [2016], trad. sp. di Alejandra López Gabrielidis, Caja negra, Buenos Aires.
- BONACINI G. (2016), "I segni di un luogo possibile. Postfazione", in SEVERI L., *Sinopia*, Anterem, Verona, pp. 55-58.
- BRONZINO A. (1923), *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, a cura di D. Moreni, Magheri, Firenze.
- Id. (1988), *La prigione*, in *Rime in burla*, a cura di F. Petrucci Nardelli, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 323-331.
- CAVAZZONI E. (2018), "Biografie bucherellate", in *Nuova corrente*, LXV, 162; pp. 11-15.
- CECCHI E. (1997), "Diario del 'Pontormo'" [1956], in *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Mondadori, Milano, pp. 403-407.
- COMANI D. (2007), *Sono stata io. Diario 1900-1999*, Corraini, Mantova.
- CORTI M. (1998), "Il corpo e l'anima del signor Pontormo", in *La Repubblica*, 26 marzo 1998, p. 32.
- CROPPER E. (1997), *Pontormo. Portrait of a Halberdier*, Getty Museum, Los Angeles.
- DAULT G. M. (2011), *The Hebdomeros Suite with the Bronzino Poems*, Exile, Chicago.
- EDVARSEN M. (2019), *Not Not Nothing*, Varamo Press, Bruxelles-Oslo.
- FAVARO M. (2017), "L'italomania di Giorgio Manganelli. Per una pseudoteologia della varietà e della complessità", in *Studi novecento-*

- schi*, XLIV, 93, pp. 53-77.
- FLORIDI L. (2017), *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il nostro mondo* [2014], trad. di M. Durante, Cortina, Milano.
- GREGORY S. (2009), "The unsympathetic exemplar in Vasari's *Life of Pontormo*", in *Renaissance Studies*, XXIII, 1, pp. 1-32.
- LUZI M. (1995), *Felicità turbata*, Garzanti, Milano.
- MANGANELLI G. (1986), *Pontormo: Il libro mio*, in *Le laboriose inezie*, Garzanti, Milano, pp. 132-135.
- MAURI P. (2013), "Pontormo, diario di un misantropo", in *La Repubblica*, 18 giugno 2013, p. 27.
- NIGRO S. S. (2013), *L'orologio di Pontormo. Invenzione di un pittore manierista* [1997], Bompiani (edizione elettronica), Milano.
- PONTORMO J. (2013), "Il libro mio" [1554-1556], in NIGRO S. S., *L'orologio di Pontormo. Invenzione di un pittore manierista* [1997], Bompiani (edizione elettronica), Milano, pp. 981-1656.
- POZZI R. (2014), "Mario Luzi e l'arte. Da Simone ai contemporanei", in *Studi d'italianistica nell'Africa australe*, XXVII, pp. 37-57.
- SCIASCIA L. (1999), *Il contesto. Una parodia* [1971], Feltrinelli, Milano.
- SCORRANESE R. (2014), "Spavaldo, in mutande. Il selfie del Rinascimento", in *Il corriere della sera*, 9 marzo 2014, p. 33.
- SEVERI L. (2016), *Sinopia*, Anterem, Verona.
- TABUCCHI A. (1995), "Pontormo, l'arte di ritrarsi in mutande", in *Il corriere della sera*, 21 dicembre 1995, p. 33.
- TRENTO D. (1984), *Pontormo. Il diario alla prova della filologia*, L'inchiostro blu, Zola Predosa (BO).
- Id. (1988), "Due edizioni del diario di Pontormo e la pontormomania", in *Ricerche di Storia dell'arte. Arti visive, Conservazione e restauro*, XXXIV, pp. 35-54.
- VASARI G. (1838), "Vita di Iacopo da Pontormo" [1568], in Id., *Le opere*, vol. II, Passigli, Firenze, pp. 816-832.
- VIOLA B. (2017), *Electronic Renaissance*, Giunti, Firenze.
- VITONE L. (2016), *Effemeride Prini*, Quodlibet, Macerata.
- ZARI A. (2019), *The Y*, Witty Books, Torino.
- ZUFFI I. (2019), *Poesie doppie*, sete, Faenza (RA).

SITOGRAFIA

INGLESE A. (2018), "Leggere Luigi Severi", in SEVERI L., "Da Sinopia (e dintorni) [con una nota finale di Andrea Inglese]", *Nazione indiana*, nazioneindiana.com/2018/05/28/sinopie-e-altri-versi/, ultima consultazione: 10 aprile 2021.

MITIKAFE (2020), "Ode to masturbation", in *Pornceptual*, pornceptual.com/ode-to-masturbation/, ultima consultazione: 11 aprile 2021.

RICCARDO DONATI

Flavio Favelli, piegare il tempo con l'arte e la parola**I. "Questo scritto non è né una lettera né un testo, ma un'opera d'arte"**

Sin dalla fine degli anni Novanta Flavio Favelli si è fatto notare come una delle figure di punta del panorama artistico nazionale,¹ tra le più sensibili nel far cortocircuitare il domestico, il privato, con il giro d'orizzonte sociale e storico dell'Italia "post-boom economico e pre-globalizzazione (Settanta-Ottanta)" (Grulli, Lo Pinto 2018: 51). Come rileva Bartolomeo Pietromarchi,

Flavio Favelli è un artista che fonda la sua arte sulla pratica dell'assemblare oggetti trovati, impregnati di una memoria personale o collettiva. Come la memoria l'artista ricomponne frammenti di ricordi deformando, alterando, dislocando il ricordo nel momento in cui viene rievocato e poi assemblandolo in una possibile narrazione. A una memoria lineare s'aggiungono frammenti di altre storie, di altre memorie e compongono una verità fatta di tante verità. Ne risultano opere di grande suggestione dove oggetti di provenienza diversa e distante si ricompongono in una insolita armonia estetica dai molteplici significati (Pietromarchi 2013: 28).

L'attuale direttore del MAXXI Arte e altri critici, tra i quali Alberto Salvadori e Stefano Pezzato, insistono giustamente sulla natura composita e liberamente disfunzionale di un processo creativo che

1 Per la biografia e per l'opera dell'artista bolognese, ma d'origine toscana, si rimanda al suo sito personale, <https://flaviofavelli.com/>, dove sono reperibili anche numerosi testi d'autore editi e inediti, alcuni dei quali citati qui di seguito (cfr: la *Sitografia* in calce).



Fig. 1
Bar Singapore (2009), pennarelli su foulard Emilio Pucci, 86x86 cm, foto Dario Lasagni.

mescola brani e schegge di vissuto a manufatti e prodotti industriali, rispondendo a un'unica logica, quella dell'immaginario, svincolata da preoccupazioni di *mimesis* filologica o dalla possibilità d'uso. Una *Mischform*, potremmo dire, dallo statuto incerto, sospesa tra il referito, il caleidoscopio e la sciarada, affidata a un linguaggio "in cui convergono la ricerca formale e un forte fattore emozionale" (Gaglianò 2020a: 26), entro un quadro di progettualità concreta che coniuga razionalità della *praxis* espressiva e libero gioco combinatorio della fantasia e della memoria [Fig. 1]. Interessante risulta a tal proposito la seguente dichiarazione d'artista:

la nostalgia è uno stato d'animo per il quale non c'è rimedio se non cercare di ricreare certi momenti, certe situazioni che possano in qualche modo avvicinarsi a quell'idea, a quel giacimento di immagini che è *passato*. La mia vicenda, nata fra fraintendimenti e manipolazioni (quindi già in un contesto d'arte – cos'è l'arte se non il luogo del fraintendimento e della manipolazione?), mi porta a cercare in qualche modo di rivivere proprio quelle situazioni così dense di immagini sentimentali con forti contraddizioni per cui tento di ricreare ambienti che possano dare un'idea di quei lampi che attraversano nello stesso istante il cuore e la mente (Favelli 2018: 10).

Un discorso analogo vale per i suoi interventi scritti. Favelli è infatti dotato di quel "doppio talento" di cui parlano Michele Cometa e

Danilo Mariscalco (2014):² ogni intervento da lui firmato, che accompagna il catalogo d'una mostra, che si abbinì a un'installazione o che tracci il bilancio d'una residenza d'artista, si presenta a pieno titolo come un gesto creativo. Non sorprende allora la scelta di siglarne alcuni con la perentoria affermazione: "Questo scritto non è né una lettera né un testo, ma un'opera d'arte".³ Il presente saggio affronterà alcune peculiarità della scrittura di Favelli, per poi riflettere sul caso specifico e paradigmatico del recente iconotesto *Bologna la Rossa*. In calce si riproduce un'intervista inedita all'artista.

2. Capitoli d'un romanzo familiare

Gli scritti che Flavio Favelli ha pubblicato su supporti cartacei, o digitali, nel corso degli ultimi vent'anni, pur nella loro varietà – frammentarietà, episodicità, idiosincronicità, anche perché nati da occasioni assai eterogenee – restituiscono un disegno complessivo che, sebbene non possa dirsi unitario, presenta tuttavia caratteri fortemente riconoscibili. Certo non c'è, in lui, o almeno non c'è stato sinora, un impegno di elaborazione e strutturazione organica dei materiali, ma il quadro che esce dall'insieme dei suoi esercizi verbali, nonostante o forse anche in ragione della loro natura multiforme, richiama per più aspetti il modello dell'autobiografia d'artista.

Favelli rifugge infatti dall'intervento programmatico, veicolo promozionale teso a comunicare lo spirito e la poetica della sua attività

2 Sulla doppia natura, di artista-scrittore, di Favelli hanno recentemente convenuto un raffinato studioso dei rapporti tra letteratura e arti visive (Cortellessa 2020) e un attento curatore e critico d'arte, Pietro Gaglianò; per quest'ultimo Favelli è "un artista che nella sua complessità include la parola scritta e la narrazione verbale come forma propria e non ausiliaria, una forma parallela alle opere e strettamente legata a esse ma anche autonoma, godibile senza il bisogno di trovarla descrittiva né funzionale" (Gaglianò 2020b: 87-88). Per un quadro di sintesi e alcuni aggiornati spunti bibliografici sul tema del "doppio talento" si veda perlomeno il fascicolo recentemente curato da Rizzarelli 2021.

3 "Ho sempre amato la scrittura", si legge in un paragrafo online, "sono uno dei pochi artisti della mia generazione che redige articoli d'arte su riviste come Repubblica o Doppio Zero; trovo delle affinità intellettuali e sentimentali più facilmente con gli scrittori che con i curatori..." (Valacchi 2018).

creativa. Lo troviamo invece spesso impegnato a riflettere polemicamente sul ruolo dell'artista nell'attuale contesto socio-politico,⁴ o, ancor più di frequente, a rielaborare il proprio vissuto, a scandagliare traumi legati all'infanzia e alla prima giovinezza. Molti suoi scritti nascono da una sorta di "parlare interno", per parafrasare Tasso, ossia un processo mentale che per un attimo sospende il senso e la funzione della freccia temporale, piegata a una ruminazione diluita e sospesa del proprio mondo interiore.

Il cuore doloroso e mitopoietico delle pagine, come dell'arte, di Favelli è la sua "vicenda emblematica", "questo sancta sanctorum innominabile che è la questione della mia famiglia. Senti che ti dico: io lavoro sulla mia famiglia; beh questo basta e avanza. La famiglia è un dramma, è un mistero" (Favelli 2001: 13). Il nucleo domestico, centro pulsante di immani contese e dei più minuti, ma rivelatori, avvenimenti, assume la forma d'un leviatano hobbesiano, d'una matassa psico-fisica impossibile da sbrogliare, impasto non solo di geni ereditati ma di usi, abitudini, mentalità e "roba", ossia cumulo di oggetti ontologicamente incombenti. Tanto nell'atelier quanto sulla pagina, Favelli fa i conti con un interminabile lascito che trascende il singolo, lo riassorbe e di fatto lo schiaccia sotto il peso della propria totalizzante immanenza.

In particolare c'è un dato traumatico che spezza in due la storia della famiglia, e su cui l'artista torna a più riprese: la malattia mentale del padre, le cui prime avvisaglie iniziano a manifestarsi quando Flavio è ancora un bambino. Manlio Favelli, ferroviere dal temperamento artistico, allude alla propria sofferta condizione di disagio psichico con il termine "la situazione", da cui poi il titolo di uno dei più significativi scritti del figlio, non a caso pubblicato nel volume che ne raccoglie l'insieme dell'opera creativa per gli anni 2005-2013. Ci torneremo. Accanto al padre, in posizione conflittuale rispetto a esso, c'è la madre, Anna Maria Franchini, insegnante, donna colta che per sottrarre il piccolo Flavio alla "situazione" lo porta con sé in

4 Tale riflessione rappresenta certo un elemento tra i più interessanti, e originali, della personalità di Favelli, anche per l'indubbia incisività delle sue prese di posizione, sia rispetto a singoli avvenimenti sia in riferimento al sistema dell'arte in generale. Il tema è vasto e meriterebbe un intervento a sé.

una serie infinita di escursioni e viaggi: "dal quotidiano più triste mi liberavo quelle volte che mia madre mi educava al senso del bello, come diceva lei" (Favelli 2004).⁵ Uno di questi capitali frangenti di educazione estetica è rievocato in *Il mausoleo di Teodorico*, prosa che accompagna un lavoro dedicato al monumento paleocristiano da lui visitato all'età di otto anni:

Fu la prima volta che con consapevolezza vidi un'opera d'arte, oppure la vidi perché quella gita aveva un significato particolare: era la prima di una serie; mia madre voleva dare un'alternativa al nostro quotidiano; la vita era meno triste con l'arte, pensava; era un'evasione dai problemi della mia famiglia. Captavo da qualche parte il vero motivo di queste visite: era legato allo stare lontano, almeno con i pensieri, da casa. L'arte nascondeva ma alla fine dava risalto al dramma familiare. La mia infanzia e la mia adolescenza furono un continuo fuggire, coi viaggi d'arte, da quello che c'era in casa (Favelli 2010).

Nel cerchio più esterno degli affetti, dopo i genitori ecco i nonni materni: la nonna Tosca che gli fa dono dell'appartamento di via Guerrazzi 21 a Bologna dove abitò da bambino, e che poi diventerà il *setting* di alcune sue opere; il nonno Carlo, collezionista di francobolli, antiquariato e monete che in certi anni gli farà da padre (cfr. Favelli 2015). Queste quattro figure, insieme ad altre meno decisive, tornano circolarmente di pagina in pagina, in una sorta di mandala privato. Accanto alle persone, inestricabilmente intrecciate con esse, le città, le case e le cose. Un mondo tutto racchiuso tra due "faglie" geografiche minime: Firenze e Pistoia, città paterne; Bologna dove è cresciuto. E poi: l'Appennino toscano di Pavana per le villeggiature infantili, quello emiliano di Savignano dove attualmente vive. Di fatto una piccola patria ancorata a un pugno di abitazioni-sacrario borghesemente decorate, quasi empori gozzaniani ingombri di *bibelots* e arredi desueti, arcani, a loro modo fascinosi, simboli d'un certo placido conformismo centroitalico che a tutto antepone i valori del

5 E, più di recente, nel frammento *Tempo Petroniano*: "mia madre tentava di educarmi al *sensu del bello* dell'arte vera", ma purtroppo "non faceva che aggravare il suo stato disperato e quello della famiglia" (Favelli 2019: 11). Ad Anna Maria Franchini l'artista ha consacrato il denso scritto *L'eterno ritorno* (cfr. Favelli 2020).



Fig. 2
Nuova Mixage (2021),
bottiglie su mensola,
32x98x31 cm, foto Tra-
pezio-Roveda.

buon gusto e del *benessere*.

Di questo cerchio domestico Favelli si presenta come il centro e insieme il punto estremo, terminale. Scomparsi i propri cari, infatti, restano gli ambienti, le cose "di famiglia" e le loro risonanze interiori.⁶ Gli spazi dell'infanzia e dell'adolescenza sono luoghi stampati nella retina e noti al tatto fin nei minimi dettagli, paesaggi mentali continuamente ricostruiti, rielaborati, rivisitati negli ambienti via via allestiti in musei e gallerie in Italia e all'estero, oltre che ritualmente commemorati nelle pagine d'autore. Le componenti strutturali degli edifici (pavimenti, porte, soffitti), le finiture, la mobilia e le suppellettili, sono presenze decisive, "custodi di un immaginario che narra incessantemente" (Favelli 2017: 12), in un processo che si colloca a metà strada tra l'eternazione dell'oggetto come pura forma (alla Morandi) e una teatralità funerea, visivo-tattile, celebrazione d'un lutto inestinguibile [Fig. 2]. Un mondo, dunque, congelato nel tempo, una ronda di movenze cicliche entro le circonferenze disegnate dal ricordo e dalla strenua volontà di perpetuarlo. Ricordarsi di qualcosa significa immediatamente ricordarsi di sé, insegna Paul Ricoeur, ed è esattamente quel che capita con Favelli, ogni lavoro, ogni scritto del quale gronda lucida, ma dolente, materia personale.

Per molti aspetti è legittimo, come suggerisce Andrea Cortellessa,

6 "le sedie, lampade, bottiglie, insegne luminose che Flavio colleziona e riassume non sono oggetti anonimi ma dettagli di una fotografia, di un gruppo di famiglia in un interno che Flavio cerca di ricostruire rimuovendo i soggetti e focalizzandosi solo sugli elementi che determinano l'ambiente nel quale quei soggetti sono ritratti" (Grulli, Lo Pinto 2018: 53).

associare la figura di Favelli a quella di Michele Mari. Ad entrambi è toccata una *sanguinosa infanzia*, segnata da un tribolato antagonismo genitoriale; sia l'uno sia l'altro hanno patito un'idea castrante e autoritaria di ordine imposta dai dogmi familiari (cfr. Cortellessa 2018: 32). Eppure, nessuno dei due ha scelto di accantonare quella stagione ingrata, di lasciarsela alle spalle. Al contrario: li accomuna il rifiuto del divenire e la sacralizzazione del tempo infantile-giovanile; l'adesione viscerale alle dimore vitali dove gli strati del vissuto si condensano, preservandosi e, a un tempo, ristagnando; la fascinazione per la pratica dell'assemblaggio come figura platonica di una perduta unità originaria (i *puzzle* di *Leggenda privata*, nel caso di Mari) e, in ultima istanza, l'attitudine a porre sé stessi, come scrive Simone Menegoi a proposito di Favelli, sotto il segno della perdita e della commemorazione (Menegoi 2008). E in effetti, al pari dello scrittore milanese, anche l'artista toscano-emiliano si ostina ad assemblare storie di fantasmi: lari ominosi, abitazioni infestate, memorabilia-feticcio formano un repertorio mentale di suggestioni da difendere, custodire ma anche alterare, manipolare, adulterare attraverso un continuo, accanito processo di ri-elaborazione. Nell'uno come nell'altro, il potenziamento della ricerca formale, fino all'ossessione, fino alla maniacalità esibita, è direttamente proporzionale al trauma subito. Ma le pagine di Favelli, colte nel loro insieme, suggeriscono anche un altro apparentamento, quello con l'illustre tradizione dei cosiddetti "libri di famiglia", della memorialistica, delle *ricordanze*. L'occasione della sua scrittura origina infatti spesso da un dato documentario, nasce dall'archivio privato – *Archivio* è non a caso il titolo di alcuni suoi lavori – tra mitografia segreta e incartamenti bollati, per poi svilupparsi in direzione affabulante e approdare magari dalle parti del romanzo dell'io.

Intendo dire che per molti aspetti la macchina rammemorativa dell'artista, ibrida, composita, ora sbrigliatamente narrativa, ora secamente refertuale, ricorda da vicino certe pratiche del nostro Medioevo e Rinascimento. Per non citare che un titolo, pensiamo a una pietra angolare della nostra tradizione autobiografico-creativa come la *Vita* di Cellini. Si ricorderà che nel redigere il suo capolavoro letterario, rimasto inedito fino al 1728, il creatore del *Perseo* fece

ampio ricorso alle carte private: dalla mera registrazione anagrafica e sanitaria agli scambi epistolari, dalle ricette mediche ai libri di contabilità, fino ai frammenti di vissuto e ai dettagli meno confessabili, il tutto ravvivato dall'incrocio con le forme più brillanti della narrazione (la cronaca, la novella ecc.). Una pratica, quella del lavoro sull'archivio/d'archivio, che, sulla scorta di alcuni influenti pensatori del secondo Novecento (Derrida, Foucault, tra gli altri), ha conosciuto una nuova fortuna in molti ambiti dell'arte contemporanea internazionale.⁷ Non stupisce allora che le pagine di Favelli abbondino di attestati, fascicoli, pratiche che, interfoliati con epifanie di piccoli o grandi accadimenti, restituiscono momenti esemplari della storia familiare, sia pure mediata da una sola personalità, inquadrata da un'unica visuale. L'artista stesso lo riconosce quando afferma che le "faccende della mia famiglia" formano "una grande opera di immagini fantasmagoriche, dove sono stato un personaggio centrale: figlio unico e da anni tutore di mio padre, poeta e interdetto, forse a *tutelare* e certificare tutta la faccenda, la *Situazione*, come la chiamava lui" (Favelli 2019: 20).

E proprio la *Situazione* costituisce forse il più significativo tra i capitoli del romanzo familiare che Favelli viene via via componendo con i suoi scritti. Il testo è costruito come un incastro di cornici, temporalmente sfalsato su due piani: il presente dell'adulto che rende visita al padre, ormai anziano, in un Centro Socio Sanitario, e il passato del bambino testimone e vittima del dramma incombente. I ricordi d'infanzia sono intervallati da puntuali richiami al circuito privato e testimoniale dell'archivio, nella fattispecie le carte (mediche, legali) relative al padre Manlio. Si legga, ad esempio, questo stralcio:

Mio padre vive in un Centro Socio Sanitario da più di una decina d'anni. Questa volta l'ho trovato stanco, con difficoltà a camminare e curvo. Si è sorretto a me appena mi ha visto e ha subito addentato un pezzo di pizza che con due pezzi di focaccia era tutto quello che avevo portato e che comunque mi aveva chiesto. Mangiava avidamente, l'arcata gengivo-dentaria quasi usciva dalla bocca

7 Della ricca bibliografia sull'archivio come medium dal ruolo insieme mnestico e sociopolitico presso gli artisti visivi contemporanei ci limitiamo a segnalare i contributi di Baldacci 2016, Bénichou 2010, Osthoff 2009.

– come un cane rabbioso – per non sporcarsi di unto ma, come se si fosse scordato che doveva anche camminare, le gambe hanno ceduto, non d'un tratto, ma a poco a poco come se si stessero dolcemente sgonfiando.

[...]

Appeso all'avambraccio, come uno strano animale dinoccolato a un ramo, Manlio Favelli ha continuato ad addentare la preda/focaccia come una bestia feroce o un bambino arrabbiato o come un matto perché mio padre è matto da tanto tempo. Non danno scampo i termini della perizia psichiatrica del 16 gennaio 1976: "soggetto eristico, logorroico, con interpretazioni non adeguate della realtà, soggetto a sindrome fobico-ossessiva con imponenti note ansiose ipocondriache, soggetto a sindrome distimica in fase ipomaniacale, fino alla finale diagnosi di sindrome delirante di tipo schizofrenico e schizofrenia paranoidea".

Spesso mi immergo nella grande quantità di documenti, dichiarazioni, relazioni, certificati del Tribunale, della Magistratura, del Ministero, di avvocati, giudici, medici, psichiatri, tutori e funzionari. Chili di carte in carta velina, intestata, bollata, timbrata, protocolli, ricevute e fotocopie, tante fotocopie in carta chimica, lucida, grigia chiara. E poi tante lettere e cartoline mai partite, viaggiate, tassate, vidimate dal carcere e dal manicomio (Favelli 2013: 58-59).

Siamo, si noti, al crocevia di più scritte: da un lato la narrazione, d'andamento quasi romanzesco, asciutta e insieme vibrante, del presente; dall'altro la ricostruzione dei materiali d'archivio, dove l'esattezza terminologica, aridamente burocratica, risponde a una ferrea volontà di rigore nel trattamento dei materiali, e al contempo è fonte di ulteriore *pathos*, di ancor più urticante struggimento. Altrettanto indicativo risulta il passo che segue, nel quale il ricordo di un traumatico episodio infantile cortocircuita con la rievocazione di un'opera dei primi anni Duemila:

Il 6 febbraio 1978 mio padre si arrampicò al primo piano di Via Guerazzi dove abitavo.

Mi ricordo tutto molto bene. Lo portarono via tre agenti di polizia con le pistole in pugno dopo aver sfondato la porta della mia camera, cercando di mantenere una voce calma e formale:

"Signor Favelli, apra".

Nel 2001 feci una mostra alla Galleria Maze di Torino dove esponevo

tre porte, quella della mia camera da letto, quella della camera di mia madre e quella del salotto che avevo preso dopo che l'appartamento era stato ristrutturato nel 1993. La mostra si chiamava "Archivio". Nessuno le comprò, non mi ricordo nemmeno il prezzo, ammesso che ne avessero uno (Favelli 2013: 60).

Non si dimentichi, del resto, che Manlio si reputava un artista: il "doppio talento" del figlio vale, evidentemente, anche come una forma di risarcimento rispetto ai patimenti del padre.⁸ Da questo punto di vista il gesto creativo, visivo o verbale che sia, è anche un tentativo di ricomporre la perduta unità della famiglia, di compensare il trauma della scissione. Il gesto di combinare oggetti (assemblaggi, collage, installazioni... e orditi di parole) assume un valore risarcitorio – non consolatorio, beninteso: si intenda qui "risarcire" nel senso etimologico, fabbrile, di racconciare, rappazzare.

Un discorso del tutto analogo può applicarsi alla riflessione che l'artista avvia sui traumi sociali, civili, politici, culturali vissuti dal Paese. Nel momento in cui il mondo chiuso, privato degli affetti subisce l'irruzione della storia, ciò che il conformismo della famiglia borghese tendeva a escludere o ignorare l'arte e la pagina si incaricheranno di ri-elaborarlo [Fig. 3]. Il rischio di coltivare "il culto regressivo di un universo domestico isolato e protetto (anche se perduto)" è così evitato tramite il richiamo "alla coscienza civile e alla *pietas* popolare" (Menegoi 2008: 49) [Fig. 4]. Rispetto alla produzione scritta di Favelli, il complesso stratificarsi di privato e collettivo ben si evidenzia nel volume edito da Corraini nel 2019 che interroga, a specchio, la vita dell'artista e diciassette anni di storia di Bologna, e del Paese.

8 "c'è stata sempre l'idea che siamo entrambi artisti", si legge ancora ne *La Situazione*. E poi: "Mio padre ha sempre vissuto come speciale il suo tempo, tutti i suoi momenti: quando si è artisti si vive sempre con un faro acceso addosso, un occhio di un dio dietro le spalle, lo sguardo del mondo che ti segue sempre, una platea seduta e composta sempre attenta. Lo so bene perché ho tutte le sue agendine, le teneva in tasca, scriveva ogni giorno, da artista sapeva che doveva lasciare dei documenti per sé, per l'arte, per il tempo, per la platea. E biglietti, fogli, foglietti, retri di scontrini e ricevute di ristoranti, biglietti del bus, del treno, tutti scritti con data e ora come se ogni momento fosse quello decisivo" (Favelli 2013: 61).



Fig. 3
Palmira (2015), acrilico su muro, 220x240 cm, Via Oristano, Iglesias (CI), (a sinistra).



Fig. 4
Marzabotto (2010), cartello stradale originale con cornice, 155x110 cm, (a destra).

3. Stati d'animo in un contesto di trauma sociale (Bologna la Rossa)

Bologna la rossa è un iconotesto in cui Favelli combina, con sottile abilità, il linguaggio grafico e fotografico con quello verbale, ponendoli tra loro in tensione produttiva, così da creare un'inestricabile rete di risposdenze tra figura e testo, un sapiente quanto viscerale flusso di coscienza verbo-visivo capace di innescare efficaci meccanismi di produzione del senso.⁹ Sei immagini intervallano i quattro scritti introduttivi, rispettivamente intitolati *Serie*; *Tempo Petroniano*; *Bologna la Rossa*; *Via Guerrazzi 21 (40125 Bologna)*; di queste sei immagini tre sono fotografie di documenti provenienti dall'"archivio" familiare – una lettera al padre con busta; una cartolina postale, di nuovo a Manlio; un avviso della banca – tre invece riproducono *objets trouvés*, frammenti d'epoca su cui è intervenuta la penna o la

⁹ Per un primo approccio ai problemi dell'iconotesto si vedano almeno Cometa, Coglitore 2016 e Carrara 2020.

matita d'artista: un manifesto; la pubblicità di un garage; una pubblicazione a carattere religioso. Nelle pagine che seguono il gioco delle parti si rovescia: le parole hanno la funzione, ancillare ma comunque decisiva, di illustrare le fotografie documentarie inserite per scandire le varie sezioni, o "stazioni" – perché *Bologna la Rossa* è anche, volendo, una sorta di laica via crucis – che compongono il libro. Ogni foto richiama un diverso fatto violento che ha coinvolto la città emiliana in un arco di diciassette anni, dal 1974 al 1991, fungendo da testo-soglia introduttivo di una o più opere grafiche di Favelli.

Siamo dunque di fronte, viene da chiedersi, a un libro-reportage, a una riflessione "a tema"? L'artista si affida alla dimensione verbo-visiva per restituire didascalicamente la storia della sua città, e insieme tentare un suggestivo resoconto di uno spaccato della storia patria? La risposta è no: *Bologna la Rossa* ha altre mire e ben più complessi esiti. Già l'aggettivo del titolo, visivamente enfatizzato dall'incendio cromatico della copertina, testimonia dell'apertura polisemica del libro. Il richiamo più immediato, ovvio, è al sangue, se ogni sezione/"stazione" si riferisce a un diverso fatto di sangue avvenuto nella città emiliana o nei suoi paraggi, come esplicitato dal laico salmodiare della prosa *Serie*:

La Strage dell'Italicus del 4 agosto 1974, l'uccisione di Francesco Lorusso l'11 marzo 1977, l'incidente di Murazze di Vado il 15 aprile 1978, la Strage di Ustica del 27 giugno 1980,¹⁰ la Strage della stazione di Bologna del 2 agosto 1980, la Strage del Rapido 904 il 23 dicembre 1984, la Strage del Salvemini il 6 dicembre 1990, la Strage del Pilastro il 4 gennaio 1991 e la Strage dell'Armeria di via Volturno il 2 maggio 1991. Tutti questi sono entrati in modo differente, un giorno, nel mio quotidiano, a Bologna; ho ricordi precisi di dove ero, cosa facevo e a volte cosa pensavo. Le immagini sono quasi più nitide con le tragedie e in fondo mi hanno fatto vedere meglio; i Settanta e gli Ottanta sono l'origine di molte cose, come se costituissero una mitologia che supporta la mia civiltà (Favelli 2019: 7).

¹⁰ I lavori ispirati a Ustica del progetto *Itavia Aerolinee* e *Itavia Store* (2006) sono documentati dal volumetto *Che cosa volete sapere?* (2013), pubblicato dall'"Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica" e accompagnato da nove poesie di Gregorio Scalise risalenti agli anni Novanta.

Il triste elenco delle violenze e delle tragedie forma una sequenza impressionante di biografemi della città felsinea, sufficiente a farne il crocevia dei più tragici e irrisolti nodi della coscienza nazionale secondo-novecentesca. Se si intende tornare a quegli anni cruenti, sembra dire Favelli, occorre farlo, letteralmente, con il sangue agli occhi.

Ma Bologna è "rossa" anche perché questo è (stato) il colore dominante della sua storia secolare: "Bologna arrogante e papale, Bologna la Rossa e fetale" cantava Francesco Guccini nel 1981, condensando in un verso orecchiabile sia la diffusa tendenza a un certo ripiegamento, a una certa provinciale diffidenza (che Favelli rivede anche nel proprio contesto domestico), sia la lunga appartenenza della città "porporata" allo Stato della Chiesa, sia ancora la sua radicata tradizione comunista. Inoltre, sull'infuocata copertina, campeggia una casereccia stella nera a cinque punte, per ogni italiano asimmetrico e inconfondibile simbolo della lotta armata brigatista. Infine, il rosso è il colore del sangue inteso nel senso corrente di "legami di sangue": Bologna, si è detto, è la città in cui Favelli è cresciuto, il luogo in cui si consuma una parte consistente della "situazione". Le pagine ad alta temperatura emotiva che introducono il volume intrecciano i fatti di cronaca con la *mise à nu* delle tormentate vicende familiari, peraltro aggravate dalla scomparsa del padre, avvenuta proprio nel 2019 (tre anni prima era scomparsa Anna Maria Franchini, la madre).

Quando poi ci si imbatte nelle opere, nei quarantanove disegni quasi tutti eseguiti con matite colorate, ecco che le tracce materiali di un recente passato mediale e iconografico – locandine, stralci di giornale, biglietti, banconote, pubblicità, riviste, insegne, scampoli di oggetti – spesso colte per frammenti, da angolature eccentriche, e combinate a partire dal libero gioco dell'impulso rammemorante, confermano una ficcante, anche irriverente ma mai semplicistica poetica del trauma. [Fig. 5] Pagina dopo pagina l'artista ci squaderna davanti un vero e proprio atlante di rovine, scarti, poveri resti di un mondo che, avrebbe detto Andrea Zanzotto, viene su da remote zone psichiche ed esce alla luce con uno squarcio, una fessura, una crepa. Non a caso un vetro mandato accidentalmente in frantumi dalla madre è l'immagine posta in clausola della prosa *Via Guerrazzi*



Fig. 5

Francesco Vive (2019), matite colorate su cartoncino, 29,7x21 cm.

21 (40/25 Bologna) (cfr. Favelli 2019: 20-21): significativo episodio domestico, e insieme allusione a quel frantumarsi della coscienza collettiva che furono i decenni delle stragi. Il risultato è forse il solo tipo di montaggio che a un artista di siffatta indole paia onesto praticare: quello che prevede l'interpolazione della marea storica con i prodotti del proprio intimo flusso psico-coscienziale. Questo è il solo realismo possibile, per Favelli: la restituzione consapevolmente formalizzata di un dato punto di vista nel mondo, non importa quanto idiosincratico e allucinato.

Tra schegge mnestiche del privato e lampi di memoria collettiva non si dà in effetti alcuna soluzione di continuità. Consapevole di quanto sia vicina e tremenda la forza del passato, la mano dell'artista scombina suggestioni vintage, pungola la fascinazione feticistica per i prodotti di massa d'antan, proietta un ribollente magma di icone ipnagogiche, sconnesse ma oscuramente correlate, lasciandole libere di agire: insomma disseziona, cannibalizza e a suo modo ri-canonizza (magari per via di dissacrazione) un immaginario epocale tumultuoso e abbagliante. Un procedimento di ostentata artificiosità che non mira a illustrare il tempo che fu, né tantomeno a spiegarlo, quanto semmai a farci i conti, a rimetterlo in discussione e, per quella via, a costringere se stesso (e noi) a un continuo lavoro di destabilizzazione e riposizionamento dei piani percettivo, intellettuale, politico. Le peculiarità stilistiche dei disegni riprodotti in *Bologna la Rossa* mi

pare confermino tale lettura: un'opzione figurativa volutamente a bassa fedeltà, che rovescia gli strati psichici e li restituisce in forma leggermente alterata, opaca e dissonante, tra sfasature del tratto (ben lo si vede nella ricercata distorsione delle linee) e accanita saturazione cromatica. Le immagini così comuni di loghi, targhe, insegne, ostentatamente sgranate e desublimite, paiono subire una qualche minaccia di disfacimento, e addirittura possono suscitare il sospetto, in filigrana, di una trama orrorifica, segretamente autosacrificale: ipotesi che ci riporta, di nuovo, al nome di Mari.

Non mancano anche in tal senso precise risposdenze tra i linguaggi plastico e verbale. La scrittura di Favelli, come attesta anche l'intervista che segue, è un'indagine intorno alla forma, "un decoro privo di virtù calligrafiche". Si colloca a metà strada tra il resoconto e l'esperienza metafisica, o onirica,¹¹ si affida a un gioco minuzioso ma libero di incastri logico-sintattici e di tonalità, con escursioni dal registro drammatico al giocoso, al sarcastico (esemplare in tal senso la prosa *Divano*: Favelli 2005). Spiazzante, provocatoria, ma accuratamente selezionata, la sua lingua attinge volentieri a strati del parlato dismessi o inassimilabili dalla logica dell'iperconsumo, ricombinando e ri-elaborando elementi ormai ridotti allo stato di scorie, detriti, vuoi perché comunemente giudicati troppo aulici, desueti e specialistici, vuoi perché desunti dalla zona poco nobile del *lessico familiare*. Certe reminiscenze dialettali, di matrice toscano-emiliana, svolgono nei suoi scritti la stessa funzione assolta dai ricordi personali e dalle carte dell'archivio di famiglia: ancorano la pagina a un mondo e a un'epoca che non smette di riaffiorare, di imperversare nel presente.

Forse il fascino dell'opera di Favelli dipende da questo: dalla volontà di rifiutare i miti ultimativi del nostro tempo, quel parlare al perfetto di chi tira a lucido la scintillante carrozzeria d'un seducente teorema per fare del passato qualcosa di definitivo, di definito. Forse il dato più significativo del suo lavoro, *per verba* o visuale che sia, consiste nell'accanimento con cui si ostina a tentare di piegare il tempo, a

considerare l'allucinata fantasmaticità del *passé revenant* come legge ultima dell'esistenza, a scegliere il montaggio come metodo privilegiato di creazione, affidandosi in ultima istanza a una sola regola etica: riaccompagnare le immagini verso la loro sorgente, che giace ancora e sempre laggiù, sfuocata e mezzo inabissata nell'oscuro groviglio della psiche.

11 Su quest'ultimo punto ha insistito l'arguta penna di Tiziano Scarpa, leggendo un'opera di Favelli, il negozio-mostra *Univers*, alla luce della bi-logica di Matte-Blanco (cfr. Scarpa 2018: 16).

Scrittura come forma. Cinque domande a Flavio Favelli

RD Alcuni dei suoi interventi si concludono con la frase “Questo scritto non è né una lettera né un testo, ma un’opera d’arte”. Può chiarire l’intento di tale affermazione, e in che misura la scrittura si colloca per lei allo stesso livello dell’operazione artistica?

FF Per un periodo, e a volte, ho messo questa dicitura alla fine del testo che mandavo a riviste e media vari. Poi è successo che “quelli dell’editing” non erano tanto contenti, perché dovevano formattare e “confezionare” il testo per i lettori, quindi non potevano cambiare l’opera e allora lasciai perdere, ma è rimasta questa specie di dichiarazione che a volte continua, nonostante la volontà “regolatrice” dei destinatari. Volevo così affermare che in certi scritti si vengono a creare dei meccanismi per cui vivo una specie di stato del tutto simile a quando sono davanti all’opera, mentre la sto pensando, vedendo e facendo. I pensieri, le immagini, le tensioni e i desideri, una specie di “trance-concettuale”, si accavallano allo stesso modo come quando scrivo di certe cose. Ho scritto molti testi per l’edizione di Bologna de “La Repubblica” in vari anni e spesso le persone mi dicevano che non si capiva “da che parte stavo” oppure non si capiva bene quello che volevo dire. Ma non è questa anche una caratteristica dell’operazione artistica?

RD Storia privata, immaginario collettivo e archivio si alimentano a vicenda nelle sue opere, ma anche nelle sue pagine.

Quale rapporto tra gli *objets trouvés* a partire dai quali realizza alcuni dei suoi lavori e i materiali verbali dei suoi componimenti? E quale rapporto tra architetture/strutture oggettuali e architetture verbali? Esiste un’analogia di metodo?

FF Fin dall’inizio è sempre stato tutto molto spontaneo. Ricordo che dal 1998 fino ai primi anni del 2000 eseguivo una serie di incisioni-graffiature su lavagna o specchio (*Cardioscritture*) che abbandonai per il loro immaginario troppo arcaico-archeologico, anche se a volte erano su fondi specchianti fucsia. In particolare ricopiai un lungo testo su un pilastro che feci ricoprire di ardesia; divenne una specie di “Stele di Rosetta”; ricordo che lasciai una riga vuota, come

una specie di errore, un inceppamento dell’incisione, perché ero sul ponteggio quando mi diedero la notizia dell’attentato alle Torri Gemelle di New York, l’11 settembre 2001. Questo testo raccoglieva un mio scritto di ricordi d’infanzia e poi anche uno scritto di mia madre, una specie di breve riassunto della sua vita. Quindi ho messo subito all’inizio della mia pratica artistica la scrittura come forma, come se fosse un decoro privo di virtù calligrafiche, in relazione con le opere. Successivamente ho compreso che gli oggetti che stazionavano da tempo nel mio immaginario potevano essere elevati essi stessi a prendere parte all’opera, erano troppo potenti ed anche ingombranti. Nel 2003 presentai a Torino in una galleria la mostra “La mia casa è la mia mente” e misi un testo all’entrata, una specie di dichiarazione poetica e fu la prima volta che feci questa operazione. Pensando a recenti composizioni di ritagli di vecchi cartelli di latta che reclamizzavano i gelati, il motivo della loro assunzione a costituire un’opera risiede nella forza che hanno questi oggetti, sia dal punto di vista autobiografico, sia direi sociale. Per cui scrivere attorno a questo nuovo assemblaggio, di mia nonna che mangia un cornetto (ed era lecito solo d’estate al mare, il mare dove andava il Duce, Riccione) diventa un’ulteriore traccia per comprendere l’opera. La nonna di famiglia borghese, sotto la tenda a righe, in spiaggia, con una vestaglia “larga da mare” e gli orecchini di famiglia, pendenti in oro bianco e smeraldi, era essa stessa una composizione visiva complessa, che narrava la mia storia, quella della mia famiglia, ma anche quella del Belpaese e forse dell’Occidente.

RD Nel momento in cui appaiono in volumi di settore come cataloghi, antologiche ecc., quale circuito, o cortocircuito, istituiscono i suoi scritti con le opere cui vengono accostati? C’è chi, nel mondo dell’arte contemporanea, ha avvertito la letterarietà della sua scrittura come un limite (magari commerciale)?

FF Devo dire che c’è poca attenzione, i miei scritti hanno avuto poca rilevanza. Giusto coi critici Antonio Grulli e Davide Ferri c’è stato uno scambio e collaborazione, culminata nel festival Sentimiento Nuevo nel 2011 al MAMbo di Bologna e con quest’ultimo stiamo iniziando a raccogliere dei miei testi per un prossimo libro.

Devo dire che ho avvertito una cosa diversa: quando ho cercato di presentare il mio libro d'artista *Bologna la Rossa* in luoghi diversi dall'arte, dove di solito si presentano libri, ho avvertito difficoltà e diffidenza: il libro "bollato" come d'arte è visto come sempre un po' "difficile" e a rischio "noia"; si pensa subito all'arte concettuale, ad un pubblico ristretto. Ho notato che in molte presentazioni e inaugurazioni di mostre e di luoghi d'arte le persone dell'istituzione auspicano un ritorno all'arte "totale", un modello leonardiano (che in sostanza vuole dire che capiscono poco l'arte "contemporanea", comprendono che non porta nemmeno voti, anzi è lontana dal consenso, e mirano all'arte riconosciuta da tutti, il Rinascimento...). Ed è interessante che proprio quando cerco di "sconfinare" percepisco diffidenza. È proprio la figura dell'artista visivo che viene poco compresa e vista solo in relazione alla mostra in galleria e al museo.

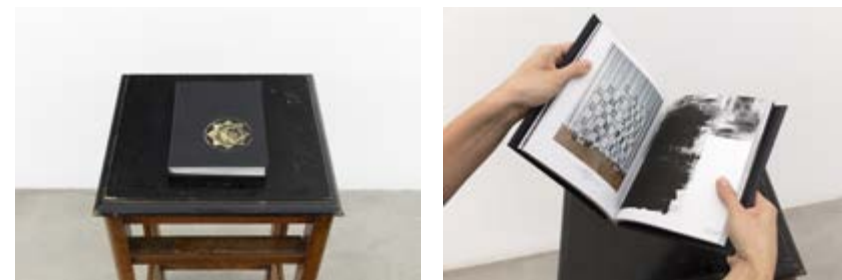
RD *Bologna la Rossa* è il suo primo iconotesto, ossia la sua prima opera, almeno ad alta tiratura, concepita come spazio di totale interazione creativa tra testo e immagine. Rappresenta nelle sue intenzioni un unicum o immagina invece di voler continuare a sperimentare in tal senso?

FF Credo che sia una mia pratica generale; ho in mente un libro su una mia serie di "bottiglie" (Gran Bar e Nuova Mixage) e anche in questo caso vedrei degli scritti. Ma anche molte mie opere contengono parole e scritte ed è come se in qualche modo un po' esaurissero questa esigenza. Penso agli ultimi murali dove le scritte sono decisive.

RD Può dirci qualcosa sui libri d'artista che ha realizzato?

FF Il primo è stato *Miopia*, autoprodotta, del 1998, con fotografie scattate in interni ed esterni come se fossi senza occhiali correttivi, come se vedessi con la mia miopia (del 1998): quindi le foto erano sfuocate e a lato c'erano delle brevi frasi, quasi sentenze.

Me ne sono rimaste 2 copie, non ricordo il numero di copie realizzate, non le numerai, già allora trovavo banale e scontato la tipica pratica del mondo dell'arte di numerare per farne un'edizione limitata col solo scopo di aumentare il valore dell'oggetto un giorno. I



Figg. 6, 7

Cose Afgane (Oro) (2019), autoprodotta, courtesy Francesca Minini, Milano.

libretti (23x15 cm., copertina grigia in cartoncino opaco senza nessuna scritta, direi con un aspetto funereo) erano sigillati dalla parte dell'apertura con un nastro telato nero applicato da me, manualmente, in modo che per aprirlo la copertina e il retro avrebbero avuto delle strappature.

Oltre a *Bologna la Rossa*, sempre nel 2019 ho autoprodotta due esemplari unici, *Cose Afgane*, in due formati [Figg. 6, 7]. Sono costituiti dalle pagine che ho staccato da cataloghi non monografici di mostre collettive a cui ho partecipato e visto che i cataloghi sono tutti di formato diversi (ne ho presi 94) ho tagliato le pagine con le mie opere e coperto di inchiostro nero altre immagini di altre opere non mie (capitava che in certe pagine il verso avesse foto di altri artisti) e ho ricomposto due nuovi libri monografici.

BIBLIOGRAFIA

- BALDACCI C. (2016), *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan&Levi, Monza.
- BÉNICHOU A. (2010) (a cura di), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Presses du Réel, Dijon.
- CARRARA G. (2020), *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 27-55.
- COMETA M., MARISCALCO D. (2014), *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata.
- Id., COGLITORE R. (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata.
- CORTELLESSA A. (2018), "Overlook UNIVERS", in FAVELLI F., *UNIVERS. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo, pp. 29-37.
- FAVELLI F. (2001), *Archivio: Oratorio di San Ludovico Venezia*, Settembre 2000, Maze Art Gallery, Torino, gennaio-febbraio 2001, s.l., s.n.
- Id. (2004), "La mia casa dov'è?", in Id., FAGEN G., *La mia casa dov'è? Where is my home? Benim evim neresi?*, Nuova Icona-Italian Cultural Institute, London, s.n.p.
- Id. (2005), "Divano", in Id., *Flavio Favelli: vestibolo d'aspetto*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, pp. 36-37.
- Id. (2010), "Mausoleo di Teodorico" in Id., *La Rotonda*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, p. 18.
- Id. (2013), "La situazione", in Id., *Flavio Favelli*, a cura di A. Salvadori, Mousse Publishing, Milano, pp. 57-62.
- Id. (2017), "Senso 80", in Id., *Senso 80. Albergo diurno Venezia-Milano*, FAI, Venezia-Milano, pp. 11-15.
- Id. (2018), "UNIVERS. Un negozio metafisico", in Id., *UNIVERS. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo, pp. 9-11.
- Id. (2019), *Bologna la Rossa*, Corraini, Mantova.
- GAGLIANÒ P. (2020a), "Lessico familiare", in FAVELLI F., *Profondo Oro*, a cura di P. Gaglianò, Gli Ori, Pistoia, pp. 12-42.
- Id. (2020b), "Alcune parole di Flavio Favelli", in FAVELLI F., *Profondo*

- Oro*, a cura di P. Gaglianò, Gli Ori, Pistoia, pp. 86-89 (disponibile anche online sul sito culturale *Antinomie. Scritture e immagini*: <https://antinomie.it/index.php/2020/10/10/alcune-parole-di-flavio-favelli/>, ultima consultazione il 25 maggio 2021).
- GRULLI A., LO PINTO L. (2018), "Un dialogo fintamente comune tra AG e LLP su FF", in FAVELLI F., *UNIVERS. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo, pp. 39-53.
- MENEGOI S. (2008), "Stanze private e sale pubbliche", in *Archeologia del presente. Paola De Pietri, Flavio Favelli, Davide Rivalta*, a cura di Sergio Risaliti, Electa, Milano, pp. 47-49.
- OSTHOFF S. (2009), *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos, New York-Dresden.
- PIETROMARCHI B. (2013), "A futura memoria (se la memoria ha un futuro)", in SCALISE G., *Che cosa volete sapere? Poesie di Gregorio Scalise*, opere di Flavio Favelli, Corraini, Mantova, pp. 28-29 (precedentemente apparso sulla rivista *Reset*, 121, settembre-ottobre 2010).
- RIZZARELLI G. (2021), "Doppio talento e doppia creatività. Scrittori artisti e artisti scrittori italiani dal XVI al XXI secolo", in *Letteratura & Arte*, volume monografico a c. di G. Rizzarelli, 18, 2020.
- SCARPA T. (2018), "Perché accontentarsi di essere vivi, quando si può essere anche morti?", in FAVELLI F., *UNIVERS. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo, pp. 13-18.

SITOGRAFIA

- CORTELLESSA A. (2020), "Flavio Favelli, brividi d'aura", in *Antinomie. Scritture e immagini* il 10/10/2020; reperibile online alla pagina <https://antinomie.it/index.php/2020/10/10/flavio-favelli-brividi-daura/>, ultima consultazione: 25 maggio 2021.
- FAVELLI F. (2015), "Arte e Buon Gusto", in *Flavio Favelli*, <https://flaviofavelli.com/2016/01/07/arte-e-buon-gusto-2015/>, ultima consultazione: 25 maggio 2021.

Id. (2020), "L'eterno ritorno", in *Antinomie. Scritture e immagini*; reperibile online alla pagina <https://antinomie.it/index.php/2020/04/22/leterno-ritorno/>, ultima consultazione: 25 maggio 2021.

VALACCHI M. C. (2018), "Flavio Favelli, la mia casa la mia mente", in *La Nuvola del Lavoro*, "Il Corriere della Sera"; reperibile online alla pagina <http://nuvola.corriere.it/2018/04/09/storie-dellarte-flavio-favelli-la-mia-casa-la-mia-mente/>, ultima consultazione: 25 maggio 2021.

SILVIA NERI

Hans Ulrich Obrist: l'intervista d'artista al servizio della curatela

I really do think artists are the most important people on the planet, and if what I do is a utility and helps them, then that makes me happy.
I want to be helpful.¹

L'arte contemporanea è in continuo cambiamento ed evoluzione: inedite forme espressive e nuovi linguaggi artistici mettono in discussione la nozione stessa di arte che si trova talvolta inserita in un processo di crisi dialettica tra estetica e contenuto (cfr. Adorno 2009).

Questa crisi dialettica non è una novità degli ultimi anni ma ha origini lontane, radicate negli albori dell'arte concettuale. Convenzionalmente, l'arte concettuale² si sviluppa negli Stati Uniti nella seconda metà negli anni Sessanta: questa corrente artistica aderisce a una ricerca teoretica che privilegia ed esalta il processo costruttivo che determina l'opera d'arte (cfr. Kosuth 2000). L'intenzione dell'artista prevale sul risultato estetico in quanto è il progetto che conta (Bor-tolotti 2003).

Ma l'idea dell'opera d'arte, il contenuto, non è dichiaratamente esplicitato, e anzi, l'estetica lo confonde. Infatti, credo si possa affermare che la nascita dell'arte concettuale si possa far risalire a Marcel Duchamp. È con lui che il messaggio veicolato al pubblico diventa più forte dell'estetica stessa e non ci si riferisce solo ai *ready made*.

¹ Traduzione di chi scrive: "Penso davvero che gli artisti siano le persone più importanti del pianeta, e se quello che faccio è un'utilità e li aiuto, allora questo mi rende felice. Voglio essere utile" (Robert 2009).

² L'espressione fu usata per la prima volta da S. LeWitt "Paragraphs on conceptual art" nel 1967.

Si pensi anche alle opere firmate dal doppio femminile dell'artista, Rrose Selavy³ e alle sue opere più interessanti, come ad esempio *Fresh Widow*⁴ o *Belle Haleine*.⁵ Si può reputare che lì cominci la crisi dell'opera d'arte. Infatti è da questo momento che il pubblico guardando l'opera, non la capisce. L'opera non possiede tutti gli strumenti per esprimersi solo con l'estetica, ha difficoltà a manifestarsi, dichiarando il bisogno di un supporto filosofico, sociologico e antropologico per essere letta (cfr. Heinich 2014).

La necessità dell'accompagnare l'opera d'arte con le parole si fa sempre più presente lungo tutto il ventesimo secolo: un testo di critica, una spiegazione, una frase dell'artista, qualsiasi cosa può in un certo senso tradurre il messaggio codificato nascosto dietro l'opera d'arte. L'artista impara ad avvalersi di strumenti esterni per spiegare il contenuto della sua creazione al pubblico così da renderla accessibile e fruibile.

Da qui in poi assistiamo all'importante crescita della curatela d'esposizione museale, della critica d'arte, dell'intervista all'artista, strumenti che diventano mediazioni fondamentali nell'arte contemporanea attuale. Questo è il ruolo dei critici d'arte, ma anche dei curatori, figure professionali esperte che mediano l'artista e l'opera per il pubblico (cfr. Ercoli 1992). Se guardiamo al curatore, vediamo che è una figura che è emersa in maniera preponderante negli ultimi trent'anni: sebbene le sue origini risalgano all'antica Roma, dove il curatore era un amministratore di opere pubbliche e d'oggetti d'arte,⁶ oggi il ruolo dei curatori contemporanei si colloca tra due interpretazioni. La prima lo vuole come colui che si prende cura delle opere

³ Rrose Sélavy è un personaggio femminile immaginario creato dall'artista francese Marcel Duchamp nel 1920, che può essere visto come un eteronimo e un'opera d'arte in sé. Il nome scelto evoca più frasi "Rosa è la vita", "Eros è vita". La doppia r nel nome evoca l'identità di doppio del personaggio stesso. Cfr. Gagno 2006.

⁴ Rrose Selavy, *Fresh Widow*, finestra con vetri oscurati, 1920.

⁵ Rrose Selavy, *Belle Haleine*, eau de toilette, 1921.

⁶ Deriva dalla parola latina curare, che significa prendersi cura. In epoca romana, significava prendersi cura dei bagni. In epoca medievale, designava il sacerdote che curava le anime. Più tardi, nel XVIII secolo, significava prendersi cura delle collezioni d'arte e dei manufatti.

in senso ampio (cfr. Zuliani 2012), la seconda esige che il suo ruolo comprenda anche il contesto storico e sociologico, quindi intellettualmente più esteso. Per questa ragione, si definisce un buon curatore colui che, al di là della scelta delle opere, fornisce informazioni, connessioni, ma anche contrasti, facendo riflettere sul significato e contribuendo a dibattiti e nuove comprensioni (cfr. Bortolotti 2003). Prendendo in considerazione la storia dell'arte come la storia delle esposizioni che la compongono, si arriva a una rilettura e si aprono nuove comprensioni della configurazione dell'arte contemporanea, del ruolo mutevole delle sue istituzioni centrali, e delle figure professionali che vi lavorano, come ad esempio il curatore. Le mansioni che il suo ruolo attende sono difficili da riassumere: egli è organizzatore di mostre, presentatore di opere e mediatore d'artista. Se le prime due funzioni sono chiare, ci soffermiamo sull'ultima. Essere mediatore di un artista significa più cose: intrattenere uno stretto rapporto con l'artista, conoscere il suo *processus* creativo e saperlo raccontare e spiegare a terzi. È un po' come essere quindi un traduttore che una volta compreso un significato, lo rielabora sotto un altro linguaggio per altri per renderlo più accessibile. Più strategie si attuano in questo processo di mediazione culturale ma quella che ci interessa è l'intervista d'artista che consolida un rapporto privilegiato con la curatela.

Con l'espressione "intervista d'artista" definisco l'intervista all'artista ma anche l'intervista fatta da un artista, dal momento che il curatore è un creatore dell'emozione artistica, è il filo conduttore tra artista, opera e pubblico.

In effetti, tutto è collegato. Il mestiere di curatore è un lavoro di relazione, basato sul dialogo, sulle domande, sia concettuali che pragmatiche. Un curatore *deve* conoscere l'artista con cui lavora e l'intervista è un modello di dialogo che registra il presente. Egli diventa quindi archivio attivo che permette la sperimentazione della conversazione spontanea in cui si mescolano insieme idee, progetti, e riflessioni. Il curatore si deve occupare di tutti gli aspetti relativi all'organizzazione di un'esposizione, dal contenuto all'allestimento, ed è per questa ragione che l'intervista d'artista rivela non solo la figura dell'artista ma alcune sue esigenze personali che si possono

rivelare fondamentali in questo lavoro.

Se l'esposizione cerca di valorizzare l'opera d'arte, la critica cerca di contestualizzarla e l'intervista ha il ruolo di raccontare l'artista. Infatti nel panorama dell'arte contemporanea, specialmente negli ultimi trent'anni, non solo interessa l'opera come prodotto di mercato, quindi di vendita, ma anche l'artista interessa come attore del processo creativo, come personaggio da scoprire.

Ecco quindi che negli ultimi dieci anni abbiamo assistito al moltiplicarsi delle interviste all'artista, spesso chiamate, *portraits* (ritratti), capaci di descrivere efficacemente l'autore grazie a una serie di domande che vanno dalla biografia al percorso professionale fino a temi più vasti quali il momento storico e socio-antropologico e il mercato dell'arte.

L'esempio perfetto che combina l'intervista d'artista e la curatela è Hans Ulrich Obrist⁷ dal momento che egli è curatore, storico e critico d'arte e direttore della Serpentine Gallery a Londra. Obrist è l'autore di *The Interview Project*, un ampio progetto di interviste in corso d'opera, ispirate dalle conversazioni tra Pierre Cabane e Marcel Duchamp (Duchamp, Cabane 2014) e tra David Sylvester e Francis Bacon (Sylvester, Bacon 2013) Obrist stesso sostiene:

They were like oxygen, and were the first time that the idea of an interview with an artist as a medium became of interest to me. They also sparked my interest in the idea of sustained conversations – of interviews recorded over a period of time, perhaps over the course of many years; the Bacon/Sylvester interviews took place over three long sessions, for example.⁸

In un'intervista intitolata *Hans Ulrich Obrist: the art of curation* pubblicata sul quotidiano *The Guardian* (Jeffdries, Groves 2014), Obrist dà

7 Hans Ulrich Obrist (1968) è un curatore, critico e storico dell'arte svizzero.

8 Traduzione di chi scrive: "Erano come l'ossigeno e fu la prima volta che l'idea di un'intervista con un artista come mezzo di comunicazione divenne interessante per me. Hanno anche acceso il mio interesse nell'idea di conversazioni sostenute - interviste registrate per un periodo di tempo, forse nel corso di molti anni; le interviste Bacon/Sylvester hanno avuto luogo in tre lunghe sessioni, per esempio", (Obrist 2008).

la propria definizione di curatela:

Today, curating as a profession means at least four things. It means to preserve, in the sense of safeguarding the heritage of art. It means to be the selector of new work. It means to connect to art history. And it means displaying or arranging the work. But it's more than that. Before 1800, few people went to exhibitions. Now hundreds of millions of people visit them every year. It's a mass medium and a ritual. The curator sets it up so that it becomes an extraordinary experience and not just illustrations or spatialized books.⁹

Ma non termina qui il discorso. Infatti, come abbiamo già detto, il curatore è mediatore del messaggio dell'artista e dell'opera verso il pubblico e il suo compito è rendere accessibile il contenuto dell'opera e di facilitarne la comprensione. L'intervista d'artista è quindi una chiave interpretativa importante che completa il lavoro della curatela.

In un'intervista sul quotidiano *La Repubblica*, Hans Ulrich Obrist ironizza sulla definizione che lo descrive come il "Vasari del nostro secolo" (Pappalardo 2017), comparando il suo lavoro di archivio vocale di più di 2500 ore di registrazione di interviste ad artisti, a quello realizzato da Giorgio Vasari nel suo *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, serie di biografie di artisti pubblicato nel 1550. Il curatore racconta come il lavoro di Vasari gli ha insegnato che alcuni "contemporanei sono personaggi storici e come tali vanno raccontati" e nell'introduzione del suo libro che raccoglie dialoghi con artisti e ed architetti del XX e XXI secolo (Obrist 2016), pubblicata nel 2015, Obrist stesso racconta di essersi ispirato alle *Vite* vasariane, non solo per quel che riguarda l'aspetto

.....
 9 Traduzione di chi scrive "Oggi, curare come professione significa almeno quattro cose. Significa conservare, nel senso di salvaguardare il patrimonio dell'arte. Significa essere il selezionatore di nuove opere. Significa collegarsi alla storia dell'arte. E significa esporre o sistemare l'opera. Ma è più di questo. Prima del 1800, poche persone andavano alle mostre. Ora centinaia di milioni di persone le visitano ogni anno. È un mezzo di comunicazione di massa e un rituale. Il curatore fa in modo che diventi un'esperienza straordinaria e non solo illustrazioni o libri spazializzati", (ibidem).

biografico dell'opera, ma soprattutto per quel concetto di *arte globale*, che vede le sue origini proprio nel Rinascimento italiano, in tedesco, *Gesamtkunstwerk*, concetto tardo romantico proposto da Richard Wagner¹⁰. Obrist vede quindi "le vite d'artista" come una grande opera d'arte totale e questo diviene esplicito nel saggio *Ways of Curating* (Obrist 2015). Qui Obrist, attingendo alle proprie esperienze personali e professionali, cerca di ispirare tutti coloro che sono impegnati nella promozione della cultura. Un capitolo di questo libro, intitolato *Curating, Exhibitions and the Gesamtkunstwerk* (Obrist 2016), è dedicato all'esposizione *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800 (L'inclinazione verso un'arte totale. Utopie europee dal 1800)* presentata a Zurigo nel 1983 e curata da Harald Szeemann. In questa mostra collettiva sono investigati i parametri dell'estetica modernista dell'arte totale, soprattutto le componenti dello spettacolo, quali l'azione drammatica, la musica, il suono, il colore e le parole. Ed è proprio la "parola" che cattura la nostra attenzione.

Analizziamo per un momento l'intervista come genere letterario. Innanzitutto, la parola intervista è un calco dalla lingua francese *entrevue* che deriva dal verbo *s'entrevoir* che significa vedersi brevemente. Si tratta quindi di un colloquio solitamente breve tra due persone, un intervistatore (nel nostro caso, giornalista, critico, curatore) e un personaggio famoso (artista). L'intervista è quindi un dialogo che può essere registrato, e infine trascritto. Generalmente prevede una traccia, una scaletta di domande alle quali si può unire dell'improvvisazione, ma molto dipende dall'intervistatore e dalla sua conoscenza dell'argomento.

Il grande archivio di interviste di Obrist è un progetto che risale all'inizio della sua carriera: l'obiettivo è intervistare un *corpus* di grandi figure culturali, soprattutto artisti, che si sono distinti tra il XX e il XXI secolo. *The Interview Project* è conosciuto al pubblico grazie al

.....
 10 L'opera d'arte totale (dal tedesco *Gesamtkunstwerk*) è un concetto estetico che ha avuto origine nel Romanticismo tedesco ed è apparso in Europa nel XIX secolo. Particolarmente discussa e variabile, riguarda l'idea di combinare diverse tecniche, diverse discipline o diversi media, oltre a inglobare lo spettatore e i suoi sensi, in un progetto utopico di fusione tra vita e arte.

fatto che le interviste sono diventate libri ma anche un modello di intervista d'artista proposta da un curatore che codificato questo genere letterario legato all'arte, all'artista e alla curatela (Fastelli 2020).

Questi libri sono sempre preceduti da una prefazione che inquadra il soggetto, e pochi sono i cenni storico-biografici relativi all'artista che sarà presentato. Le interviste iniziano in *medias res*, con domande semplici e dirette che lasciano avvicinare il lettore e lo fanno entrare piano piano nella stanza dove si tiene questo dialogo. Nonostante l'approccio spontaneo che potrebbe rivelare una certa facilità nell'attuare questo progetto, le interviste di Obrist sono dei veri e propri dialoghi orali registrati e trascritti poi su carta, come a testimoniare l'attimo del discorso che diventa parametro narrativo. La metodologia del curatore unisce ciò che è spontaneo con ciò che è metodo, unisce l'arte alla curatela.

La prerogativa sociologica più efficace di queste interviste è quella di mettere allo stesso livello artista, intervistatore (critico o curatore) e lettore. L'abbattimento della distanza e delle frontiere professionali elimina il distacco tra queste figure e avviene grazie al ruolo dell'intervistatore che media le relazioni tra artista e opera, tra estetica e contenuto.

Il rapporto tra intervistatore e interlocutore è una discussione che tratta prevalentemente di soggetti inediti, di tematiche mai affrontate prima, ma si pone anche come momento di *brainstorming*, un laboratorio volto ad esempio alla creazione di una mostra o di un libro. I dialoghi sono momenti che assumono la forma di una cartografia mentale ed immaginaria in cui si scrivono e descrivono progetti presenti e futuri, si fanno collegamenti rizomatici tra i diversi campi del sapere, dall'arte alla scienza, dalla filosofia all'ecologia. Creare interconnessioni tra universi differenti porta ad una ricchezza di stimoli nella conversazione.

La conversazione, o il dialogo, sono molto diversi strutturalmente dall'intervista. Quest'ultima si differenzia dalla conversazione non solo per la struttura narrativa-dialogica che presenta ma soprattutto per la finalità: infatti, l'intervista mira a valorizzare un interlocutore in particolare. Se prendiamo ad esempio il dialogo tra Demetrio

Paparoni e Arthur Coleman Danto riportato nel libro *Arte e Post Storia. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro* (Paparoni, Danto 2020) ritroviamo al suo interno una conversazione in cui entrambi gli interlocutori si pongono domande e discutono in un dialogo in cui non prevale nessuno dei due. In questo caso, sia per la forma che per il contenuto, ci troviamo di fronte ad un dialogo, filosofico, in cui i due critici d'arte ripropongono le registrazioni delle loro conversazioni.¹¹ Non è investigazione su una persona sola, ma sui concetti, sulla filosofia, sulla problematica della ricezione dell'opera d'arte in epoca post-moderna. Le due figure discorrono, si interrogano reciprocamente e il loro dialogo fluido sembra essere un *continuum*, dove la coerenza di contenuto rimane il centro di questa grande armonia discorsiva.

Obrist, invece, nelle sue interviste si pone come la persona che pone le domande e aspetta le risposte. L'attenzione è focalizzata sull'artista. Trattandosi di interviste orali, trascritte in un secondo momento, il linguaggio è parlato ed immediato, e questo aiuta il lettore ad avvicinarsi meglio ai contenuti e a quegli aspetti più nodosi dell'arte contemporanea. La produzione letteraria di Obrist ruota intorno all'intervista che è la chiave di volta della sua riflessione estetica.

Il metodo dell'intervista di Obrist si presenta come un *happening* o una performance del Black Mountain College:¹² il curatore svizzero si compara a *Music of Changes* di John Cage¹³ che presenta una struttura accurata, un canovaccio preparato, ma in cui l'imprevisto, l'*hasard*, è essenziale per uscire da uno schema rigido e impostato. A

.....
11 Dialoghi che, secondo le intenzioni degli autori, avrebbero dovuto costituire il punto di partenza per un libro, ma si sono interrotti un anno prima che Danto venisse a mancare, all'età di 89 anni.

12 Il Black Mountain College (1933-1957) era un college sperimentale libero vicino ad Asheville, nella Carolina del Nord, negli Stati Uniti. Come piattaforma per le pratiche artistiche d'avanguardia, ebbe un impatto considerevole sulla storia dell'arte del XX secolo. Tra gli artisti che vi hanno studiato, cito John Cage, Merce Cunningham, Willem De Kooning e Walter Gropius.

13 *Music of Changes* è un'opera del 1951 per pianoforte solo di John Cage. È il primo grande lavoro di John Cage composto con l'aiuto dell'*hasard* e dello Yi Jing o *Libro dei Mutamenti*, che divenne uno dei ricorsi abituali del compositore.

proposito della struttura delle sue interviste, Obrist stesso dichiara:

Sì, tutto è ben preparato, ma nello stesso tempo non lo è: dobbiamo lasciare spazio all'improvvisazione. Leggo molto, prima di ogni conversazione, ma non ho uno script che dice "domanda 1, domanda 2, perché si reagisce al contesto e molto spesso al flusso della conversazione. È un po' come *l'organized change* di John Cage; il caso, *l'hazard organisé* è una specie di paradosso con un gioco di carte che propone diverse domande, come nel famoso gioco di Brian Eno [*Oblique Strategies*]. Comincio da una parte, ma spesso la seconda domanda deriva dalla prima risposta; il mio è un sistema flessibile, aperto. Leggo molto, soprattutto altre interviste per evitare le ripetizioni: non voglio chiedere la stessa cosa che già hanno chiesto centinaia di persone (Marucci).

Porto come esempio tre interviste di Hans Ulrich Obrist di cui analizzo l'approccio metodologico e narrativo, sociologico e antropologico. Le interviste scelte sono quella all'artista Ai Weiwei,¹⁴ a Matthew Barney,¹⁵ a Olafur Eliasson.¹⁶

Nel 2011 esce *Ai Weiwei speaks with Hans Ulrich Obrist* pubblicato dalla A Penguin Special di Londra, libro che raccoglie interviste tra il 2006-2011 e che, come afferma Obrist nella prefazione, è pubblicato per dare supporto alla causa dell'artista cinese che in quel momento era imprigionato a causa della sua arte politica.¹⁷

14 Ai Weiwei (Pechino, 1957) è uno scultore, performer, fotografo, architetto, curatore e blogger cinese. È uno dei principali artisti della scena artistica indipendente cinese conosciuto a livello internazionale per la sua arte, che è sia provocatoria che politica.

15 Matthew Barney (San Francisco, 1967) è un artista che lavora con il disegno, la fotografia, il film, le installazioni video e la scultura. La sua arte è incentrata sul corpo umano e il superamento dei suoi limiti. La sua poetica è influenzata dallo sport, dalla chirurgia e dalle trasformazioni antropomorfe e mitologiche.

16 Ólafur Elíasson (Copenaghen, 1967) è un artista concettuale interessato alla percezione e all'esperienza sensoriale. Attraverso installazioni, progetti pubblici, fotografie e dipinti, Eliasson mira a innescare i sensi dei suoi spettatori in opere immersive che indagano le questioni ambientali e spaziali.

17 Vittima dell'ingiustizia dittatoriale della Cina, l'artista la spiega e la espone come attraverso un diario in cui racconta gli 81 giorni di prigionia, sorvegliato 24h/24h da due agenti sempre presenti con lui in ogni momento. Come sappiamo, il lavoro

Il libro presenta quattro interviste realizzate in diversi momenti, che sono raccolte in un lungo discorso dove è l'artista *in primis* che ha la parola. Lo si evince dal titolo, *Ai Weiwei speaks*, che manifesta l'intenzione di Obrist di dare voce ad un artista complesso il cui messaggio dissidente è limitato nell'esprimersi liberamente. Le quattro interviste ripercorrono la carriera di Ai Weiwei che viene presentato in sezioni macrotematiche intitolate *Digital Architecture: Analogue Architecture*,¹⁸ *Sustainability – A post-olympic interview*,¹⁹ *Many dimension of Ai Weiwei*, e *The Retrospective*.²⁰ Questi momenti presentano al lettore un quadro che riprende i parametri della poetica militante dell'artista e illustrano il lavoro dal generale al particolare, in un climax intellettuale che punta al futuro.

Prendiamo in analisi la prima parte dell'intervista *Digital Architecture: Analogue Architecture* (Obrist 2011) che risale al 2006. L'incipit è una frase di Obrist molto semplice che coinvolge subito il lettore "This is a digital camera". L'artista risponde "Yes". La semplicità assoluta di queste prime parole cela in sé un discorso estremamente ricco di significati, che probabilmente il lettore ancora non conosce. La macchina fotografica, digitale in questo caso, è per Ai Weiwei un potentissimo mezzo di denuncia sociale e politica al governo cinese che l'artista utilizza nel suo famoso blog. E infatti, la discussione proposta segue quest'argomento, soffermandosi sulla tematica della fotografia, della memoria e dell'archivio. L'intervista attraversa le modalità di conservazione e divulgazione dell'opera politica dell'artista, soffermandosi sull'importanza del blog: Obrist pone questioni semplici ma mirate e lascia la parola all'artista dissidente che racconta come grazie alla fotografia (ivi: 3-4), alla tecnologia divulgativa (blog) (ivi: 7-13) e all'archivio digitale (ivi: 14-16), ha potuto realizzare un'opera

di denuncia di Ai Weiwei comincia però ben prima e tutti rimaniamo ancora oggi colpiti di fronte alla poetica silenziosa immortalata nella celebre foto di sua moglie Lu Qing in piazza Tienanmen il giorno del quinto anniversario del massacro. Nel libro a lui dedicato *100 photos de Ai Weiwei pour la liberté de la presse (Reporters sans Frontières, 2013)*, l'artista stesso dichiara "Everything is art. Everything is politics".

18 Pechino, 2006 nello studio dell'artista e pubblicata su *Domus Magazine*.

19 Londra, 2005.

20 Dubai, 2009.

sociale di grande importanza.

È risaputo che la pratica dell'archiviazione è importante nel lavoro di un artista perché permette di storicizzare passo passo i lavori, di avere un ordine e racchiude in sé il processo di creazione artistica, dai bozzetti alle fotografie (Baldacci 2016). Considerato il suo lavoro politico, l'archivio di Ai Weiwei rappresenta non solo un'opera artistica ma anche storico-politica.

Sappiamo infatti che nel 2011, le autorità cinesi avevano demolito lo studio dell'artista a Shangai confiscando i suoi archivi digitali, come computer, macchine fotografiche e chiavette USB. Questi "resti" che gli sono stati restituiti come contenitori vuoti di libertà ridotte in frammenti, furono esposti nel 2014 al Gropius Bau di Berlino nella mostra intitolata *Evidence*.²¹ In questa retrospettiva, erano esposti molteplici lavori, come le installazioni monumentali *Sunflowers Seeds*²² e *Stools*,²³ ma anche i video documentari sul terremoto del Sichuan del 2008. Ma la cosa più interessante in mostra erano proprio gli archivi confiscati all'artista e che gli furono restituiti distrutti. La frase di Obrist "This is a digital camera" racchiude in sé la premura del curatore che mira a far capire il ruolo della fotografia digitale e sottolinea l'importanza dell'archivio per un artista politico.

Semplice, diretta ed efficace, questa intervista è un piccolo capolavoro di metodologia di ricerca e di creatività di un artista contemporaneo. *The Conversation Series 27. Matthew Barney* di Obrist (Obrist 2013) riunisce sette interviste all'artista statunitense Matthew Barney, realizzate nell'arco di dieci anni, dal 2001 al 2011, un tempo denso di momenti creativi per l'artista. Il libro presenta delle interviste di

21 Titolo che riprende una parola tratta dalla terminologia giudiziaria delle serie televisive anglofone e denota il tono politico della mostra

22 *Sunflower Seeds* è un'installazione che consiste in 100 milioni di semi di girasole in porcellana dipinti a mano, impilati a 10 cm di altezza su una superficie di 3.400 m². Circa 1.600 persone hanno lavorato per più di due anni al progetto, che è stato completato nel 2010 ed esposto dal 12 ottobre 2010 al 2 maggio 2011 nella Turbine Hall, il più grande spazio espositivo della Tate Modern.

23 *Stools* (2014) è un'installazione di 6.000 sgabelli simili a quelli utilizzati nelle campagne cinesi per centinaia di anni, fin dalla dinastia Ming. Secondo Ai Weiwei, gli sgabelli sono un'espressione dell'estetica secolare della Cina rurale.

carattere generale (*Beginnings and endings with Jonathan Bepler*) realizzata nel 2001 (ibidem) in cui il discorso verte sugli albori della carriera di Barney per arrivare al particolare. È un procedimento diverso da quello che il curatore ha messo in pratica nelle interviste con Ai Weiwei: questo perché egli si è adattato ai due artisti, ai due stili, a due poetiche differenti. Troviamo addirittura delle frasi esclamative ("Let's talk about Cremaster!") (ibidem) che manifestano un vivo interesse da parte dell'intervistatore nei confronti dell'artista,²⁴ oppure, presenta interviste più specifiche incentrate solo su un'opera, come la chiamata telefonica del 2005 intitolata *Looking at Drawing Restraint Vol. 1*²⁵ o ancora *Discussing Drawig Restraint Vol.5*.²⁶ Vorrei soffermarmi sulla quarta intervista, *Bull 2007 with Jonathan Bepler* (ibidem): si tratta di un'intervista tra Obrist, Barney e Bepler, un testo chiave per l'interpretazione dell'evoluzione creativa dell'artista e dei suoi ultimi progetti, in questo caso il nuovo lavoro firmato insieme a Jonathan Bepler.

Estremamente ricca, quest'intervista attraversa in maniera davvero completa l'opera di Barney creando ponti logici tra le varie creazioni artistiche. Il curatore magistralmente introduce il lettore in una situazione *décontractée*: curatore (Obrist), artista (Barney) e compositore (Bepler) stanno guardando un video, bevono caffè, ridono e scherzano.

24 In seguito, l'intervista passa dalle tematiche delle performance filmiche di Barney alla musica e viene chiamato in causa Jonathan Bepler. Il rapporto tra arte e musica viene indagato profondamente in quelli che sono i rapporti artistico-professionali che legano l'artista statunitense al compositore di origine tedesca, la cui collaborazione è iniziata nel 1995 durante le riprese di *Cremaster 1*. Questa prima intervista indaga nei dettagli i meandri reconditi della realizzazione del *Cremaster Cycle* (1994-2002), come il ruolo di Richard Serra, interprete di se stesso in *The Order* di *Cremaster 3*.

25 Realizzata nel febbraio 2005. Cfr. Obrist 2013: 37-44. L'intervista si concentra sul ruolo del muscolo e dell'acido lattico in ambito sportivo che diviene per Barney metafora della creazione artistica. Il dialogo analizza quindi la triade barneiana (*Situation, Condition, Production*) del processo che porta alla realizzazione dei *DRAWING RESTRAINT* (disegni sotto sforzo) e altre opere.

26 Realizzata nel 2006 (ivi: 47-52), l'intervista analizza una precisa opera filmica, il *DRAWING RESTRAINT 9* (2006), un lungometraggio di tre ore realizzato in collaborazione con il museo di Kanazawa e la musica composta dalla cantante Björk.

Le tematiche affrontano il nuovo progetto in corso di realizzazione che si ispira ad *Ancient Evenings* di Norman Mailer (Mailer 1983), romanzo che reinterpreta liberamente il mito di Iside e Osiride nel *Libro dei Morti* dell'antico Egitto (Neri 2019). Quest'opera si preannuncia maestosa e il curatore indaga i nessi con altre opere, riprendendo anche mitologie, simbolismi e riferimenti più lontani, come l'indiscusso legame con Joseph Beuys, ad esempio per l'uso della materia plastica (Spector 2007).

Suddivisa in più parti (*Watching a video of a bull in a field, In the car, In car post-coffee, In Hans Ulrich Obrist Appartement in London*), questa intervista è sicuramente tra le più politematiche e complesse del libro e al tempo stesso è quella dall'approccio più umano e leggero, in cui gli intervistati sono colti in situazioni normali. Questo è affascinante perché Barney e Bepler sono due artisti inavvicinabili per il pubblico e questo umanizzarli, descrivendoli inseriti in un contesto quotidiano serve ad abbattere il muro auratico che separa artista e pubblico.

Questa intervista è un preambolo generale alle altre ultime tre interviste che seguono – *Il tempo del Postino*,²⁷ *In the Studio*,²⁸ *After the storm* –²⁹ che riguardano l'ultima grande creazione di Barney e Bepler; il film-opera *River of Fundament* (Barney, Bepler 2014).

Nel volume *Hans Ulrich Obrist & Olafur Eliasson: The Conversation Series by Obrist* uscito nel 2008, il curatore e l'artista islandese Olafur Eliasson discorrono del loro vissuto in quanto si conoscono da molti anni e hanno lavorato insieme in mostre, progetti di libri, performance e altro. Le loro leggendarie conversazioni, qui raccolte, sono rivelatrici, stimolanti, filosofiche ed essenziali per entrambe le opere. Prendiamo in considerazione l'intervista del 2002, *Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist* pubblicata in *Olafur Eliasson: Chaque matin je me sens différent. Chaque soir je me sens le même*.³⁰

27 *Il Tempo del postino, Manchester Internation Festival, with Molly Nesbit* (2007: 91-103).

28 *In the Studio, Long Island City, with Julia Peyton-Jones* (2010: 105-121).

29 *After the Storm, Mint Hotel, Manchester, July* (2011: 123-155).

30 Edita da Joseph Jacquet nel catalogo dell'esposizione al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2002: 17-37).

Tra le interviste analizzate, questa è la sola che non comincia *in medias res*. Al contrario Obrist vuole "iniziare" da qualche parte ("We could start by talking about your Green River series...")³¹ e Eliasson infatti comincia poi una digressione narrativa ("At the time I was working on a smaller project, but very quickly the idea of colouring downtown Stockholm became something I just had to do. I bought the pigment in Germany and came back through customs with a real feeling of suspense and excitement; after all, I had enough colorant with me to dye the whole center of the city").³² Questo approccio impone al lettore una nuova e terza dimensione, quella del racconto. Precedentemente, le altre interviste analizzate non contemplavano una dimensione narrativa così ampia: infatti erano più delle spiegazioni, ricche di aneddoti, e restavano comunque meno didascaliche. Qui il racconto ha una grande importanza ma il dialogo è comunque presente, in un continuo scambio di domande e risposte che cercano di chiarire alcuni dettagli.

La poetica dell'artista viene messa in luce attraverso questa dimensione narrativa, in cui il rapporto tra reale e rappresentazione diventa labile confine, rivelando dei tratti quasi irreali. Eliasson si sofferma a dare contesto alla sua ricerca creativa, indagando lo spazio urbano come un organismo di interconnessioni umane non trascurabili. Obrist dialoga con l'artista precisando alcuni riferimenti e lasciando ampio spazio alla digressione.

L'intervista allarga il discorso anche alle operazioni organizzate fuori dal contesto istituzionale dell'arte contemporanea: Eliasson spiega come la sua arte, che mira al coinvolgimento del pubblico, spesso si scontra con un modo standardizzato di guardare l'opera, tipico dei contesti istituzionali. Ecco perché l'artista evidenzia l'importanza del lavoro *in situ*, che offre la possibilità di avere un nuovo impulso, più spontaneo, diretto e non filtrato (Obrist 2008). Lavorare "sul

31 Traduzione di chi scrive: "Potremmo iniziare parlando della tua serie Green River", (Obrist 2008).

32 Traduzione di chi scrive: "All'epoca stavo lavorando a un progetto più piccolo, ma molto rapidamente l'idea di colorare il centro di Stoccolma è diventata qualcosa che dovevo fare. Ho comprato il pigmento in Germania e sono tornato attraverso la dogana con una vera sensazione di suspense ed eccitazione; dopo tutto, avevo abbastanza colorante con me per tingere l'intero centro della città", (ibidem).

posto”, attraverso operazioni improvvisate, riflette un impulso a risolvere formalmente il lavoro in questione e a esporre la capacità “neutralizzante” delle istituzioni per raggiungere un pubblico diverso. Eliasson racconta la prima volta in cui ha avuto l'opportunità di fare questo tipo di progetto, in occasione della Biennale di Johannesburg. Il progetto prevedeva l'esposizione di una serie di foto, ma l'artista ha voluto sfidare il contesto istituzionale facendo un gesto artistico che consisteva nello svuotare un serbatoio di acqua piovana (*Erosion*, 1997). Nessuno degli organizzatori era al corrente, almeno non fino a quando l'acqua ha iniziato a scorrere per la città. È in questo momento che Obrist racconta un simile episodio alla Biennale di San Paolo quando molti visitatori sono andati a pattinare sulla sua installazione ghiacciata *The Very Large Dance Floor* (1998), mentre l'area circostante era piena di skateboarder.

Questi tre esempi di interviste sono stati scelti perché mostrano come il rapporto tra gli interlocutori riveli molti dettagli caratteriali degli artisti: dall'analisi narrativa di Ai Weiwei, alla spontaneità immediata di Olafur, passando per la riflessione metodologica di Barney. Volendo andare oltre la mera strutturazione dell'intervista, si può affermare che Obrist riesce a dare spazio ai caratteri personali propri di ciascun artista. Grazie alle domande precise e studiate, egli riesce a far emergere le loro personalità. I dialoghi non sono mai uguali e il sopraccitato *hasard* sta proprio nel sapersi adattare all'interlocutore per far trasparire al lettore le cose invisibili, come il carattere o le modalità creative. Credo si possa affermare che il valore dell'intervista d'artista risieda proprio in questa capacità di diventare curatore di un dialogo e di riuscire a far emergere l'opera ma soprattutto l'artista, creatore spesso mistificato e visto su un piedistallo, lontano ed inaccessibile. Hans Ulrich Obrist si dimostra essere un abile costruttore di dialoghi, di collegamenti, di passaggi e di aperture e grazie al suo lavoro, gli artisti contemporanei diventano accessibili al pubblico. Mentre le loro opere sono esposte nei musei e nelle gallerie, Obrist contribuisce a rendere accessibile l'artista, rivelandosi il tramite tra arte e spettatore:

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (2009), *Teoria estetica*, Einaudi, Milano.
- DUCHAMP M., CABANE P. (2014), *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Allia, Paris.
- ERCOLI G. (1992), *Storia della critica d'arte: i concetti di imitazione e di espressione nella teoria e nella storia delle arti figurative*, Jaka book, Milano.
- FASTELLI F. (2020), *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Carocci, Roma.
- GAGNO E. (2006), *Marcel Duchamp: Le Teinturier e la Vergine Gravidata*, Unipress, Padova.
- HEINICH N., (2014), *Le paradigme de l'art contemporaine*, Gallimard, Paris.
- JEFFDRIES S., GROVES N. (23 marzo 2014), *Hans Ulrich Obrist: the art of curation*, The Guardian.
- KOSUTH J. (2000), *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova.
- MAILER N. (1983), *Ancient Evenings*, Little, Brown & Co, New York.
- NERI S. (2019), *River of Fundament de Matthew Barney et Jonathan Bepler*, catalogo della mostra *Opéra Monde, La quête d'un art total*, sotto la direzione di Stéphane Ghislain Roussel, Centre Pompidou, RMN.
- OBRIST H. U. (2008), *A brief history of Curating*, Penguin, London.
- Id. (2011), *Ai Weiwei speaks with Hans Ulrich Obrist*, *A Penguin Special*, Londra.
- Id. (2013), *The Conversation Series 27. Matthew Barney*, Verlag der Buchhandlung Walter, Köln.
- Id. (2015), *Ways of Curating*, Penguin, London.
- Id. (2016), *Lives of the Artists, Lives of the Architects*, Penguin, London.
- PAPARONI D., DANTO A. C. (2020), *Arte e Post Storia. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro*, Neri Pozza, Vicenza.
- SPECTOR, N. (2007), *All in the Present Must Be Transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*, Guggenheim Museum.

SYLVESTER D., BACON F. (2013), *Entretiens*, Flammarion, Paris.

ZULIANI S. (2012), *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Mondadori, Milano.

SITOGRAFIA

MARUCCI L. "Il ruolo attuale dell'intervista Conversazione con Hans Ulrich Obrist", <http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/Incontri2017ObristRuoloIntervistaJuliet185>, ultima consultazione: 1 giugno 2021.

OBRIST H. U. (2008), "Hans Ulrich Obrist & Olafur Eliasson: The Conversation Series by Obrist", <https://olafureliasson.net/archive/publication/MDA110663/olafur-eliasson-and-hans-ulrich-obrist-the-conversation-series-vol-13>, ultima consultazione: 1 giugno 2021.

PAPPALARDO D. (31 ottobre 2017), "Hans Ulrich Obrist: 'Sono il Vasari del nostro secolo', La Repubblica, https://www.repubblica.it/cultura/2017/10/31/news/hans_ulrich_obrist_sono_il_vasari_del_nostro_secolo_-179863118/, ultima consultazione: 1 giugno 2021.

ROBERT A. (22 ottobre 2009), "Hans Ulrich Obrist - The God of Planet Art, The London Evening Standard", <https://www.standard.co.uk/culture/hans-ulrich-obrist-the-god-of-planet-art-6741077.html>, ultima consultazione: 1 giugno 2021.

LAVINIA TORTI

“Basta guardare”. Sullo scritto d'arte scritto dall'artista

Nel rapporto tra letteratura e arti figurative nel Novecento, a svolgere un ruolo di elezione è la critica d'arte, considerata ormai, in particolare grazie al ruolo di Roberto Longhi, al pari della letteratura. Se il critico d'arte è stato definito a più riprese non solo un critico ma un vero e proprio letterato, specularmente va detto che molti scrittori si sono cimentati nel genere della critica d'arte e ne hanno influenzato le sorti: pensiamo a Pasolini, Testori, Bassani, Bertolucci e altri (cfr. Attanasio, Milani 2016; Bazzocchi 2021). Come sostiene Mengaldo in merito a Longhi e al suo magistero, “il grandissimo professionista è sempre doppiato da un geniale dilettante; ed è Longhi stesso che ha riconosciuto immediatamente, e sempre ribadito, l'importanza dei critici *non attitrés*” (2005: 11). Nella prefazione ad *Artisti* di Goffredo Parise, Mario Quesada esordisce: “Scrivere d'arte, è stato detto, è un'arte di per sé; dunque, non tutti i critici e gli storici sono anche scrittori d'arte” (Parise 1994: 9).

È proprio da questa distinzione che prende le mosse il mio contributo, con il quale mi propongo di mettere in luce alcune caratteristiche proprie degli scritti d'arte composti da letterati. Prendiamo ad esempio la collana dei “Classici d'arte” di Rizzoli, dove le introduzioni all'opera completa del dato artista erano scritte ogni volta da uno scrittore italiano diverso (Sciascia, Buzzati, Volponi, etc.). Così recita la nota dell'editore alla raccolta pubblicata nel 2000, che include alcuni degli innumerevoli testi pubblicati dal 1966: “A questi ‘non addetti ai lavori’ era chiesta una lettura dei pittori libera dai vincoli della critica d'arte in senso stretto, ma aperta a un rapporto personale, a un coinvolgimento intimo” (Morante *et al.* 2000: 6).¹ Oltre

1 Per un'analisi più approfondita dei “Classici d'arte” Rizzoli rinvio a Triscari 2020,

a questa distinzione, negli scritti d'arte dei “non addetti” si possono riscontrare alcune peculiarità ricorrenti: gli autori si distaccano dalla prassi interpretativa e spesso la descrizione dell'opera viene sostituita dal ritratto del pittore (“parlare poco o affatto dell'opera e dire tutto sull'autore dell'opera”, Quesada in Parise 1994: 12). Qualora l'*ekphrasis* sia invece presente, essa subisce uno sconfinamento di genere e si trasforma molto di frequente in una narrazione. La tendenza alla diegesi si mostrerà maggiormente nei testi redatti da scrittori abituati a maneggiare la finzione e lo sguardo dell'autore, non impegnato nella missione del critico, avrà una soggettività ancora più rilevante.² Questo particolare impiego della descrizione – e pertanto della narrazione – subirà esso stesso una evoluzione conseguente alla perdita della figurazione nell'arte. Il cosiddetto “effetto Longhi” (Cometa 2012: 121)

comincia a non essere più costante quando ci si avvicini alle dinamiche dell'arte informale o di quei movimenti che, superando il figurativo, riconducono i procedimenti metalinguistici all'interno dello spazio pittorico, ponendo come oggetto della pittura stessa i suoi elementi espressivi e comunicativi (Patrizi 2000: 119).

Un caso esemplare di questo cambiamento di paradigma può essere rappresentato da *La squadratura* di Calvino, saggio introduttivo a *Idem* (1975) di Giulio Paolini, in cui la descrizione del *Disegno geometrico* (1960) si serve di un lessico appartenente al campo semantico della lingua (il pittore fa spesso un “discorso” nelle sue tele) ed è immediato aggancio per definire un'analogia tra il disegno preliminare (la squadratura del foglio, appunto) e l'*incipit* di un testo: “lo scrittore guardandole [le fotografie della tela] già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere” (Calvino 1995: 1990, e infatti lo scrittore-Calvino così farà

.....
che, non molto diversamente da noi, distingue tre modalità di ibridazione tra parola e immagine in questi scritti d'arte: la finzionalizzazione della scrittura saggistica attraverso l'uso del dialogo o l'invenzione narrativa; l'inserimento di elementi propri della poetica dell'io-scrittore nella pagina critica; il ritratto di pittore tra biografia e storia.

2 Già Mengaldo: “la descrizione verbale non mima l'opera, ma lo sguardo che percorre l'opera” (2005: 38).

in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cfr. Splendorini 2012). Più tardi, con i *Salons* (1986) di Manganelli, l'opera d'arte sarà d'innescio per una narrazione *hors cadre*, secondo un'accezione letterale e una metaforica, e la parola descrittiva non troverà più spazio, eventualmente sostituita dall'immagine stessa, che però a sua volta non verrà commentata: pur concretamente riprodotta *scomparirà* dal testo.³ Questa breve e certamente non esaustiva carrellata può aiutarci a comprendere in che modo lo scritto d'arte possa essere considerato un genere letterario, dotato di un codice e quindi passibile di cambiamenti ed evoluzioni nel corso della storia letteraria. Cercando di definire alcune caratteristiche di tale codice, un elemento inedito su cui cercheremo di ragionare in questo contributo è la presenza del doppio talento, nel nostro caso pittorico e letterario, nello scritto d'arte. Michele Cometa propone una distinzione del *Doppelbegabung* in tre categorie. I due talenti possono essere nettamente scissi nella produzione dell'autore, che dunque diventa a sua volta doppia, a meno che una vocazione non sostituisca l'altra anche cronologicamente (2014: 53). La "concrecenza genetica" (ivi: 52) è invece secondo Cometa l'ibridazione di un talento con l'altro al momento dell'atto creativo (più frequente è la contaminazione dello sguardo artistico nel testo letterario rispetto a quella dell'atto verbale nell'opera figurativa). L'ultimo aspetto che Cometa individua nei casi di doppio talento è la vocazione dialogica tra le due arti,

in cui l'una assume una sorta di dimensione metatestuale o metapittorica rispetto all'altra, esercita cioè una sorta di straniamento critico che consente al fruitore di cogliere aspetti altrimenti non perspicui, si insedia insomma proprio in quel "punto cieco" in cui verbale e visuale *non* possono coesistere e il senso si dà proprio nell'esperienza della *differenza* tra i due media e della loro irriducibile alterità (ivi: 54, corsivi dell'autore).

3 Un esempio precedente ai *Salons* del passaggio dalla descrizione alla narrazione si riscontra a mio avviso nell'introduzione al volume "Classici d'Arte" dedicato a Hieronymus Bosch (Morante *et al.* 2000: 103-121), in cui Dino Buzzati, piuttosto che compiere una disamina delle opere del pittore, scrive un racconto in cui finge di compiere un viaggio nella sua città natale alla ricerca dei mostri da lui raffigurati (cfr. Dell'Aquila 2009; Triscari 2020).

A partire da questa triplice categorizzazione, il mio proposito è quello di mostrare come il doppio talento sia caratterizzato in maniera inedita qualora si cimenti nella critica dell'arte altrui, in quanto lo scrittore è influenzato dall'altro talento, quello artistico, sia al momento della visione, quando guarda e interpreta, che al momento della pratica scrittoria, quando immagina e crea.

Anche nel caso di doppi talenti italiani che scrivono d'arte il corpus sarebbe piuttosto vasto e temporalmente esteso (basti pensare, oltre ai già citati Testori e Pasolini, a Savinio, Levi, Scialoja, per dirne alcuni). Non potendo prendere in esame ognuna di queste esperienze, noi ci concentreremo su due opere, quali *Artisti* (1994) di Goffredo Parise e *Scrissi d'arte* (2015) di Tommaso Pincio. È beninteso che le due raccolte sono diverse per collocazione storica e culturale e che abbracciano periodi molto estesi e nettamente distinti tra loro. Gli scritti di Parise, infatti, sono stati raccolti nel 1984 da Mario Quesada per l'elegante casa editrice Le Parole Gelate, poi ripubblicati dieci anni dopo per Neri Pozza in un'edizione postuma e accresciuta di sei testi, di una *Prefazione*, di una *Nota*, delle *Notizie ai testi* e di un apparato iconografico contenente alcuni dipinti di Parise, che si aggiunge a quello delle 17 fotografie in bianco e nero già presente nella prima edizione.⁴ Gli scritti si concentrano nel ventennio 1965-1986, con un'eccezione per il primo testo su George Grosz, aggiunto successivamente ma molto precedente (risale al 1951). Parise concentra i suoi scritti su alcuni artisti, tra cui Schifano, Guttuso, Fioroni, infine De Pisis, che assume un ruolo fondamentale nella vita e nell'opera dello scrittore (cfr. Crotti 2005; Attanasio 2019), e su alcune correnti, come la Pop Art e la Transavanguardia.⁵ Gli scritti d'arte di Tommaso Pincio sono invece raccolti per la casa editrice romana L'Orma e divisi in tre parti: il *Passato remoto*, con scritti che vanno dal 1984 al 1998;⁶ il *Presente* e il *Futuro anteriore*,

4 Le immagini saranno oggetto di analisi in questo contributo, da cui la scelta di citare gli scritti d'arte da questa edizione piuttosto che dal secondo volume delle opere di Parise (Meridiani Mondadori).

5 Su quest'opera cfr. Crotti 2005; 2017; Attanasio 2018; 2019; Del Castillo 2019; Petruzzelli 2019; Cortellessa 2020.

6 In realtà il testo del 1984, in cui un Pincio diciannovenne tentava di confutare

dove le coordinate temporali si intrecciano, poiché, se la prima sezione raccoglie articoli pubblicati dal 2006 al 2014, i quattro saggi raccolti nell'ultima sezione vanno dal 2011 al 2015 e costituiscono una sorta di dichiarazione di intenti. Ogni testo è preceduto da un commento d'autore scritto verosimilmente in occasione della composizione del volume.

Il tempo in cui ci muoveremo per l'analisi degli scritti è, insomma, davvero molto ampio, sebbene si possa individuare nel passato remoto di Pincio – confermato dalla prima persona singolare del titolo – il presente di Parise.⁷

La scelta di prendere a campione queste due opere è dettata in parte dal fatto che Pincio definisce Parise uno dei suoi padri letterari proprio a ragione del suo doppio talento. In *Hotel a zero stelle* (2011) Parise è il primo scrittore che Pincio incontra nella sua discesa agli Inferi. Partendo dal racconto del viaggio in Vietnam, Pincio assimila la storia di Parise alla propria:

Ammettere che non avevo il talento, e forse nemmeno il bisogno, per diventare un vero artista è stato un po' come morire. [...] Qualcosa di simile capitò anche a Goffredo Parise. Anche lui sognava di fare il pittore da giovanissimo. Intorno ai diciassette anni andò a Venezia per visitare la Biennale. Vide parecchi bei quadri, alcuni dei quali realizzati da autentici geni: Gauguin, Cézanne, Modigliani, Picasso, Klee. Ma fu soprattutto Chagall a folgorarlo. Concluse che non avrebbe mai raggiunto simili altezze e smise di dipingere. Parise ha raccontato più volte e con

la tesi di Benjamin sulla riproducibilità tecnica, è disperso ed è stato solo "commentato" dall'autore. Un elemento che accomuna i due scrittori e che sarebbe interessante approfondire, ma su cui per ragioni di spazio non potrò dilungarmi, è la parziale messa in discussione della tesi benjaminiana sulla perdita dell'aura (cfr. Parise 1994: 71; Pincio 2015: 11 e sgg.).

⁷ Negli anni della Scuola Romana Parise parla di un "ritorno alla pittura" dopo almeno un decennio di 'concettualismo', concetto ancora oggi oscuro, da tradurre in ariose metafore mentali, dell'espressione figurativa che i grossolani, non del tutto a torto, chiamerebbero 'aria fritta' (1994: 85, corsivi miei). Pincio è invece "figlio del riflusso. In particolar modo di quel ritorno alla pittura che gli artisti delle seconde avanguardie, quelle degli anni Sessanta e Settanta, anche dette avanguardie di massa, consideravano lettera morta" (2015: 13, corsivi miei).

vari accenti questa storia, ma io ne venni a conoscenza indirettamente. Me la ripeteva in continuazione un mercante d'arte [Gian Enzo Sperone] che conobbi quando ero ancora studente e non di rado il racconto veniva condito con un accenno ai *Sillabari*. [...] Per il mercante dovevo imparare ad accettare questa verità: che non siamo noi ad abbandonare la nostra vocazione, è lei ad abbandonare noi. Era un momento molto delicato per me. Avevo deposto i pennelli ma mi sentivo ancora artista [...] (Pincio 2011: 39-40).⁸

Così conferma Parise: "Io mi sono sempre occupato di pittura. Da ragazzo volevo fare il pittore, ma poi, rapidamente, ho lasciato i pennelli per la penna" (1994: 133). Parise e Pincio hanno in comune il fatto di aver abbandonato un talento per l'altro, la pittura per la scrittura (il secondo rinnegando persino il suo nome anagrafico Marco Colapietro), con la differenza che Pincio a un certo punto si riconcilia con la sua "mediocrità d'artista" (2011: 224; cfr. Porciani 2021) e ricomincia a dipingere, seppur solo ritratti: "Evocare con parole non è come rappresentare con segni e colori, nondimeno lo sguardo del pittore mancato è rimasto dentro di me alla maniera in cui gli estinti seguitano ad abitare una casa, la maniera dei fantasmi cioè. [...] Quindi ho iniziato a dipingere ritratti; ritratti di scrittori perlopiù" (2015: 266-267). Seppure un talento sostituisca esteriormente l'altro, nell'atto creativo le due componenti si rivela-

.....
⁸ Nel capitolo *Stanza 101* Pincio descrive il suo rapporto con la figura di Parise mediato da Sperone e cita – con qualche modifica non sostanziale – un passo di *Artisti* in cui Parise descrive il mercante: "vivissimo, con denti candidi e aguzzi di cane, fulminante, nervoso, di quel genere di persone che, italiane, possono diventare domattina di passaporto americano, giapponese o arabo... l'emozione dell'arte (e della sua valutazione borsistica nel sempre difettibile mercato delle emozioni estetiche) lo ha dotato di una febbre, di una temperatura alta dentro cui e con cui si aggira come colui che ha rubato e porta in tasca, invendibile, il più misterioso diamante nero del mondo. Sarà diamante nero o illusione?" (Pincio 2011: 40-41, ma cfr. Parise 1994: 84). Oltretutto in *Hotel a zero stelle*, Parise torna in *Scrissi d'arte*: "Balzac, Nabokov, Parise, Pamuk. Quattro scrittori molto lontani tra loro ma con un tratto in comune. Hanno tutti coltivato, in gioventù, la passione per la pittura. [...] per scoprirsi scrittori dovettero diventare pittori mancati. [...] scrittori che si sono formati respirando i dolori pungenti dei colori e delle sostanze spesso velenose con cui vengono masticati e diluiti" (Pincio 2015: 266).

no contemporaneamente e cooperano alla costruzione di un'opera, figurativa o letteraria che sia. Nel procedimento che è possibile chiamare concrenza genetica, secondo la proposta di Cometa succitata, Parise, per esempio, interseca narrazione e pittura anche nell'interpretazione delle proprie opere: "Fui folgorato e realisticamente dismisi le mie modeste ambizioni. Del resto nei miei quadri c'era proprio un andante narrativo, e così la scrittura mi è parsa il prosieguo della mia inclinazione artistica" (1994: 138).⁹ La scrittura, dunque, assume facilmente *tratti* figurativi, poiché già la pittura era di per sé narrativa. E la ragione per cui il doppio talento assume un ruolo fondamentale non solo nella genesi di un'opera creativa ma anche nello scritto d'arte risiede in una differenza di sguardo. Lo scrittore-artista ha, infatti, un duplice sguardo sull'opera, in quanto da una parte coglie le tecniche e le immagini con l'esperienza di chi fa (o ha provato a fare) il mestiere, dall'altra, però, vede l'artista come un personaggio intorno al quale costruire una finzione e spesso i suoi quadri come narrazioni. In un saggio dedicato a Parise e alla sua *Wunderkammer*, Crotti sostiene:

lo sguardo dell'artista, privo di alibi qualora messo a confronto con quello del letterato – sagoma che viene recepita a questa altezza in forme molto canoniche, poiché condizionata dai crismi di una tradizione che avrebbe scisso i nessi ricorrenti tra letteratura ed esistenza – ha il pregio di orientarsi in termini diretti verso il proprio oggetto. Una scelta prospettica, codesta, che parrebbe priva di mediazioni, cioè non subalterna alle prescrizioni dettate dalla 'norma' (2017: 116).

Il doppio talento, insomma, pur già scevro di imposizioni dettate dalla critica d'arte, avrebbe una libertà in più, ovvero la capacità di svincolarsi dai crismi della stessa letteratura. Inoltre, la maggiore attenzione all'artista piuttosto che all'opera, propria degli scritti d'arte realizzati da scrittori, si fa più significativa in questo caso poiché il doppio talento non è solo interessato ai fatti artistici e quindi scrive di essi, ma è anche in grado di immedesimarsi nell'artista molto più

⁹ La citazione è tratta dalla notizia al testo *I due mercanti*, in cui il curatore Mario Quesada riporta un passaggio di un'intervista fatta a Parise e apparsa in A. Amendola, "Goffredo Parise", *Amica*, Milano, 25 giugno 1985.

agilmente di quanto potrebbe fare uno scrittore. La domanda da porsi a questo punto risiede nella scelta degli artisti ritratti: si tratta di un'operazione di proiezione o di riconoscimento? Lo scrittore-pittore scrive degli altri ciò che pensa di sé oppure, al contrario, individua solo gli artisti in cui riesce a rivedere sé stesso, servendosi di loro per costruire un proprio autoritratto?

Un indizio per rispondere a queste domande potrebbe essere fornito dal fatto che i due "pittori scrivani", per utilizzare un'espressione di Pincio (2011: 148-164), sono loro stessi particolarmente attenti ai doppi talenti, ovvero agli artisti che si siano misurati in esperienze di scrittura o che, ancor più, abbiano usato lettere e parole nelle loro opere. Molti sono gli articoli, in cui, per una sorta di effetto Droste, il doppio talento racconta l'operato di un altro doppio talento. A guardare sin dal primo scritto raccolto in *Artisti* di Parise, infatti, è possibile identificare questo duplice legame: nella recensione a *Un piccolo sì e un grande no. Un'autobiografia di Grosz* (1948), in cui, appunto, l'artista tedesco si cimenta nella scrittura, Parise individua una somiglianza tra i due linguaggi: "la scrittura di Grosz, anche in quelle che sono vere e proprie pagine di cronaca è la scrittura stessa del suo pennino sottile e tremolante di disegnatore", "essa si snoda in queste 300 pagine come in un album di schizzi, le parole vi sono adoperate solo per disegnare, i pensieri e le descrizioni sono piccoli paesaggi fumosi e maleodoranti di *cabaret* e di cassette equivoche" (1994: 17). Si assiste, dunque, ad una giustapposizione tra la scrittura e il disegno, i quali vengono assimilati attraverso l'uso della metafora: Grosz – come Parise – scrive la sua autobiografia attraverso una scrittura *visiva*. D'altra parte, i pensieri e le descrizioni si trasformano in paesaggio, prendendo dunque immediatamente, attraverso una dinamizzazione efrastica (Cometa 2012), una forma figurativa, pittorica. La dinamizzazione deforma l'immagine a tal punto da fallire nel suo intento descrittivo (e la descrizione fallisce spesso in Parise, "ho tentato di descrivere qualche opera di Cornell, inutile dire che non ce l'ho fatta", 1994: 71). Lo scrittore non sembra neppure distinguere, in alcuni luoghi, tra sintesi della parola ed *ekphrasis* dell'immagine, tutto si direbbe confuso – volutamente, si intenda – tra il verbale e il visuale:

E il bello è appunto lì, in quelle pagine che parlano della guerra e dei soldati, dove tutto un retroscena di piccole vigliaccherie e di meschini interessi si mescola in un gioco di continui controsensi, dietro la impettita e grottesca maschera del militare germanico, dell'ufficiale con spalline dorate, sciabola e sguardo folgorante. Non è raro trovarne qualcuno, tra i disegni, senza sciabola e senza spalline dorate in maglietta e mutande, raffigurato nella stanza di una donnina di passaggio, mentre, subito dopo la dolce notte, si palpa a più riprese e con compiacimento gli invisibili muscoli, oppure mentre se ne sta sull'attenti non pensando affatto alla storia della grande Germania come sembrerebbe, ma ai foruncoli del collo che gli dolgono sotto la stretta del colletto dorato (ivi: 18, corsivi miei).

Parise non realizza neppure uno scarto nel passaggio dalla descrizione del testo alla descrizione dell'immagine, per cui ogni cosa può dirsi alla stessa maniera, tant'è che, per esempio, in altri brani della raccolta egli si chiede se Giosetta Fioroni sia "lettrice di Avedon" (ivi: 22), o definisce Mario Ceroli "piccolo Rimbaud della falegnameria" (ivi: 33), o ancora, identifica *La casa ispirata* di Savinio come la "traduzione letteraria di un quadro metafisico" (ivi: 123), a metà "tra la parola scritta e la parola dipinta" (ivi: 125), mescolando ogni volta le due esperienze creative e cognitive.

La tendenza diegetica della descrizione propria degli scritti d'arte è inoltre messa in rilievo dalla struttura del dialogo, presente in *Schifano* e in *Guttuso*, che segue il modello dell'intervista impossibile e che manifesta una "tensione verso l'oralità" quale "strumento di 'straniamento' espressamente finalizzato a ritrascrivere la norma della prosa critica" (Crotti 2005: 148). Ancora un altro elemento, quindi, per sganciarsi dalle imposizioni della critica d'arte. Infatti, Parise ripete molto spesso che egli non è un critico d'arte (1994: 34, 49, 63, 92), che è mosso dal "batticuore" (ivi: 83), che il "frisson" è l'unico criterio per asserire che un'opera d'arte è bella (ivi: 119). Volendo fare un esempio di una posizione diversa che molto si attiene alla norma del critico-letterato, vale la pena di riportare questo brano di *Raffaello mistero senza mistero* di Michele Prisco, testo introduttivo al volume dei "Classici d'arte" Rizzoli dedicato al pittore rinascimentale (1966):

[...] lo storico dell'arte, o il critico militante, o semplicemente l'erudito, davanti alla scenografia delle Stanze, o alla *Madonna del cardellino*, o di fronte a uno dei suoi ritratti, da quello d'*Agnolo Doni*, alla *Muta* o alla *Velata*, potrà agevolmente avviare il discorso e trovare nel pittore riassunti, e portati al loro grado estremo di chiarezza intellettuale e maturità espressiva, gli ideali tipici del Rinascimento italiano; ma l'uomo d'oggi, l'uomo della strada condizionato e come confezionato dai mass-media, davanti a una soltanto di queste opere, in che maniera motiverà quel suo giudizio – bello! – oltre la genericità di un'impressione che sembra spoglia del più elementare supporto critico e persino dettata da un impaccio che sottace il distacco? (Morante et al. 2000: 129-130).

Parise, a differenza di Prisco, rivendica la sua estraneità ad un filtro sovrastrutturale dato dal supporto critico, che impedirebbe il legame viscerale, emozionale con l'opera. Raramente incontreremo nelle *ekphraseis* di Parise integrazioni ermeneutiche (Cometa 2012) poiché, secondo lo scrittore, come dice la *Vucciria* di Guttuso: "Non c'è niente da capire: basta guardare; quello che vedi è tutto chiaro, e comprensibile ed enumerabile, quello che non vedi non c'è" (Parise 1994: 41). Insomma, non c'è nulla da interpretare, ciò che appare davanti ai nostri occhi – quindi aranci, banane, pere, mele, pesche, non certo il "realismo italiano" (ibidem) – è ciò che è, nulla più. Piuttosto che descrivere con gli strumenti della critica l'opera d'arte o lo stile dell'artista, al fine di svelare il non-chiaro della visione, Parise si rende forse ancora più oscuro, ricorrendo nella sua scrittura a riferimenti solo visuali, tentando di spiegare il visibile con il visibile, l'indicibile con l'indicibile. Quando definisce lo stile di Fioroni "rosa" (ivi: 45), Parise si serve di ciò che, tra le molteplici componenti della visualità, è meno descrivibile: il colore. Lo scrittore naturalmente non allude solo all'uso del colore rosa nelle opere dell'artista, ma ad un preciso *modus operandi*, si direbbe ad un *ductus*, come dimostrato dalla prosecuzione del testo: "Oggi dire che uno stile è rosa potrebbe suonare quasi offensivo perché colpiscono gli stili rossi, o neri, quelli in generale a tinte forti; e le tinte leggere e miste, come per esempio il rosa, il celeste e il grigio, sono da molti considerate tinte evasive e poco impegnate" (ibidem). È l'ideologia, infatti, ad essere rosa nella pagina successiva (ivi: 46, poi ripetuto in

un altro saggio "Giosetta Fioroni con i suoi cuori e la sua deliberata ideologia color rosa", ivi: 99). *Stile, ideologia* (per meglio dire, il suo rifiuto), *sentimento* sono termini chiave in questi "minuscoli ritratti dei miei amici pittori italiani" (ivi: 34): siamo quindi fuori dall'opera, fuori dall'immagine. Infatti, Riccardo Donati, descrivendo la generazione di Parise e le mutazioni che avvengono nel corso del Novecento in merito allo sguardo, sostiene che in questo periodo gli scrittori:

Non guardano più soltanto al manufatto artistico (al testo) ma anche al contesto, ovvero al cavalletto e all'atelier, alla galleria e al museo, al collezionista e, più in generale, al sistema di vendita e di critica. Siamo insomma in presenza del passaggio da un'estetica a una politica degli sguardi, particolarmente evidente all'altezza degli anni Sessanta, quando entrano in gioco stilemi di tipo sperimentalistico e i letterati italiani convergono verso una dimensione più pubblica delle loro proposte autoriali, mettendo anche in crisi un'idea tradizionalmente romantica di immagine (2018: 743; cfr. anche Baxandall 2000).

Parise, in effetti, scrive non solo di opere e di artisti, ma anche di mostre, di gallerie, di galleristi e di mercanti (Lucio Amelio, Emilio Mazzoli, Plinio De Martiis, Gian Enzo Sperone, quest'ultimo mentore di Tommaso Pincio e ulteriore punto di contatto tra i due scrittori-pittori),¹⁰ prendendo in considerazione, così come farà Pincio successivamente,¹¹ il valore dell'opera d'arte, il suo esser-merce.

A proposito di esposizioni, ma soprattutto a proposito di contesto, il rapporto tra letteratura e pittura emerge proprio da un articolo che Parise scrive in occasione di una mostra su sei pittori (Marrone,

.....
10 Pincio dirà, infatti, che Sperone gli parlava spesso di Parise: "Il guaio è che non conoscevo scrittori, salvo i critici d'arte, sempre che si possa considerarli tali. Boatto mi aveva consigliato di scrivere, ma anche lui era un critico d'arte. Il solo scrittore che ogni tanto entrava nella mia vita, seppure in forma indiretta, era Goffredo Parise, amico di Gian Enzo, che me ne parlava spesso, portandolo a esempio perché pure Parise aveva rinunciato alle ambizioni di artista appena resosi conto di non possedere la stoffa necessaria" (2015: 59).

11 Al rapporto tra arte e merce Pincio ha dedicato il suo ultimo romanzo *Il dono di saper vivere* (2018).

Panarello, Di Stasio, Abate, Pizzicannella, Piruca). In *Anacronisti* egli mette in rilievo il *melos* degli artisti nostalgici della pittura, pur tuttavia specificandone l'esito scarsamente pittorico e al contrario molto letterario: "la pittura non c'è", "in compenso c'è la letteratura" (1994: 74), questi pittori "poco si distinguono uno dall'altro come è giusto che sia, trattandosi più di idee che di immagini" (ivi: 75). Siamo infatti nel pieno regime delle idee: la figurazione, pur invocata, si assenta dalla tela e, attraverso un rovesciamento semantico, la pittura si fa metalinguistica, essa diventa "un saggio al tempo stesso melodico e metafisico sulla pittura, resta il concetto, e per così dire il suono, se non addirittura il coro" (ibidem). L'opera, insomma, non viene descritta. Giorgio Patrizi a questo proposito sostiene che a partire dalle avanguardie storiche, dal momento che si assiste a un progressivo annullamento della figurazione, "la Storia nel quadro [...] diviene storia del quadro, della sua genesi come opera linguistica, dello stabilirsi di un codice espressivo che organizza i segni in direzione di un ampliamento della loro capacità significante" (2000: 119).

Nel saggio *Sperone&co* di Parise l'*ekphrasis*, di nuovo incentrata sul figurativo, presenta però connotati metapittorici, in quanto l'azione dell'artista è evidente, l'oggetto della descrizione non è più solo il contenuto dell'opera, ma soprattutto il lavoro del pittore:

Chia: è tutto stile, anche se pazzo stile, le *pennellate* a ricciolo, il fumo a ricciolo, i riccioli di un bambino paffuto semisdraiato in una poltrona accanto a una lampada accesa e alonata di giallo. *Dipinto* su grossa tela di sacco, con forti *colori* puri e indubitabile forza. Oppure: un uomo deforme emette un soffione di fumo in forma di raggio dalla bocca e un altro soffione in forma di raggio dal sedere. Il tutto contorto, con *pennellate a spirale, a tondo, a vite, a cavaturacciolo* (1994: 86, corsivi miei).

○ ancora, sulla scultura a quattro mani di Sandro Chia e Enzo Cucchi in *Transavanguardia a quattro mani*:

Ne è uscito un bufante che già stilla acqua e alghe come uscente da quegli umidori dell'inconscio che già si erano intravisti e visti, anche se più secchi, arsi o addirittura infuocati, nella materia pittorica precedente dei due [Chia e Cucchi]. Nel tafferuglio compositivo, cioè con le

mani nella creta e non i pennelli sulla tela, i due compari non si sono lasciati sfuggire ancora una volta i tafferugli primigenii di una pittura o scultura che ha i suoi numi nei nomi di Savinio e di De Chirico (ivi: 94).

Come è possibile notare, l'attenzione di queste *ekphraseis* è posta, sì, a ciò che l'opera mostra, ma è rivolta allo stesso tempo a come l'opera è fatta, ai materiali, agli strumenti, alle tecniche. Ancora Parise: "noi vediamo una parte dell'astronauta e della capsula spaziale che si fondono, grazie alla rapida e appena accennata stesura del colore (un solo colore) in un'unica zona frastagliata, altamente decorativa" (ivi: 29).¹²

Spostando l'analisi all'altro autore qui preso in esame, possiamo incontrare ugualmente lo sguardo di Pincio nelle descrizioni dei quadri e delle tecniche di composizione, a dimostrazione di una competenza da doppio talento cui non sfugge la parte del processo creativo che precede il manufatto artistico. Come abbiamo detto, il passato remoto di Pincio corrisponde al presente di Parise, e infatti in uno dei primi *scrissi* anche Pincio descrive l'opera di Chia:

Sandro Chia vede un quadro e lo dipinge, intendendo per "quadro" sia il già dipinto sia la pura tela montata sul telaio e in attesa del colore. Questo paese della pittura, queste pitture di quadri, questi quadreggi, sono mondi isolati, interni. Il quadreggio è un *hortus conclusus*, un quadro circondato dal paesaggio della pittura alla stessa maniera in cui un'isola è circondata dagli oceani (2015: 20).

È possibile riscontrare anche in questo caso la dimensione linguistica del paesaggio, l'*e-strazione* del quadro dalla realtà, la realtà che si *inquadra* ancor prima di essere dipinta. L'*ekphrasis* non è più descrizione della storia, ma descrizione del linguaggio che la racconta. Su Gianni Dessì:

12 Per fare un altro esempio, nell'articolo su Fioroni, per cui rimando a Crotti 2005, un altro brano è votato all'analisi di tecniche e materiali in luogo del contenuto: "in un *collage* intitolato *Ricordo di un vestito d'estate* un pezzettino di stoffa a più colori, minuscolo, su un fondo di millimetrico cielo e forse una o due gocce di acqua di mare" (Parise 1994: 46-47).

Il giallo è come preso fra le due manifestazioni del bianco e occupa il quadro con una sagoma trapezoidale dai contorni ricurvi, disegnando una sorta di piano inclinato sul quale si staglia la schematica rappresentazione di un occhio resa con due linee curve e un buco. Un po' spostata sulla destra e sbilanciata verso il basso, questa leggera figurazione dà l'impressione di scivolare lungo la luminosa discesa gialla (ivi: 35).

Anche in Pincio, in alcuni casi l'immobilità del prodotto *fatto* viene attivata da un'*ekphrasis* dedicata all'operato dell'artista, il quale si fa soggetto dell'enunciazione. Segue un brano su Jonathan Lasker:

l'artista traccia un piccolo schizzo, denso della calda confidenza che la mano può istituire con un foglio di intime dimensioni, dopodiché trasferisce questo minimo patrimonio di *privacy* sul palcoscenico della grande tela con una tecnica asettica che ha principalmente a cuore il problema di una riproduzione tanto fedele quanto raggelata (ivi: 45).

L'artista è *dentro* l'*ekphrasis*. Il pittore dell'opera è personaggio che partecipa del quadro, non solo dell'operazione di composizione dello stesso. L'*ekphrasis* è descrizione della rappresentazione, "dinamizzazione del processo compositivo" (Cometa 2012: 100 e sgg.), descrizione dei materiali o del meccanismo di un'installazione: "guardiamo dunque una turbina di carta con le palette fatte di pagine che acquistano corpo ruotando intorno alla costa del libro" (Pincio 2015: 72, ma si veda anche la descrizione di *Squadre plastiche* di Alfredo Pirri, ivi: 84). L'*ekphrasis* è a tal punto allontanata dalla sua norma che Pincio arriva a mostrarsi scettico rispetto al potere della descrizione: "Di fronte a un'immagine perfetta, la più magistrale delle descrizioni mostra immancabilmente i propri limiti. Se la scrittura, a prezzo di lunghi sforzi, riesce a figurare qualcosa, la luminosità dell'immagine ripristina subito il potere del silenzio" (ivi: 86). È, dunque, la scrittura che *figura*, non l'immagine:

E tuttavia questo *mantra* dei discorsi sull'arte, questo assioma persecutorio, *l'opera deve parlare da sé*, è un falso, una sciocchezza che non ha motivo. Nessuna opera d'arte parla da sé. Le opere parlano per bocca nostra, perché siamo convinti che vogliono dirci qualcosa, magari non

necessariamente qualcosa di senso compiuto, ch  spesso avviene proprio il contrario, spesso paiono soltanto interrogarci o offrirci in pasto al nulla (ivi: 242, corsivi dell'autore).

In Pincio sono senz'altro in minor numero le volute dichiarazioni di incompetenza   la "non sono Roberto Longhi" che ritroviamo in Parise (1994: 86), eppure i suoi scritti sono allo stesso modo lontani dalla critica d'arte tradizionale. Ad esempio, a commento del catalogo d'arte *Conformale*, scritto in occasione della mostra omonima (1992) in cui esposero, tra gli altri, Stefano Arienti e Alfredo Pirri, Pincio dichiara che il testo "non aveva il tono impersonale e speculativo proprio della critica d'arte, era una voce che si rivolgeva direttamente al lettore col tono di chi racconti qualcosa, una storia, 'la nostra storia'" (2015: 61). Non la storia delle opere ma la storia degli artisti. Con il testo di *Conformale*, privo di immagini, Pincio sostituisce al discorso sull'opera d'arte il discorso sulle intenzioni e sulla vita degli artisti, cos  come Parise includeva nel volume non riproduzioni di opere d'arte ma ritratti fotografici degli *artisti* (e allo stesso tempo decideva di intitolare cos  la raccolta). Crotti definisce la strategia di Parise una vera e propria "forma ritratto",

ci  il calco di una figura artistica che giunge a epifanizzarsi grazie alla descrizione della sua sagoma e che trova appunto nei tratti biografici un momento interpretativo cardine. [...] i profili degli autori stanno per (in luogo di) le loro opere, anzi per metafora ne esplicitano i significati altrimenti indicibili, quindi incomprensibili (2005: 149).

Parise, infatti, arriva a dire che "un quadro ha il 'naso', come chi lo dipinge" (1994: 13; cfr. Attanasio 2018),¹³ a personificare l'opera e a riconoscere, cos , nei quadri, i loro autori, e negli autori, s  stesso: "Soltanto Cucchi e Chia.   proprio cos  perch  io, grosso modo, dipingevo in quel modo l . E quindi ritrovare dei 'nipotini' senza che lo sapessero..." (1987: 54). Ecco, dunque, che il ritratto   basato su una dimensione emotiva e personale che surclassa quella estetica e tecnica (si pensi alla definizione di *pittori buoni*) e ha come obiettivo

13 Nella prefazione di Quesada   riportato il brano dell'intervista condotta da Luigi Meneghelli per "Flash Art" nel 1986 dopo l'uscita di *Artisti*.

la delineazione, il calco, della propria figura. Lo stesso procedimento si riscontra in *Scrissi d'arte*, dove Pincio "si auto-bio-grafizza", "allestendo – non senza corredarlo *a posteriori* d'un minuzioso quanto cerimonioso Baedeker informativo – il museo interiore delle proprie ossessioni, e delle scritture che quelle ossessioni hanno nel tempo cercato di interpretare, e forse esorcizzare, per in effetti non fare altro che celebrarle" (Cortellessa in Pincio 2015: 287).

La forma dell'*auto-eteroritratto* di Pincio, gi  approfondita per la componente di scrivano (Torti 2019),   tangibile anche nella sua componente di pittore,¹⁴ ancor pi  nella misura in cui molti artisti che vengono raccontati, come abbiamo detto, sono a loro volta doppi talenti. Come Parise, Pincio concentra molti dei suoi *scrissi* sul rapporto tra testo e immagine che si instaura nelle stesse opere visuali. Eugenio Tibaldi, Luca Buvoli, Andrea Salvino, sono solo alcuni degli autori che mescolano parola e immagine, per non parlare del mentore Alighiero e Boetti, che meriterebbe un contributo a parte tale   l'influenza esercitata sullo scrittore romano.

Oltre all'impiego di segni grafici nelle opere d'arte, molti sono i riferimenti alla letteratura e le citazioni da scrittori che Pincio inserisce nei suoi *scrissi*. Faccio l'esempio dei padri letterari Philip Dick e Thomas Pynchon (cfr. Pincio 2011) nel saggio su Marco Colazzo, o di Silvia Ballestra nel saggio su Salvino. Si assisterebbe cos  a una particolare forma di similitudine, in cui lo scrivente, per descrivere il senso di un'opera d'arte – siamo quindi distanti dal concetto di

14 Per fare solo un esempio, nel commento ad alcuni lacerti di *M.* (1996), primo romanzo di Pincio, lo scrittore dichiara di riconoscersi in Duchamp perch : "A dispetto di quel che alcuni critici di poco spirito credono o vorrebbero far credere, il buon vecchio Marcel era un mediocre pittore. Se non si fosse inventato quella che io chiamo l'arte dell'intenzione, il suo destino pi  verosimile sarebbe stato l'oblio. Passando dalla tela all'oggetto trovato, al *ready made*, Duchamp oper  una doppia rivoluzione. Non cambi  soltanto la definizione dell'arte, intervenne anche su quella dell'artista. Duchamp fu il primo artista che consapevolmente fece della sua vita o, per meglio dire, delle leggende attorno alla sua vita, un'opera ulteriore, se non la maggiore e definitiva. [...] Insomma, in Duchamp vedevo un mio simile, un pittore che aveva dovuto fare i conti coi propri limiti, un artista che aveva edificato una letteratura sulla rinuncia all'arte" (2015: 170-171).

ekphrasis in questo caso – si serve di un'altra disciplina e adotta altri strumenti, ovvero le parole altrui, le quali, essendo letterarie, non sono didascaliche ma evocative, sono illustrazioni verbali di una sensazione piuttosto che di un oggetto. Molto spesso la crasi è tale per cui gli *scrissi* di Pincio risultano veri e propri saggi d'arte e di letteratura, come se non fosse più possibile una distinzione tra le due (il culmine è rappresentato dagli scritti su opere iconotestuali, si pensi solo ad *Art magique* di Breton, Pincio 2015: 211-216).

A proposito di iconotesto, un saggio interessante da questo punto di vista è *Il codice 61-65* (1993), in cui, a differenza, per esempio, di *Conformale*, appaiono alcune immagini, o, per meglio dire, il saggio è costruito con esse:

Misi insieme una serie di riferimenti iconografici ai quali affidare il compito chiarificatore che solitamente hanno le note testuali a piè di pagina o in fondo a un volume. Individuai anche una serie di eventi, sia storici sia culturali, che avrebbero dovuto definire il paesaggio che faceva da sfondo alla nostra formazione. Con questo materiale imbastii un testo con una voce ancor più caratterizzata e antitetica alla critica d'arte convenzionale (ivi: 102).

Il testo allude alle immagini ma non le descrive, esse si trovano effettivamente ai suoi piedi, come se la pagina fosse divisa in due e vi si potessero leggere due storie diverse, una fatta di immagini, l'altra di parole. Le immagini si richiamano l'un l'altra, seguono un loro percorso e ricordano la forma-saggio del Berger di *Ways of seeing* (1972), dove il testo non è ben accolto e il senso sarebbe generato solo dalle immagini giustapposte.

Naturalmente, l'uso delle immagini all'interno di uno scritto d'arte non è affatto inusuale, eppure qui risulta originale l'impiego di immagini parallele – anche da un punto di vista grafico – al testo, che manifesta una scelta compiuta al momento della genesi del saggio e verosimilmente dettata, in questo caso, non solo dal doppio talento, ma anche dalla cultura visuale in cui il postmodernismo pinciano si immerge.

In generale, mi sembra di poter dire che le immagini presenti nelle

due raccolte hanno una funzione molto rilevante, e più nello specifico, la presenza di opere figurative realizzate dagli autori conclude la nostra analisi degli elementi propri dello scritto d'arte scritto dall'artista. Abbiamo visto, infatti, che gli scritti di Parise e Pincio, benché distanti cronologicamente, hanno alcuni elementi in comune quali l'originalità dell'*ekphrasis*, una tendenza del pittore scrivano a proiettarsi nel ritratto dell'artista cui dedica le sue pagine, una certa preferenza per il doppio talento altrui e la presenza di riferimenti letterari. A questo si aggiunge, infine, una somiglianza tra i due autoritratti figurativi degli autori. Mi riferisco, in particolar modo, all'autoritratto di Parise (1946-1947) [Fig. 1], che – ricordo – è stato inserito insieme ad altre opere nell'edizione Neri Pozza di *Artisti* senza l'avallo dell'autore. Nel dipinto Parise si ritrae accanto alla tela, ma allo stesso tempo la nasconde, nasconde la tela come la sua mano nell'atto di dipingere. Ugualmente, Pincio, nel suo *Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza* (2012, incompiuto, cfr. Porciani 2021) [Fig. 2], riprodotto a conclusione della postfazione di Cortellessa, nasconde la tela con la sua stessa figura, le dà le spalle ma vi è anche dentro, è ritratto nel ritratto, si fa *metapicture* (Stoichita 1993; Mitchell 1994). In entrambi i casi l'intento è quello di celare la versione artistica di sé – ci sarebbe da chiedersi anche la ragione per cui Parise dipingesse sul verso delle tele –¹⁵ l'intento è quello di cancellare, e per farlo, bisogna scrivere (cfr. Pincio 2015: 8).

Parallelamente, il fatto di scegliere per la copertina degli scritti d'arte un proprio ritratto, ma fatto da altri, assume un significato ulteriore: il *Ritratto di Goffredo* (1965) [Fig. 3] di Gioietta Fioroni e il ritratto di Pincio di Marco Colazzo per la serie *Ritratti unici* (1993) [Fig. 4] ci annunciano due elementi importanti e, se vogliamo, complementari: c'è l'autore in copertina, quindi quel libro è in parte un ritratto di sé; l'autore è ritratto da un altro artista, esattamente come tutti gli altri artisti sono ritratti *verbalmente* all'interno del testo da lui, anch'egli artista. Pincio e Parise sono quindi, in questi scritti d'arte, da una parte ritratti e dall'altra autoritratti (si intendano qui due partecipi

¹⁵ Nel primo apparato iconografico che appare in *Artisti*, tre sono le opere dipinte sul verso della tela.

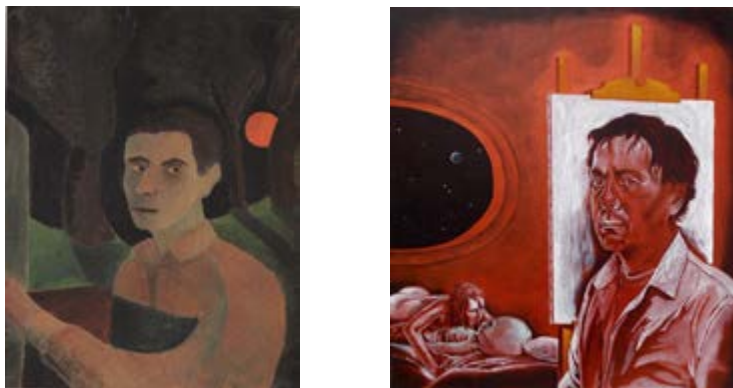


Fig. 1
Goffredo Parise (1946-1947), *Autoritratto*, (in alto a sinistra).

Fig. 2
Tommaso Pincio (2012), *Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza, incompiuto*, (in alto a destra).



Fig. 3
Gioietta Fioroni (1966), *Ritratto di Goffredo*, (in basso a sinistra).

Fig. 4
Marco Colazzo (1993), ritratto di Tommaso Pincio della serie *Ritratti unici*, (foto di Sergio Fasciani) (in basso a destra).

passati).¹⁶ E l'immagine e il testo, dal canto loro, sono auto-etero-ritratti (qui invece si intenda come sostantivo), ritratti realizzati *da* altri, quelli figurativi, e ritratti di sé *attraverso* gli altri, quelli verbali. Lo scrittore-artista, per concludere, si trova a doversi confrontare costantemente con l'*altro*, che sia l'altro artista in cui egli si riconosce, oppure l'altro sé, il suo doppio, ovvero il talento – al momento – sospeso.

.....
16 Anche nella prosa narrativa Pincio precisa: "In fondo, ritratto e ritratto si equivalgono, sono legati a doppio filo dallo stesso nome. È un ritratto la persona che viene raffigurata, come lo è la cosa in cui vediamo raffigurata una persona" (2018: 8). In merito alla questione del doppio nel *Dono di saper vivere* e dello sguardo pittorico dell'autore, soprattutto in merito alla figura di Caravaggio, cfr: Milani 2020; 2021.

BIBLIOGRAFIA

ATTANASIO E. (2018), *Artisti di Goffredo Parise: "anche il quadro ha il 'naso', come chi lo dipinge"*, Actes du Séminaire Rencontres de l'Archet. Letteratura e Arti visive, 10-15 settembre 2018, Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex, pp. 48-54.

Ead. (2019), *Goffredo Parise. I Sillabari della percezione*, Mimesis, Milano-Udine.

Ead., MILANI F. (a cura di) (2016), "Écrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del XX secolo", in *Poetiche*, n. 1.

BAXANDALL M. (2000), *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte* [1987], trad. it. di A. Fabrizi, introduzione e cura di E. Castelnuovo, Einaudi, Torino.

BAZZOCCHI M.A. (2021), *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Il Mulino, Bologna.

BERGER J. (1972), *Ways of Seeing: based on the BBC television series with John Berger*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London.

CALVINO I. (1995), *La squadratura* [1975], in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Arnoldo Mondadori, Milano, vol. 2, pp. 1981-1990.

COMETA M. (2012), *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano.

Id. (2014), "Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel 'doppio talento'", in COMETA M., MARISCALCO D. (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione*, Quodlibet, Macerata, pp. 47-78.

CORTELLESSA A. (2020), "Stelle anomale e uomini volanti. Goffredo Parise fra i suoi Artisti", in *Ermeneutica letteraria*, XVI, pp. 87-99.

CROTTI I. (2005), *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Marsilio, Venezia.

Ead. (2017), *Parise critico d'arte: il ritratto d'artista come autoritratto*, in BOCCHIA E., FABBRIS Z., FRISON C., PESCE R. (a cura di), *Dialogo: studi in memoria di Angela Caracciolo Aricò*, Centro di studi medievali

e rinascimentali "E. A. Cicogna", Venezia, pp. 115-119.

DEL CASTILLO L. (2019), *Gli "Artisti" di Goffredo Parise*, in MILANI F., GASPERINA GERONI R. (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2017, ETS, Pisa, pp. 95-102.

DELL'AQUILA G. (2009), "Cronaca di una visione: Dino Buzzati e Hieronymus Bosch", in *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana*, 38 (3), pp. 131-142.

DONATI R. (2018), "Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento", in FERRONI G. (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 740-45.

MANGANELLI G. (2000), *Salons* [1986], Adelphi, Milano.

MENGALDO P.V. (2005), *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino.

MILANI F. (2020), *Tommaso Pincio: l'ossessione caravaggesca*, in Id., *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma.

Id. (2021), "Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio", in *Arabeschi*, 17, gennaio-giugno.

MITCHELL W. J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

MORANTE E. et al. (2000), *Scritti d'arte: dieci maestri della pittura raccontati da dieci grandi della letteratura*, Rizzoli, Milano.

PARISE G. (1987), "Natura d'artista", intervista a cura di E. Parlato, in *Eidos*, I.

Id. (1994), *Artisti*, a cura di M. Quesada, Neri Pozza, Vicenza.

PATRIZI G. (2000), *Narrare l'immagine: la tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma.

PETRUZZELLI S. (2019), *Declinazioni del visivo in Goffredo Parise: Graffitisti*, in MILANI F., GASPERINA GERONI R. (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2017, ETS, Pisa, pp. 103-108.

PINCIO T. (2011), *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Laterza, Roma-Bari.

Id. (2015), *Scrissi d'arte*, postfazione di A. Cortellessa, L'orma, Roma.

Id. (2018), *Il dono di saper vivere*, Einaudi, Torino.

PORCIANI E. (2021), "L'autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi", in *Arabeschi*, 17, gennaio-giugno.

SPLENDORINI I. (2012), "Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. Se una notte d'inverno un viaggiatore et l'œuvre de Giulio Paolini", in *Italiès*, 16, pp. 325-347.

STOICHITA V. I. (1993), *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris.

TORTI L. (2019), "Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra *ekphrasis*, iconotesti e scrittura visiva", in *Griseldaonline*, 18, 1, pp. 149-167.

TRISCARIV. (2020), "Tra letteratura e critica d'arte. I Classici dell'Arte Rizzoli (1966-1985)", in *Arabeschi*, 16, luglio-dicembre, pp. 172-187.

ALBERTO PIRRO

Il genio emendato: Benvenuto Cellini tra letteratura popolare e scolastica nel secondo Ottocento italiano¹

Orafo e scultore celeberrimo, Benvenuto Cellini è tra gli artisti più noti del Rinascimento italiano: la *Saliera* realizzata per Francesco I e il *Perseo* fiorentino ne hanno consacrato la fama ben al di là degli specialisti. Poiché molte sue opere di oreficeria sono purtroppo andate perdute, tuttavia, non è paradossale che la realizzazione più ricca e articolata che lo scultore abbia lasciato ai posteri rimanga forse il testo della propria *Vita*, sopravvissuto manoscritto e rimasto inedito fino al XVIII secolo, probabilmente anche a causa di contenuti che la morale cattolica ha ritenuto assai scabrosi. In quelle pagine sono racchiuse notizie non solo sulla carriera artistica dell'autore, ma anche e soprattutto descrizioni di un carattere veemente e una personalità incendiaria.

Una volta pubblicata, la *Vita* di Cellini presto si trova a circolare nella cultura europea, spesso privata delle parti passibili di censura: tra risse giovanili, omicidi, incontri di piacere sconvenienti, talvolta anche con uomini, pratiche rituali ai limiti dell'eresia e incarcerazioni, del manoscritto originale non sempre viene riportata ogni parola. Così, nel corso del XIX secolo, mentre in Francia i caratteri più oscuri dell'artista sregolato contribuiscono a radicarne l'immagine di protagonista della letteratura popolare romantica, in Italia, malgrado l'indiscusso interesse linguistico e letterario, la *Vita* subisce continue censure, stravolgimenti ed emendazioni a seconda della destinazio-

¹ Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza l'incoraggiamento e i preziosi suggerimenti di Clotilde Bertoni, Chiara Savettieri, Annalisa Pesando, Sergio Pace, Tobias Kämpf e Massimo Cubellis, cui va la più sincera e profonda gratitudine. Com'è naturale, la responsabilità del risultato finale rimane a carico di chi scrive.

ne d'uso. In particolare, grazie a un autore oggi quasi dimenticato qual è Oreste Bruni, nella seconda metà dell'Ottocento Benvenuto Cellini, genio dalla vita deprecabile, sopravvissuto a censure e mutamenti d'ogni sorta, riesce a entrare nelle scuole dell'Italia appena unificata, trasformandosi in modello per i fanciulli, invitati a coglierne la natura di abile artigiano, ancor prima che geniale artista, di cui è necessario seguire le orme per rinnovare la gloria del genio italiano nel mondo.

La nascita letteralmente favolosa del mito celliniano risale, del resto, ai suoi stessi anni. Quale creatore impetuoso, dal talento quasi sovrumano, Benvenuto Cellini (1500-1571) è descritto in poche, ma efficaci righe da Giorgio Vasari, che lo ricorda quale orefice "senza pari", dal carattere "animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo" (Vasari 1568: vol. VI 246). Tra i due però non scorre buon sangue, tanto che l'autore delle *Vite*, quasi risentito all'idea di non possedere l'esclusivo privilegio del racconto biografico, si limita a un succinto accenno alle opere dell'artista fiorentino, rinviando i lettori all'autobiografia redatta da Cellini stesso, di cui è tra i primi a menzionarne l'esistenza. Ancorché sintetico, il ritratto vasariano avrà un ruolo primario nel consolidare l'immagine letteraria di Benvenuto, almeno fino agli inizi del XVIII secolo.²

Il manoscritto della *Vita di Benvenuto Cellini scritta da me medesimo* rimane inedito e comunque poco frequentato per quasi due secoli,³ soprattutto poiché ritenuto sconveniente alla luce della morale cristiana: solo nel 1728 sarà dato per la prima volta alle stampe, sulla scia di quell'impulso culturale promosso dall'ambiente cruscante fiorentino, che opera per "riabilitare alcuni testi fondativi della tradizione letteraria toscana" (Forlesi 2020: 126). Da quel momento, grazie anche a numerose traduzioni, riscritture e persino reinterpretazio-

² Come ricordato prima da Cordié (1960), di cui si segnala anche l'accurata ricostruzione biografica di Cellini, e poi da Gatto (2001).

³ Una recente e approfondita analisi della *Vita*, oltre che dei *Trattati* redatti da Cellini, è stata svolta da Travagliante (2016-17), laddove un'indagine sullo stile degli scritti celliniani è offerta da Gamberini (2016); si segnala inoltre il recente contributo di Mattioda (2019). Tutte le citazioni dalla *Vita* sono estrapolate dall'edizione curata da Bellotto (1996) d'ora in avanti abbreviato in Cellini (1996).

Fig. 1
Raffaello Romanelli (1900), *Busto di Benvenuto Cellini*, Firenze, Ponte Vecchio. Foto by Thermos - CC BY-SA 2.5.



ni,⁴ l'orefice fiorentino acquista fama assoluta nel panorama artistico e letterario europeo [Fig. 1]. Le sue vicende umane e artistiche, ben al di là dei pochi cenni vasariani, da un lato divengono un caso esemplare di turbinosa vita d'artista mentre, dall'altro, paiono incarnare l'essenza più accattivante di quel Rinascimento che, negli stessi anni, sta acquisendo nuova forma e rilevanza tra gli studiosi.⁵

Benvenuto Cellini nella cultura francese

Malgrado la sua vita tumultuosa, nella Francia di primo Ottocento l'attenzione verso Cellini, quale personaggio letterario, pare prender forma in termini davvero significativi.⁶ Tra i primi, infatti, Hector

4 In particolare, ad esempio, il primo a tradurre la *Vita* in tedesco nel 1796-97, è Johann Wolfgang von Goethe, che tralascia alcune delle parti più scabrose; tale vicenda, insieme all'intera storia editoriale della *Vita* di Cellini, è riassunta da Gilbert (2006-07).

5 In tal senso resta naturalmente fondamentale innanzitutto Burckhardt (1860). Sul tema del Rinascimento Italiano nelle culture europee del XIX secolo cfr. i saggi contenuti nel volume di Bolzoni e Payne (2018).

6 La fortuna del mito celliniano in Italia e in Francia tra XIX e XX secolo è ricostruita anche da Mozzati (2011): il saggio, cui si rimanda anche per ulteriori riferimenti bibliografici, ripercorre in modo approfondito alcune delle più note

Berlioz compone l'opera *Benvenuto Cellini*, andata in scena all'Opéra Le Peletier di Parigi il 10 settembre 1838 (De Wailly 1838). Vale la pena notare che il libretto di Léon de Wailly e Henri Auguste Barbier, pubblicato nella collana *Librairie Théâtrale*, si apre con un avviso al pubblico, scritto in forma di sonetto, dove lo spettatore è messo in guardia dal carattere "violent et souvent sans raison" di Cellini, giustificabile, però, in puro spirito romantico:

Ce n'était pas un ange, on le voit, mais en somme
Il n'eut jamais au cœur de basse affection
Et toujours il aime l'art avec passion (de Wailly s.d.: 4).⁷

Pochi anni dopo Berlioz, è la volta di Alexandre Dumas che, nel 1843, racconta il sulfureo artista quale maestro di *Ascanio*, allievo con cui parte alla conquista della corte francese: l'intera vicenda del romanzo è ambientata a Parigi, soprattutto tra le mura della bottega dell'artista nell'Hôtel du Petit-Nesles.⁸ Fin dalle prime pagine, lo scrittore offre anche un suggestivo ritratto dai forti chiaroscuri:

C'était un homme maigre, grand, vigoureux, de quarante ans à peu près ; mais il faudrait le ciseau de Michel-Ange ou le pinceau de Ribeira pour retracer ce profil fin et énergique ou pour peindre ce teint brun et animé, pour rendre enfin tout cet air hardi et comme royal. Son front élevé s'ombrageait de sourcils prompts à se froncer ; son regard, net, franc et incisif jetait parfois des éclairs sublimes ; son sourire, plein de bonté et de clémence, mais avec des plis quelque peu railleurs, vous charmait et vous intimidait en même temps (Dumas 1843: 229-230).⁹

testimonianze ottocentesche e novecentesche della fama di Cellini, in particolare rilevandone i riflessi sulle culture letterarie, teatrali e cinematografiche, senza tuttavia affrontare la questione censoria, determinante in vista degli usi scolastici.

7 "Non era un angelo, come potete vedere, ma tutto sommato / Non ha mai avuto un cuore di scarso affetto / E ha sempre amato l'arte con passione". Le traduzioni dai testi francesi sono di chi scrive, salvo diversa indicazione.

8 Si segnala una piccola ricostruzione della dimora-atelier dell'artista, in un testo di primo Novecento dedicato unicamente al soggiorno francese di Cellini cfr. Gailly de Taurines (1908: 25-42).

9 "Era magro, alto, vigoroso, di circa quarantina d'anni, ma ci vorrebbero lo scalpello di Michelangelo o il pennello di Ribera per disegnare quel profilo fine ed

Il successo popolare dei fascicoli di Dumas contribuisce a mantenere vivo l'interesse su una figura d'artista che sta diventando emblematica. Nel 1852 Paul Meurice mette in scena *Benvenuto Cellini: drame en cinq actes et huit tableaux*, ancora riferito all'esperienza francese dello scultore, nato in seguito alle riflessioni dell'"amusant et ingénieux" romanzo di Dumas, cui l'autore unisce una personale rilettura della *Vita* di Cellini. In una piccola nota introduttiva il drammaturgo chiarisce gli intenti del componimento, riassunti nell'intenzione di "faire aimer un grand génie ; faire admirer un beau caractère" (Meurice 1852: III). A tal fine, il romanziere rende espliciti i motivi d'interesse per Benvenuto, figura controversa quanto affascinante, nonché il proprio sforzo di rendergli giustizia:

Pour rendre sympathique l'artiste, qu'on avait presque toujours placé comme en dehors de l'humanité, nous avons, au contraire, cherché avant tout, dans le grand homme, l'homme, l'homme vivant et souffrant comme ses semblables ; - nous avons sans cesse mêlé ses actions et ses œuvres, ses créations et ses passions, ses sentiments et ses travaux ; - enfin, nous avons représenté le génie comme aussi bon que grand : s'il ne l'a pas toujours été, il le sera, il faut qu'il le soit ! au Don, qui dépend de Dieu, il faut, - c'est la loi nouvelle de la liberté, - qu'il joigne le Dévouement, qui dépende de l'homme. (ivi: IV).¹⁰

Anni dopo, anche Alphonse de Lamartine ripercorre la vita dell'artista fiorentino – descritto come "original, bizarre, passionné, vaniteux" – facendo inoltre ricorso a un originale meccanismo narrativo

.....
energico o per dipingere quel colorito bruno e vivo, per rendere tutta quell'aria audace e regale. La sua fronte alta era ombreggiata da sopracciglia pronte a corrugarsi; il suo sguardo netto, franco e incisivo, gettava talvolta lampi sublimi; il suo sorriso pieno di bontà e di clemenza, ma con delle rughe un po' beffarde, seduceva e intimidiva al tempo stesso".

10 "Per rendere amabile l'artista, che avevamo quasi sempre posto al di fuori dell'umanità, abbiamo, al contrario, cercato soprattutto l'uomo nel grande uomo, l'uomo che vive e soffre come i suoi simili; - abbiamo mescolato incessantemente le sue azioni e le sue opere, le sue creazioni e le sue passioni, i suoi sentimenti e le sue fatiche; - infine, abbiamo rappresentato il genio tanto buono quanto grande: se non lo è sempre stato, lo sarà! al Dono, che dipende da Dio, occorre - questa è la nuova legge della libertà - unire la Devozione, che dipende dall'uomo".

di avvicendamento tra l'io narrante dell'autore e la prima persona del protagonista (Lamartine 1866: 4-5). L'opera, più breve rispetto alla *Vita* originale, affronta quasi tutte le fasi della biografia celliniana, per concludersi in modo intrigante e poetico, con un messaggio forte, quasi un monito, rivolto forse alle generazioni a venire:

Le génie était la vertu, la bravoure était la gloire. On jetait sa vie o son immortalité à croix ou pile, pourvu qu'un pape eût le temps de vous pardonner et de vous renvoyer du gibet au ciel. Une sainte jactance affichait même plus de forfaits qu'on n'en avait commis. Ce temps explique Machiavel en politique, *Benvenuto Cellini* en art et littérature. [...] Machiavel et Benvenuto Cellini furent les créatures de l'ère de la politique et des arts, les héros forts et demi-barbares qui précédèrent dans l'antiquité fabuleuse les grandes civilisations (ivi: 238-239).¹¹

Ispirato al *Benvenuto Cellini* di Meurice, oltre che al capolavoro di Dumas, è ancora la trasposizione musicale di *Ascanio*, composta da Camille Saint-Saëns su libretto di Louis Gallet, la cui *première* si svolge il 21 marzo del 1890 presso l'Académie Nationale de Musique di Parigi (Saint-Saëns e Gallet 1890).

Così, in una costellazione di opere tra loro assai diverse, per il *milieu* artistico, letterario e musicale francese la figura di Benvenuto Cellini pare incarnare in modo esemplare il *topos* letterario di *genio e sregolatezza*, quasi emblema della cultura romantica europea. Al talento geniale di un artista nato con abilità quasi divine, si affianca il carattere impetuoso di un personaggio la cui vita è caratterizzata anche da risse, nefandezze e dissolutezza. Tali aspetti, che in gran parte contribuiscono a plasmare il mito dello scultore in Francia, sono d'altronde resi espliciti da Cellini stesso,¹² che li racconta con pre-

.....
11 "Il genio era la virtù, il coraggio la gloria. Si gettavano la vita o l'immortalità a testa o croce, a condizione che un papa avesse tempo di perdonare e rimandare dalla forca al cielo. Una santa giaculatoria mostrava persino più crimini di quelli che si erano commessi. Questi tempi spiegano Machiavelli in politica, *Benvenuto Cellini* in arte e letteratura. [...] Machiavelli e Benvenuto Cellini erano le creature dell'epoca della politica e delle arti, gli eroi forti e semibarbari che precedevano le grandi civiltà nella favolosa antichità".

12 Sulle modalità di autorappresentazione di Cellini, e sui suoi caratteri narrativi

cisione, pur omettendo talvolta denunce per fatti ancor più gravi.¹³ Quest'attrazione verso il personaggio letterario, ancor più che per l'artista, trasformato in *romantic hero* della narrativa francese di metà Ottocento,¹⁴ è restituita con grande evidenza dalle parole del poeta, critico d'arte e letterato Pierre de Bouchaud,¹⁵ che nel 1903 dedica a Cellini una personale ricostruzione biografica e storico-artistica:

La lecture des *Mémoires* nous donne l'impression que, toujours et partout, dans les entreprises les plus héroïques, dans les rixes, au milieu des turpitudes les plus viles comme dans les plus méchants tours, Benvenuto est dans son droit et a raison de se conduire comme il le fait. Et nous arrivons, sans le vouloir, à nous réjouir, en quelque sorte, de ses facéties, à désirer qu'il se sauve des mains de ses ennemis, qu'il les batte, qu'il en triomphe glorieusement. Nous nous mettons à détester ses propres rivaux ; nous désirons avec ardeur qu'ils soient battus, brûlés, pulvérisés. Il n'y a plus que lui. Lui seul est le héros, le champion, l'artiste devant lequel rois et papes doivent s'incliner comme devant le premier des hommes, les plus grand des mortels (Bouchaud 1903: 5-6).¹⁶

innovativi, cfr: Gardner (1997); si segnalano inoltre i più recenti saggi di Rizzarelli (2016), Ciccuto (2017) e Gibellini (2018).

13 Non sempre Cellini appare verosimile nei propri racconti, tanto che taluni come Luigi Chirtani [Archinti], lo accusano di aver "lardellato il racconto [...] colle più strane bugie" (Chirtani 1896: 4). Dal canto suo, Rudolf Wittkower attribuisce tali esagerazioni non tanto al suo carattere, conforme agli stereotipi dell'artista di primo Cinquecento, quanto all'inedita sfrontatezza di "aver affidato le sue memorie alla carta" (Wittkower 2014: 208). Una ricostruzione precisa delle denunce ricevute da Cellini, comprese quelle omesse nella *Vita*, è in Greci (1930); sul tema cfr: anche il più recente saggio di Rossi (1994).

14 Il termine è riferito alla definizione di George Ross Ridge, che descrive le caratteristiche principali del *romantic hero* nella letteratura romantica francese: "he is a seeker, a man of fate, a pathological hero, a poet-prophet, or a rebel" (Ridge 1959: 11).

15 Sull'autore esiste purtroppo una sola biografia, molto datata: cfr: Menasci (1904).

16 "La lettura dei suoi *Mémoires* ci dà l'impressione che, sempre e ovunque, nelle imprese più eroiche, nelle risse, in mezzo alle turpitudini più vili, così come nei suoi trucchi più sporchi, Benvenuto è nel giusto e ha ragione di comportarsi come fa. E inconsapevolmente arriviamo a gioire, per così dire, della sua malizia, a desiderare

La Vita in Italia: una questione di lingua

Anche in Italia la *Vita* celliniana ha una risonanza notevole, fin dall'anno della prima pubblicazione, tuttavia per motivi assai diversi rispetto a quelli che ne determinano la fortuna francese. Al centro dell'interesse dei lettori è, innanzitutto, la sua lingua: l'opera è, infatti, scritta in un toscano assai vivace, presto ammirato da moltissimi studiosi.¹⁷ Dopo un secolo e mezzo di relativo oblio, il manoscritto originale della *Vita*, conservato nella Biblioteca Laurenziana,¹⁸ era stato riscoperto dal medico, naturalista e scrittore Antonio Cocchi,¹⁹ che ne aveva curato l'*editio princeps* nel 1728,²⁰ dedicata a Riccardo (Richard) Boyle, conte di Burlington, destinata a circolare con immediato successo su tutta la penisola.²¹ Subito dopo, numerose ristampe si susseguono, senza tuttavia seguire criteri filologici congruenti: tra le altre, ad esempio, Giovanni Palamede Carpani cura nel 1806 un'edizione in due volumi, recuperando non solo la prefazione originale di Cocchi, ma anche la dura critica indirizzata a quest'ultimo da Giuseppe Baretti.²² Da parte sua, Carpani illustra quelle che gli paio-

che si salvi dalle mani dei suoi nemici, che li sconfigga, che trionfi gloriosamente. Cominciamo a odiare i suoi stessi rivali; desideriamo ardentemente che siano battuti, bruciati, polverizzati. Non c'è nessun altro che lui. Lui solo è l'eroe, il campione, l'artista davanti al quale re e papi devono inchinarsi come davanti al primo degli uomini, il più grande dei mortali".

17 La questione della lingua vanta una vastissima letteratura specifica: tra i vari, si segnalano il prezioso contributo di Altieri Biagi (1972), i riferimenti presenti nell'*Introduzione* di Bellotto (1996), nonché il più recente e approfondito studio di Banella (2012). Inoltre, un'analisi sull'implicazione linguistica per gli studiosi dell'Ottocento e Novecento è offerta ancora da Gatto (2001: 31-46).

18 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Med. Palat. 234².

19 Personalità di grande interesse culturale, soprattutto per i rapporti che legano Italia e Inghilterra nel corso del Settecento cfr: Guerrini (2002) e Forlesi (2019).

20 Sulla pubblicazione dell'*editio princeps* e dei *Trattati* celliniani si rimanda ancora alla puntuale analisi di Forlesi (2020).

21 Il luogo di edizione riportato sul frontespizio – Colonia – è contraffatto dall'editore Pietro Martello, forse a Napoli, per evitare di incorrere in censura.

22 È riportato il commento pubblicato in origine sulla *Frusta Letteraria* n. VIII, in cui Baretti si scaglia contro la prefazione di Cocchi definita "insulsa e melensa"

no le ragioni di tanta fama: il testo è colmo di “bellezze di stile e di squisiti fiori di lingua”, presentandosi come un gioiello del linguaggio cinquecentesco,²³ scritto peraltro da un uomo non erudito e privo di un'adeguata formazione letteraria. Si tratta di un'osservazione cruciale: proprio tale carattere, inteso quale testimonianza della lingua disordinata e spontanea “con cui favellava [...] il volgo di Firenze e di Roma”, garantisce la circolazione della *Vita* in tutta la penisola italiana nel corso del XIX secolo (Carpani 1806: vol. I, XVIII). Molti decenni dopo, l'edizione rigorosamente conforme al manoscritto laurenziano, curata da Brunone Bianchi nel 1852,²⁴ è corredata da osservazioni filologiche e un consistente apparato di note “ad uso dei non toscani”, al fine di restituire al lettore il testo nella sua originalità “perché leggendo non ti par di leggere, ma udire alla presenza il fiorentino popolano” (Bianchi 1852: [V]).

Lungo tutto il XIX secolo, in effetti, si assiste a una rincorsa tra ristampe, correzioni, testi con annotazioni inedite e arricchimenti.²⁵ Spesso le edizioni appaiono conformi al manoscritto fiorentino, ma talvolta anche alterate, tagliate, censurate: la *Vita* di Cellini diventa un caso storico-letterario di straordinaria risonanza, nell'animato dibattito sulla questione linguistica e, in particolare, sul valore del toscano cinquecentesco. In modo del tutto inatteso, il testo celliniano pare possedere un carattere esemplare nella definizione di una lingua che, malgrado le difficoltà e l'alto tasso di analfabetismo, s'avvia a diventare nazionale.²⁶ Non a caso, l'attenzione per la *Vita* pare intensificarsi intorno alla metà del secolo, quando tali questioni vanno addensandosi, in coincidenza con le ultime fasi del processo di unificazione dello Stato.

(Carpani 1806: vol. I, prefazione, XII-XIV).

23 Come ricostruito da Maier (1952).

24 Fasano (1968).

25 Un'idea sulla consistenza delle ristampe ottocentesche, soprattutto italiane d'inizio Novecento, è in Churchill (1907).

26 Per prima ricognizione sulla questione linguistica e il livello di alfabetizzazione e scolarizzazione nell'Italia appena unita cfr. Cella (2015: 125-144); per un quadro di riferimento storico generale cfr. Tobia (1995).

Cellini prima dell'Unità d'Italia: il teatro

Figlio di Giovanni Battista Sonzogno,²⁷ erede dalla famiglia bergamasca di stampatori, librai ed editori attiva tra Settecento e Novecento, anche Lorenzo Sonzogno offre il proprio contributo alla vicenda del personaggio letterario Cellini, nonché alla sua diffusione nell'Italia preunitaria. L'autore pubblica nel 1839 *Benvenuto Cellini. Dramma Storico: una pièce teatrale rappresentata* – come chiarisce il frontespizio del libretto – per la prima volta a Torino, tra maggio e giugno dello stesso anno, e ambientata negli anni tra la carcerazione romana e la creazione del *Perseo*. Una recensione allo spettacolo riporta l'impatto sulla critica e il pubblico coevi:²⁸

È di un'orditura semplicissima, senza personaggi terribili e misteriosi, senza gran colpi di scena, e dirò più ancora senza affatto affatto un miccin d'amore. Eppure il credereste? Fu applaudito, applauditissimo per due sere consecutive con sempre crescente furore. E non vi si vedono convulsioni galvaniche, ma pretta e schietta natura: la pittura di un bel carattere drammatico tratteggiata maestrevolmente, qualche accidente condotto con verità e naturalezza, formano il precipuo capitale di questo dramma storico (Sonzogno 1839: 173).

Il quadro offerto da Sonzogno appare dunque, allo spettatore del suo tempo, *naturale*, veritiero e privo di aneddoti inquietanti. Tale lettura risulta non esattamente conforme alla *Vita* di Cellini, soprattutto considerando che, solo negli anni in cui è ambientato il dramma, lo scultore si ritrovò coinvolto in numerose peripezie, talvolta violente, oltre a litigi o situazioni in cui l'*eroe* dimostra un temperamento tutt'altro che pacifico. Si pensi, ad esempio, alla fuga da Castel Sant'Angelo, tra gli episodi più rocamboleschi dell'intera biografia [Fig. 2]: per evadere dalla prigionia, Benvenuto escogita un piano che si rivela impreciso, a causa dell'errore di calcolo tra altezza delle mura e posizione della propria cella; così, scivolando giù dalla finestra con una fune fatta di lenzuoli annodati, ferendosi le mani nella

27 Una ricostruzione della casa editrice e della famiglia Sonzogno è a cura di Capra (2018).

28 A firma di E[doardo?] Soffietti, pubblicata in coda alla sceneggiatura del 1839.



Fig. 2

Benvenuto Cellini – L'agitata giovinezza (1939), figurina Liebig, collezione dell'autore.

discesa, l'artista si procura una grave frattura alla gamba per una caduta che lo lascia privo di sensi una notte intera. Nel dramma di *Sonzogno* l'evasione è raccontata in modo quasi comico e si conclude incontrando una sentinella, che riconosce lo scultore ma lo lascia fuggire senza opporsi: nella *Vita*, invece, Cellini è pronto a uccidere pur di scappare e la guardia finge di non notarlo, proseguendo la ronda e lasciando via libera all'improvvisato, maldestro, sfortunato e insanguinato fuggiasco.²⁹

Del resto, uno stravolgimento narrativo tanto evidente non solo può trovare giustificazione nelle esigenze teatrali dell'epoca, ma è anche emblematico d'una prassi abituale che vede spesso la modifica sostanziale d'interi sezioni della *Vita*. La biografia celliniana è costellata da una lunga serie di omicidi, risse e accuse più o meno esplicite di pratiche all'epoca definite sodomitiche,³⁰ oltre a fatti assai

²⁹ L'episodio è narrato in Cellini (1996: 390-398).

³⁰ Tra le numerose vicende, si segnala in particolare la lite furibonda con l'odiato scultore Baccio Bandinelli di fronte al Papa. In tale occasione, Cellini viene appellato dal suo rivale *sodomitaccio* in modo dispregiativo, con riferimento alle presunte sue abitudini private: Cellini riesce, almeno in quell'occasione, a trasformare l'accusa in aspirazione poetica, rigettando la critica rievocando l'amore divino e

gravi che, spesso, sono omessi nelle edizioni prodotte nell'Ottocento e finanche nei primi anni del Novecento, non solo in Italia, ancora in virtù di un dato affatto prevedibile: la censura di comportamenti contrari alla morale cristiana.

Benvenuto a scuola

La tendenza a cambiare frammenti della *Vita* celliniana si manifesta anche in contesti meno prevedibili. A partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, ossia poco dopo il compimento del processo di unificazione, le vicende dell'orefice, così come quelle di altri artisti, entrano nel programma scolastico di Oreste Bruni, autore insolito e a lungo, forse ingiustamente, dimenticato.³¹ Professore di lettere, pedagogia e morale, egli è direttore della Scuola Normale femminile di Chieti prima, di quella maschile di Parma poi, infine di Firenze dove insegna nelle classi elementari al tramonto del XIX secolo; è inoltre poligrafo prolifico e, tra Otto e Novecento, firma numerosi scritti a carattere pedagogico-divulgativo, destinati spesso a giovani donne, nel tentativo di trasmettere valori morali diversi, forse meno rigidi, pur non avendo come obiettivo primario la loro emancipazione.³² La volontà di Bruni nel provare a diffondere la *vera civiltà* al popolo è resa esplicita dai titoli di alcuni suoi saggi,³³ che sfruttano esempi concreti tratti da storia e proverbi, per offrire il proprio originale contributo alla "gran fabbrica della rigenerazione morale dell'Italia" (Bruni, 1870: VII).

il rapporto tra Giove e Ganimede, suscitando così l'ilarità del Papa cfr: Cellini (ivi: 654-657); inoltre per un affondo sulle accuse di omosessualità si rimanda al testo di Arnaldi (1986).

³¹ È difficile ricostruire una biografia completa dell'autore, ma grazie a testimonianze scritte sia dallo stesso Bruni, sia da altri che ne commentano le pubblicazioni, diverse sono le notizie reperibili: oltre ai testi pubblicati da Bruni, una menzione coeva allo scrittore è in Del Rosso (1893: 9); più di recente Zapponi (1981: 41); Bosna e Genovesi (1988: 344); Genovesi (2003: 136; n. 50).

³² Si segnala a tal proposito la seconda edizione di un testo dedicato alle donne, che impiega l'efficacia retorica di vecchi proverbi per insegnare loro a rialzare la propria "dignità mediante l'uso costante della riflessione" Bruni (1886a: IX).

³³ Bruni (1870).

Nel 1867-68 Bruni dà alle stampe una serie di fascicoli, intitolata *Vite di artisti celebri scritte ad ammaestramento del popolo*. La raccolta include una ricca selezione di brevi biografie d'artista, che partono da Luca della Robbia e terminano con Antonio Canova: l'autore riprende, ispirandosi al modello vasariano, l'attitudine a romanzare gli episodi, includendo talvolta aneddoti che non trovano riscontro nei documenti.

L'ordine stabilito da Bruni non è cronologico, mentre molte sono le peculiarità di un insieme davvero eterogeneo, dove, assieme a un numero rilevante di scultori,³⁴ sono incluse personalità europee, compositori e persino un ingegnere inglese.³⁵ Sorprende la presenza di alcuni artisti stranieri, da leggersi tuttavia ancora una volta in un'ottica nazionalista, poiché spesso la loro fama può essere ricondotta agli immaginari della cultura italiana.³⁶

L'intento di tutta l'opera rimane squisitamente pedagogico, come soprattutto ricorda il titolo, e i fascicoli sono destinati al *popolo*, scritti pertanto in modo semplice, con passione e un velo di retorica. Le storie hanno spesso un denominatore comune: i protagonisti paiono condividere un passato sfortunato ma, grazie a perseveranza e talento *divino*, alla fine riescono a dare valore alla propria esistenza. Per di più, in modo piuttosto originale, le biografie di Bruni paiono riflettere i caratteri canonici della fiaba, evidenti osservando soprattutto lunghezza e finale allegorico-morale.³⁷ L'invito conclusivo è

34 Insolito se si considera la predominanza della pittura in molti contesti, non soltanto letterari.

35 Tra gli altri, si noti la curiosa scelta d'includere Giovan Battista Lulli, Giovanni Paisiello, Richard Arkwright e Nicola Antonio Zingarelli.

36 È ad esempio in Italia – o meglio, a Roma – che il *Pussino* o *Di Quesnoy* trovano la propria gloria, Firenze è la città natale di Lulli, ricordato come uno fra i migliori compositori a corte di Luigi XIV. Se *Giosia Wedgwood* non viaggerà mai in Italia, il suo personaggio è nobilitato da una straordinaria tenacia e attitudine al lavoro, mentre lo scultore *Giovanni Flaxman*, che con Wedgwood ha diversi scambi artistici, si trasferisce per alcuni anni a Roma “con scarsissimi mezzi” (Bruni 1863: 207), attratto da quell'Antico ritrovato e riscoperto, fino al suo rientro in patria per la definitiva celebrità.

37 Il riferimento qui è agli elementi della fiaba teorizzati nel saggio di Propp (1966).

sovente rivolto a far del bene, per sé e per la *patria*, lavorare duramente, essere retti, onesti, ignorare i (pre)giudizi di pigri e invidiosi, operando per il benessere comune.

Tra le *Vite* di Bruni – accanto all'immane trinità costituita da Leonardo, Raffaello e Michelangelo – trova posto anche Benvenuto Cellini *Orefice e Scultor Fiorentino*.³⁸ Le vicende narrate su di lui seguono, in modo più o meno lineare, la cronologia della *Vita*, con qualche differenza nella modalità in cui l'*eroe* è presentato ai giovani lettori: smarrita ogni traccia di cattiverie, assassini e risse, elusi i momenti più intensi di un'anima tanto inquieta quanto geniale, il lettore assiste a un'interessante trasformazione del personaggio da oscuro antieroe a *exemplum virtutis* per fanciulle e fanciulli.

La storia si apre con la nascita di Benvenuto che “recò la più gran gioia a tutta la famiglia”, ma ben presto fu costretto a lottare tra l'imposizione paterna a perseguire la via della musica e la propria vocazione *naturale*, “studiare l'orefice” (Bruni 1867-68: 67-69). Tale vicenda è presente invero anche nella *Vita*, ma a Bruni interessa esaltare piuttosto il dolore del giovinetto di fronte alla proibizione paterna, fino alla risoluzione quasi naturale di quel tormento: “il divieto del padre non poteva nulla contro il genio dei più potenti” (ivi: 71). Se le vicende proseguono attraverso i primi episodi di Cellini apprendista, sempre tramite una narrazione semplice e compendiata, mancano del tutto i riferimenti, da un lato, alle violente zuffe giovanili e, dall'altro, alla prima fuga improvvisa verso Siena per scampare a un processo.³⁹ Vaga è la rievocazione del periodo più scapigliato della sua vita, quegli anni romani in cui l'artista non soltanto si arruola come *bombardiere* a Castel Sant'Angelo per difendere Clemente VII durante il Sacco del 1527,⁴⁰ ma commette numerosi omicidi, tra cui persino quello presunto del Conestabile di Borbone [Fig. 3].⁴¹ Poco

38 È la biografia più lunga dell'intera raccolta, sviluppata su ben trentadue pagine.

39 L'episodio di riferimento è quello in cui Cellini e il fratello vengono picchiati e lo scultore, impavido, ritorna dai suoi aggressori armato di pugnale con intenti omicidi. La sua fuga, in compagnia del fratello, sarà favorita dai frati di Santa Maria Novella cfr: Cellini (1996: 58-64).

40 Sull'evento storico si rimanda all'intramontabile testo di Chastel (1984).

41 Carlo III di Borbone-Montpensier (1490-1527), il passo è in Cellini (1996:



Fig. 3

Benvenuto Cellini – Artigliere contro il Borbone (1939), figurina Liebig, collezione dell'autore.

dopo, Brunì rievoca la morte di peste del padre dell'artista, arricchita da un momento d'accorata rassegnazione:

Ora che io mi son fatta una posizione, ora che poteva assistere i tuoi cadenti anni, il crudo morbo ti ha tolto, e non ho neppur potuto ricever da te un ultimo abbraccio, l'estremo bacio, la paterna benedizione! (ivi: 79).

L'autore sembra accentuare l'affetto di un figlio infine riconoscente, laddove nella *Vita* celliniana manca del tutto siffatta partecipazione: Cellini, ricevuta notizia della scomparsa paterna, "onde che io parte me lo indovinavo", si limita a partire alla ricerca dell'unica sorella ancora in vita, e ciò "fu la cagione che il duolo fu minore" (Cellini 1996: 155). Tra le omissioni più significative di Brunì, si segnalano le vendette nei confronti dell'assassino del fratello e di Pompeo de' Capitaneis,⁴² eterno rivale e provocatore, entrambi messi a tacere

127-128); l'orafo sarà poi perdonato da Clemente VII di questo e tutti gli altri omicidi, nonché dei peccati più osceni proprio in virtù della sua dedizione nel proteggere il Papa.

42 Uguccioni (1987).

con numerose pugnalate.⁴³ L'unica disgrazia riportata da Brunì è la carcerazione a Castel Sant'Angelo, in seguito all'accusa di furto dei beni del Papa: anche in questo caso, tuttavia, il richiamo è breve e l'intera fase si conclude in poche righe, utili solo a ricordare ai giovani lettori che, malgrado il carattere risoluto, "fu un caso se [Cellini] non ci rimise la vita" (Brunì 1867-68: 83).

Nel processo di ridefinizione della figura celliniana per la gioventù italiana, Brunì omette persino Ascanio, valoroso protagonista delle pagine di Dumas. Al coscienzioso maestro di scuola, in effetti, l'esperienza alla corte di Francesco I serve solo a evidenziare fama e operosità dell'orefice, un pretesto per ricordare ai fanciulli che "coll'attività un discreto avvenire è sempre sicuro" (ivi: 87). Apprestandosi a concludere, Brunì precisa che "ebbe diversi figli", ancora allontanandosi dalla fonte cinquecentesca: Cellini menziona nella *Vita* il proprio unico figlio, riportandone la morte per affogamento, ucciso dalla balia cui era stato affidato, proprio mentre lavora alla sua più grande fatica, il *Perseo*.⁴⁴

Il mito della fusione dell'opera più nota resta più o meno intatto. Si tratta di una vicenda riportata con così tanto ardore, che è impossibile per Brunì rinunciare a un capolavoro artistico e letterario insieme. L'occasione è magica: la tempesta che si abbatte sull'impianto di fonditura del *Perseo*, e su un Cellini febbricitante forse in preda a deliri,⁴⁵ diventa occasione per consolidare il carattere epico di un personaggio tanto geniale quanto abile a svolgere quell'impresa per molti impossibile. In questo modo "egli era divenuto l'idolo dei Fiorentini" (ivi: 95), tramite la realizzazione del capolavoro suo più noto. "Questo genio così vario, così sublime" (ivi: 96) scompare nel 1571, ed è nelle pagine finali della biografia che si racchiude il senso di tutta la storia. Oreste Brunì termina il racconto dell'eroico orefice con un finale indipendente, poiché invero la *Vita* celliniana, "incompiuta e inedita" (Borsellino 1972: 19-20), si esaurisce anni prima della morte

43 Lo scontro finale tra Benvenuto e Pompeo è riportato in Cellini (1996: 258-263).

44 Com'è noto, la scultura è ancora oggi in Piazza della Signoria a Firenze.

45 Segnalato nella prefazione di Davico Bonino (1973: XVI).

dell'artista.⁴⁶ Così, il Cellini ottocentesco ha la possibilità di trasformarsi in eroe positivo che, malgrado tutto, sa rinunciare alle imposizioni paterne pur amando i genitori, dimostrandosi all'altezza delle aspettative, cavandosela in situazioni sì pericolose, ma non estreme, capace inoltre di essere sempre padrone di sé stesso. Ai posteri, e dunque anche ai giovani virgulti della neonata nazione italiana, l'artista raccontato da Bruni lascia in eredità il frutto della propria indiscutibile abilità. L'anima irrequieta, veemente e sanguinosa è stata riveduta e corretta, perdonata, lasciando spazio al puro talento, in grado di cesellare la propria vita e modellarla a seconda delle necessità. Un vero esempio da seguire, dunque, per i piccoli allievi della scuola elementare di un paese ormai pronto a sentirsi unito.

Una vita emendata

La fortuna italiana di Benvenuto Cellini, talento ineguagliabile e modello da imitare, conosce di lì a poco una fase nuova, al limite dal paradosso. Nell'arco di pochi anni e fin verso la prima metà del XX secolo, si registrano riedizioni del manoscritto celliniano *emendate* e *castigate*, destinate in gran parte ai giovani allievi di scuole confessionali.

È del 1871, per i tipi dell'Oratorio di San Francesco di Sales, una vita di Benvenuto Cellini *emendata ad uso della costumata gioventù* curata da Innocenzo Gobio.⁴⁷ Il volume, diviso in due parti, è di piccolo formato a rievocare quasi i libri devozionali *da bisaccia*.⁴⁸ L'introduzione "al lettore" annuncia le ragioni del testo: l'opera è dedicata a Cellini, che lavorava in "tempi d'ignoranza, di corruttela, di disordini d'ogni maniera", creata a partire dall'edizione di Brunone

46 La autobiografia di Cellini termina verso il 1567, che corrisponde anche alla sua perdita di reputazione presso Cosimo I. Da lì in poi l'artista si dedicherà alla pubblicazione di due *Trattati*, stampati nel 1568, uno sull'oreficeria, l'altro sulla scultura, in cui vengono segnate indicazioni tecniche sulle due arti.

47 Che si firma nel frontespizio C[hierico] R[egolare] *Barnabita*, ovvero membro della Congregazione di San Paolo, detti appunto Barnabiti; per una ricognizione approfondita sugli autori dell'Ordine, si segnala il poderoso lavoro di Boffito (1933-37).

48 Per un primo riferimento sulla tipologia specifica di libro cfr. Petrucci (1969).

Bianchi "l'ultima e la migliore", con aggiunta di note per "dilucidare certi periodi e costrutti usati dal Cellini". L'intrepido curatore invita così il lettore a mostrare clemenza:

Percorrendo questo libro, o lettore, perdona al povero Benvenuto quelle sue ribalderie ed escandescenze [...], ammira quella sua fede incorrotta che gli valse una morte tranquilla e cristiana [...]. E vivi felice (Gobio 1871: 5).

Com'è immaginabile, nel libro sono assenti i capitoli ritenuti riprovevoli per la morale cattolica. Tra gli altri, l'incontro con la "meretrice bolognese, che si domandava Faustina" (Cellini 1996: 100), in seguito al quale lo scultore si ammala gravemente e il chierico che lo cura gli rimprovera il troppo libertinaggio. Gobio non indaga le ragioni di tale malanno, conservando solo quanto basta a non compromettere la narrazione.⁴⁹ Pure del tutto rimossa è la figura di Luigi Pulci, che "pratica la Corte di Roma" e trova riparo – seducendolo - presso un vescovo ottantenne.⁵⁰ Cellini nella sua *Vita* racconta la vicenda esprimendo velatamente la sua gelosia per aver perso le attenzioni del ragazzo.⁵¹ Del racconto Gobio depenna ogni traccia, limitandosi a tagliare diverse pagine rispetto al manoscritto originale. Altro caso è la partecipazione di Cellini a un rituale di *negromanzia*,⁵² svolto assieme "a un certo prete siciliano" al fine di conquistare il cuore di una donna amata.⁵³ anche qui, semplicemente il barnabita non menziona la pratica eretica, purgando le pagine incriminate. Di censura in censura, degli episodi più effervescenti di Cellini restano solo alcune baruffe e poche bravate, in particolare quelle che non danno luogo

49 Per la parte emendata cfr. (Gobio 1871: 90).

50 Segnalato come il vescovo Gurgensis da Cellini, Lorenzo Bellotto lo identifica come Gerolamo Balbo, vescovo di Gurck cfr. Bellotto (1996: 119, n. 18).

51 L'episodio è riportato in Cellini (1996: 116-127).

52 Esiste una sottile differenza tra *necromanzia* e *negromanzia*, in particolare nell'uso cinquecentesco del termine e della pratica. Si è scelto qui di mantenere la parola adoperata da Cellini. Per un approfondimento sulle origini dei rituali e sulla complessità semantica delle locuzioni cfr. Bergstrom (2011).

53 L'intera e insolita vicenda è raccontata in Cellini (1996: 230-240).



Fig. 4
Benvenuto Cellini – Condanne e fughe (1939), figurina Liebig, collezione dell'autore.

ad azioni ritenute in qualche modo perverse [Fig. 4].⁵⁴
 Gobio non è il solo a espungere elementi imbarazzanti dal testo originale, per garantirne soprattutto una circolazione scolastica. Nel 1890 l'erudito Gaetano Guasti⁵⁵ pubblica ben due vite distinte sull'orefice fiorentino, entrambe presso la casa editrice Barbèra. La prima, corredata da una ricca sezione di documenti e un albero genealogico, appare fedele alla tradizione filologica avviata a inizio Ottocento,⁵⁶ laddove la seconda è "castigata per uso delle scuole", ridotta di quasi trecento pagine rispetto alla versione integrale. È nell'introduzione che si sottolineano i propositi dell'autore che, "con mano severa", ha cura di rimuovere "ogni insidia alla gioventù per ciò che spetta ai costumi", ricordando però di non adoperare "altrettanto rigore intorno alle opinioni, ai giudizi e [...] alle accuse del

54 Non è un caso se le parti più sensibili di censura fossero quelle di possibile natura omoerotica (che in Cellini sono sempre abbastanza velate, a causa forse dell'immoralità all'epoca in cui scriveva) o che, peggio, avevano protagonisti provenienti da ordini religiosi.

55 Per una prima ricognizione bibliografica sull'autore, le cui notizie sono di difficile reperibilità, si segnala un recente contributo cfr. Nenci (2011).

56 Guasti (1890a).

Cellini" (Guasti 1890b: XXII): una flessibilità determinata dall'analisi delle motivazioni che muovevano lo scultore, talvolta per umano e naturale impeto e non per volontà criminale. Guasti, in ultimo, si rivolge, da un lato, al giovane lettore ma, dall'altro, anche al possibile insegnante:

Confido peraltro di ottenere dai Maestri un benigno compatimento, avendo fatto quel poco che ho potuto per giovare agli studii; dagli alunni una buona accoglienza, per essere stato il primo a dar loro largamente illustrata questa singolarissima Vita del Cellini (ivi: XXIII).

Della presenza della biografia celliniana nelle aule scolastiche dell'Italia unita si hanno ancora diverse tracce fino all'inizio del Novecento.⁵⁷ Nel 1924 è pubblicata un'ulteriore *Vita* destinata alle scuole italiane: Francesco Zublena⁵⁸ redige la *nuova edizione scolastica* in esplicita continuità col testo integrale di Gaetano Guasti, dal quale recupera e approfondisce l'apparato di note, esortando peraltro i propri lettori

A riconoscere, speriamo, come questa edizione che presentiamo ai giovani delle nostre scuole ed a quanti non fanno professione di studi speciali, non sia tutta tutta e solamente opera di compilazione (Zublena 1924: XX-XXI).

Artista/artigiano

Grazie soprattutto all'originale iniziativa di Oreste Bruni, e nonostante le numerose differenze rispetto al manoscritto originale o le intemperanze d'un carattere tanto oscuro quanto seducente, Benvenuto Cellini è trasformato in paradigma di riferimento per gli allievi delle scuole italiane, e non solo. L'aspetto più affascinante della

57 A tal proposito si segnala, ad esempio, l'edizione di Orazio Bacci (1890a), realizzata per la collana diretta da Giosuè Carducci, *Biblioteca Scolastica di Classici Italiani*; nello stesso anno è pubblicata un'altra edizione più dettagliata e filologica della vita, sempre di Bacci (1890b).

58 Non mi è stato possibile rintracciare dei riferimenti bibliografici sull'autore di questa edizione delle vite.

vicenda è il modo quasi inverso, rispetto ad esempio alle ragioni della letteratura francese, in cui è restituito il personaggio al lettore. La tecnica editoriale è chiara ed evidente. Ci sono elementi biografici di Cellini che affascinano tutti: in questo caso, la soluzione adottata dagli autori/curatori – di nuovo è in Brunì che se ne rintracciano i primi e più evidenti segni – è romanzarne il contenuto per diffonderlo. Altri particolari, invece, sono ritenuti sconvenienti o addirittura diseducativi: si cerca pertanto di ometterli, emendando il testo quanto basta per dimenticare la parte incendiaria di una personalità che, presa nella sua interezza, risulterebbe troppo scomoda.

Al netto di quest'accorta operazione di cancellazione delle parti più oscure dell'originale, appare la figura di un artista che probabilmente ha poco a che vedere con l'orafo d'inizio Cinquecento, ma molto da dire ai giovani italiani di secondo Ottocento. Se è vero che disciplina e talento danno forma al genio, ovvero che alla tecnica - abilità essenziale acquisita col duro esercizio - si può accompagnare una sregolata genialità, eccezionale quanto incostante, a partire dalla fine degli anni Sessanta del XIX secolo, ai giovani italiani si decide di raccontare solo l'abilissimo artigiano, con finalità in fondo distanti dalla storia dell'arte e della lingua [Fig. 5]. In questi stessi anni è avviata un'ampia riflessione sulle conseguenze che la rivoluzione industriale comporta e comporterà sulla produzione artistica.⁵⁹ Si tratta di un delicato momento di transizione in cui il *prodotto* – qualunque prodotto esso sia – è realizzato anche in vista di una sua possibile, talvolta auspicata riproducibilità tecnica; artisti e architetti, politici e insegnanti, sono tutti impegnati nel dibattito sull'insegnamento delle arti applicate, e contribuiscono a elaborare teorie e pratiche che iniziano a delineare le sottili differenze tra *artigiano/artiere* e *artista*.⁶⁰ Se riletta in tale prospettiva, nel testo di Brunì acquista valore essenziale persino la presenza di Wedgwood, Flaxman e Arkwright, tra i

59 Sul tema si segnalano, oltre all'illuminante introduzione di Enrico Castenluovo al testo di Klingender (1972), anche il lavoro dello studioso condensato in Castenluovo (1985) nonché il recente e imponente contributo di Coen (2020).

60 Il dibattito si avvia subito dopo l'approvazione della Legge Casati, nel 1859, il cui primo e più noto portavoce è Camillo Boito, com'è ricostruito da Carullo (2013). Inoltre, per una panoramica più approfondita sull'argomento, si rimanda ai contributi di Lacaíta (1974; 2000) e Pesando (2009).



Fig. 5
Benvenuto Cellini – Opere d'arte (1939), figurina Liebig, collezione dell'autore.

principali protagonisti di un processo di modernizzazione dell'idea stessa di prodotto artistico che proprio in Inghilterra è stato avviato.⁶¹ Di tali trasformazioni epocali sembra, del resto, ben consapevole lo stesso Brunì, quando alla propria patria augura di veder nascere personaggi altrettanto operosi come Arkwright:

A rammentare il nome di Riccardo Arkwright non posso fare a meno di essere commosso e tosto io penso al bene che ne deriverebbe al mio paese, se questo pure avesse il popolo attivo ed industrioso come lo ha l'Inghilterra (Brunì 1867-68: 291).

L'artigiano di valore può e deve essere perdonato dai propri peccati, ma solo perché capace di produrre molte cose buone, vale a dire utili e belle al tempo stesso. Così, Benvenuto Cellini diventa l'artista fiorentino in grado innanzitutto di *saper fare*. A differenza di altri eroi rinascimentali, attraverso i passi della *Vita* opportunamente modificati o emendati, egli appare adatto a incarnare molte scelte politiche e culturali di metà XIX secolo: ad esempio, quelle che proprio a Firenze favoriranno la nascita sia della prima Scuola d'Intaglio, sia della

61 Sul tema si segnala anche l'importante saggio di Selvafolta (2014).

Scuola Superiore di Arte Applicata, destinate a diventare luoghi di produzione di oggetti artistici d'eccellenza, votate alla riproduzione di un unico stile, quello fiorentino.⁶²

Nell'interpretazione del XIX secolo Benvenuto Cellini è recepito non tanto come artista fuori norma, quanto come uno fra i migliori *artefici* del proprio tempo, ed è questo il messaggio indispensabile da trasmettere. I ragazzi a scuola non devono essere indotti a credere di poter diventare come lui o, più in alto ancora, come i *divini* Michelangelo e Leonardo, in virtù di un talento naturale e incoercibile; è bene, al contrario, educarli all'importanza del fare. Solo così, senza ingenerare illusioni bensì formando alla padronanza delle tecniche, anche le giovani generazioni potranno contribuire al processo di costruzione della patria nazionale.

Da questo punto di vista, non è un caso se è a Firenze che tale discorso acquista spessore, poiché è lì che si compie la *peripeteia* del mito celliniano. La città è la stessa che ha dato gloria a Cellini, innanzitutto come artefice, attivo nella capitale del Rinascimento – passato e riscoperto – che si è trovata ad essere capitale anche del Regno d'Italia. Per costruire l'identità della nuova nazione, occorre poter contare sulla lingua toscana, sull'arte fiorentina e, in particolare, sulla straordinaria perizia inventiva e esecutiva che coloro che hanno la fortuna di essere educati a contatto con la bellezza del Rinascimento non possono non riconoscere: per tutto questo, Benvenuto Cellini diventa un *exemplum virtutis* di straordinaria evidenza. Per far sì che quest'ideale di artista/artefice trionfi, soprattutto agli occhi delle giovani generazioni formate all'ombra della scuola e della morale cattolica,⁶³ occorre emendarne i peccati capitali e l'indisciplina [Fig. 6], privilegiandone invece le abilità materiali e professionali. Assieme a quelle di molti altri artisti/artefici, anche la turbinosissima *Vita* celliniana, riveduta e corretta per essere inserita all'interno del circuito educativo, svolge dunque il ruolo cruciale di "far amare agli alunni la verità e il bene, ad estirpare gli errori popolari, od impedire

62 Per una ricostruzione storica e un primo riferimento bibliografico cfr. Cappelli e Soldani (1994).

63 Sulla presenza della cultura cattolica nella scuola dell'Italia postunitaria cfr. Trianiello (1993).



Fig. 6
Benvenuto Cellini – *In difesa di mille scudi d'oro* (1939), figurina Liebig, collezione dell'autore.

che vi si insinuino" (Catarsi 1990: 201): messaggio essenziale, soprattutto per i fanciulli delle scuole primarie, in un momento di forti preoccupazioni ma anche grandi speranze per il futuro.⁶⁴

Il genio irrazionale, irascibile, che sfoga le proprie passioni più inconfessabili, non può e non deve diventare un modello in sé. Della sua vita si può ricordare una certa umanità tempestosa, sol perché possa essere credibile agli occhi dei più piccoli, laddove indispensabile rimane parafrasare o addirittura cancellare tutto il resto: solo attraverso i tratti di verosimiglianza e *naturalizza*, quegli stessi scolari potranno immaginare il proprio futuro. L'abilità manuale ha fatto sì che l'orafo fiorentino, ai tempi suoi, sia riuscito a cesellare tanti piccoli oggetti preziosi, acquisendo il favore di committenti sempre più potenti. I fanciulli della nazione finalmente unita possono prenderlo ad esempio, proseguendo il suo cammino, ossia imparando a costruirsi un mestiere che sia utile a sé stessi e alla nazione tutta, vale a dire contribuendo alla sua costruzione attraverso la produzione di nuovi oggetti, nuove decorazioni, nuove forme per una nuova Italia.

64 Cfr. il capitolo dedicato alla letteratura per la formazione dei piccoli italiani nel prezioso contributo di Chiosso (2013: 83-103).



Fig. 7

Benvenuto Cellini – La fusione del Perseo (1939), figurina Liebig, collezione dell'autore.

Benvenuto Cellini ancora a lungo impersonerà un'educazione tecnica e/o artistica che, pur destinata a dare un contributo importante alla nuova Italia, difficilmente potrà competere con le culture letterarie e umanistiche, in genere. Il primo Novecento, con le proprie riforme dell'ordinamento scolastico, s'incaricherà di dare un senso nuovo a tale dualismo formativo. Dal canto suo, lo scultore fiorentino rimarrà l'esempio migliore di un talento inesauribile, solo governato dall'abilità tecnica, anche nell'immaginario popolare. Forse l'ultima apparizione di questo originale prodotto della cultura ottocentesca, indipendente ormai dall'artista di primo Cinquecento, è sulle innocue figurine del dado vegetale Liebig [Fig. 7]: uno scultore dall'*agitata giovinezza*, adatto a insaporire i piatti e le vite di tutti gli italiani.

BIBLIOGRAFIA

- ALTIERI BIAGI M. L. (1972), "La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi", in *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, atti del convegno di Roma-Firenze, 8-9 febbraio 1971, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 61-163.
- ARNALDI I. (1986), *La vita violenta di Benvenuto Cellini*, Laterza, Bari.
- BACCI O. (1890a), *Vita di Benvenuto Cellini. Testo critico con introduzione e note storiche*, Sansoni, Firenze.
- Id. (1890b), *La vita di Benvenuto Cellini ad uso delle scuole, con note storiche, di lingua e di stile*, Sansoni, Firenze.
- BELLOTTO L. (1996), *Benvenuto Cellini. La Vita*, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, Parma.
- BERGSTROM L. A. (2011), "Nigromancy in the Later Middle Ages", in *Inquiries Journal/Student Pulse*, vol. 3, n. 6.
- BIANCHI B. (1852), *La vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo, restituita esattamente alla lezione originale, con osservazioni filologiche e brevi note dichiarative ad uso dei non toscani*, Le Monnier, Firenze.
- BIANCHINI M. (2000), "Irréverence et impertinences dans la Vita de Benvenuto Cellini", in *Italies*, n. 4.
- BOFFITO G. (1933-37), *Scrittori Barnabiti o della Congregazione dei Chierici regolari di San Paolo (1533-1933)*, 4 voll., Leo S. Olschki, Firenze.
- BOLZONI L., PAYNE A. (2018) (a cura di), *The Italian Renaissance in the 19th Century*, Harvard University Press-Officina Libraria, Cambridge (Mass.)-Milano.
- BORSELLINO N. (1972), *Cellini scrittore*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.
- BOSNA E., GENOVESI G. (1988) (a cura di), *L'istruzione secondaria superiore in Italia da Casati ai giorni nostri*, atti del IV Convegno Nazionale [Bari, 5-7 Novembre 1986], Cacucci, Bari.
- BOUCHAUD P. DE (1903), *Benvenuto Cellini*, Alphonse Lemerre, Paris.

- BRUNI O. (1867-68), *Vite di artisti celebri scritte ad ammaestramento del popolo*, Pellas Editore, Firenze.
- Id. (1870), *La vera civiltà insegnata al popolo. Consigli ed esempi tratti dai proverbi e dalla storia*, G. Barbèra, Firenze.
- Id. (1886a), *Le nostre donne. Considerazioni d'un direttore di scuole femminili*, G. Barbèra, Firenze.
- Id. (1886b), *La nostra redenzione morale. Libro offerto al popolo italiano*, S. Lapi, Città di Castello.
- BURCKHARDT J. (1860), *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Schweighauser'schen Verlagsbuchhandlung, Basel.
- CAPPELLIV., SOLDANI S (1994) (a cura di), *Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869-1989)*, Leo S. Olschki, Firenze.
- CAPRA M. (2018), "Sonzogno", s. v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma
- CARPANI G. P. (1806), *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta*, 2 voll., Classici Italiani, Milano.
- CARULLO R. (2013), "Arti applicate e formazione: il caso Sullam", in *Ais/Design Journal. Storia e Ricerche*, vol. 1, n. 1, pp. 1-10.
- CASTELNUOVO E. (1985), *Arte, industria, rivoluzioni: temi di storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino.
- CELLA R. (2015), *Storia dell'italiano*, il Mulino, Bologna.
- CHASTEL A. (1984), *Le Sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la contre-Réforme*, Gallimard, Paris.
- CHIOSSO G. (2007), "L'Italia alfabetata. Libri di testo e editoria scolastica tra Otto e primo Novecento", in *Quaderni del CIRSIL*, n. 6, pp. 1-23.
- Id. (2013), *Libri di scuola e mercato editoriale. Dal primo Ottocento alla riforma Gentile*, FrancoAngeli, Milano.
- CHIRTANI L. (1896), "Benvenuto Cellini, Orefice", in *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, n. 1, pp. 4-6 e n. 5, pp. 37-40.
- CHURCHILL S. J. A. (1907), "Bibliografia Celliniana", in *La Bibliofilia*, vol. 9, n. 4/5, luglio-agosto, pp. 173-177.
- CICCUTO M. (2017), "Il pregiudizio dell'alterità. Per Benvenuto Cellini biografo 'in figura'", in SACCHI M. P., VISIOLI M. (a cura di),

- Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di letteratura artistica*, Edizioni Santa Caterina, Pavia, pp. 89-100.
- COEN P. (2020), *Il recupero del Rinascimento: arte, politica e mercato nei primi anni di Roma capitale (1870-1911)*, Silvana Editoriale, Cini-sello Balsamo.
- CORDIÉ C. (1960), *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- DAVICO BONINO G. (1973), *La Vita. Benvenuto Cellini*, Einaudi, Torino.
- DEL ROSSO M. (1893), "La biblioteca della Signorina Margherita", in *Cordelia giornale per le giovinette*, anno XIII, n. 1, ottobre 1893, pp. 9-10.
- DUMAS A. (1843), *Ascanio*, 3 voll., A. Lebègue et Sacré fils, Paris.
- FASANO P. (1968), "Bianchi Brunone" s. v. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma.
- FORLESI S. (2019), "Mediazioni letterarie e cultura classica nel primo Settecento: note su Antonio Cocchi e il mondo inglese", in DI PASTENA E. (a cura di), *Mediazioni letterarie: itinerari, figure e pratiche*, 2 voll., Pisa University Press, Pisa, vol. I, pp. 157-177.
- Id. (2020), "'Degno d'esser citato dagli Accademici della Crusca'. I manoscritti celliniani di Anton Maria Salvini e l'edizione dei *Trattati del 1731*", in TARALLO C. (a cura di), *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, Unistrasi, Siena, pp. 125-142.
- GAILLY DETAURINES C. (1908), *Benvenuto Cellini à Paris sous François Ier*, Daragon, Paris.
- GAMBERINI D. (2016), "'pur troppo dire il fatto suo' a Cosimo de' Medici", in *Annali d'Italianistica*, vol. 34, pp. 199-218.
- GARDNER V. C. (1997), "Homines non nascuntur, sed figuntur: Benvenuto Cellini's Vita and Self-Presentation of the Renaissance Artist", in *The Sixteenth Century Journal*, vol. 28, n. 2, Summer 1997, pp. 447-465.
- GATTO V. (2001), *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*, Liguori Editore, Napoli.
- GENOVESI G. (2003), *Donne e formazione nell'Italia Unita: allieve,*

maestre e pedagogiste, FrancoAngeli, Milano.

GIBELLINI C. (2018), "Benvenuto Cellini: autoritratto di un collerico", in CAPECCHI G., MARINO T., VITELLI F. (a cura di), *Aventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, Società editrice fiorentina, Firenze, pp. 159-170.

GILBERT C. (2006-2007), "Cellini's Other Medium: His Writings and Their Reception", in *Studies in the Decorative Arts*, vol. 14, n. 1, Fall-Winter 2006-2007, pp. 19-26.

GOBIO I. (1871), *La Vita di Benvenuto Cellini scritta per lui medesimo emendata ad uso della costumata gioventù*, Oratorio di San Francesco di Sales, Torino.

GRECI L. (1939), *Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo*, Fratelli Bocca ("Quaderni dell'Archivio di antropologia criminale e medicina legale", n. 2), Torino.

GUASTI G. (1890a), *La Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo. Nuovamente riscontrata sul codice laurenziano*, G. Barbèra, Firenze.

Id. (1890b), *La Vita di Benvenuto Cellini castigata per uso delle scuole*, G. Barbèra, Firenze.

GUERRINI L. (2002), *Antonio Cocchi naturalista e filosofo*, Polistampa, Firenze.

KLINGENDER F. D. (1972), *Arte e Rivoluzione Industriale*, Einaudi, Torino; ed. or. *Art and the Industrial Revolution*, Evelyn, Adams & Mackay, [s. l.], 1968.

LACAITA C. G. (1974), *Istruzione e sviluppo industriale in Italia, 1859-1914*, Giunti-G. Barbèra, Firenze.

Id. (2000) (a cura di), *Scienza tecnica e modernizzazione in Italia fra Otto e Novecento*, FrancoAngeli, Milano.

LAMARTINE A. DE (1866), *Benvenuto Cellini*, Librairie Nouvelle, Paris.

MAIER B. (1952), *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*, Trevisini, Milano.

MATTIODA E. (2019), "La biografia e l'autobiografia: Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini", in GENOVESE G., TORRE A. (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Carocci, Roma, pp. 191-210.

MENASCI G. (1904), *Un amico dell'Italia – Pierre de Boucquaud*, Ufficio della nuova parola, Roma.

MEURICE P. (1852), *Benvenuto Cellini: drame en cinq actes et huit tableaux*, Michel Lévy frères, Paris.

NENCI F. (2011), "Gaetano Guasti: un erudito dimenticato", in *Prato Storia e Arte*, vol. 110, pp. 93-108.

PESANDO A. B. (2009), *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: la Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale e il "sistema delle arti" (1884-1908)*, FrancoAngeli, Milano.

PETRUCCI A. (1969), "Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano", in *Italia medioevale e umanistica*, n. 12, pp. 295-313.

PROPP V. J. (1966), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.

RIDGE G. R. (1959), *The hero in French Romantic Literature*, University of Georgia Press, Athens.

RIZZARELLI G. (2016), "Vita di un artista scrittore. Self-fashioning di un doppio talento nella biografia di Cellini", in BATTISTINI L., CAPUTO V., DE BLASI M., LIBERTI G. A., PALOMBA P., PANARELLA V., STABILE A. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, atti del XX Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Adi editore, Roma, pp. 1-11.

ROSSI P. (1994), "The writer and the man. Real crimes and mitigating circumstances: Il caso Cellini", in DEAN T., LOWE K. (a cura di), *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 157-183.

SAINT-SAËNS C., GALLET L. (1890), *Ascanio. Opéra en 5 Actes et 6 Tableaux*, Durand et Fils, Paris.

SELVAFOLTA O. (2014), "La 'Materia Nobilitata': riflessioni sull'ornamento e il decoro in margine ad alcune riviste italiane di arti decorative e di architettura", in MOZZONI L., SANTINI S. (a cura di), *Architettura dell'Ecllettismo: ornamento e decorazione nell'architettura*, Liguori Editore, Napoli, pp. 241-290.

SONZOGNO L. (1853), *Benvenuto Cellini. Dramma storico*, Francesco Rossi-Romano Editore, Napoli.

TRANIELLO F. (1993), "La cultura popolare cattolica nell'Italia unita", in SOLDANI S., TURI G. (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, 2 voll., il Mulino, Bologna, vol. I, pp. 429-458.

TRAVAGLIANTE D. (2016-17), "Arditamente, con qualche poco di furore". Per un'analisi dei processi ecfrastici nella 'Vita' e nei 'Trattati' di Benvenuto Cellini, tesi di dottorato, ciclo XXX, supervisore Prof.ssa Sonia Maffei, Università degli Studi di Bergamo, Anno Accademico 2016-17.

TOBIA B. (1995), "Una cultura per la nuova Italia", in SABBATUCCI G., VIDOTTO V. (a cura di), *Storia d'Italia*, 6 voll., Laterza, Roma-Bari, vol. 2, *Il nuovo stato e la società civile*, pp. 427-530.

UGUCCIONI A. (1987), "De Capitaneis Pompeo" s. v. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma.

VASARI G. (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 6 voll., Giunti, Firenze.

WAILLY L. DE (1838), *Benvenuto Cellini, opéra en deux actes, paroles de MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier; musique de M. Hector Berlioz*, D. Jonas, Paris.

Id. (s. d.), *Benvenuto Cellini, opéra en deux actes, paroles de MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier; musique de M. Hector Berlioz*, Librairie Théâtrale, Paris.

WEBER C. (2015), "I libri scolastici per l'insegnamento della storia nell'Italia liberale", in *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, vol. 127-2.

WITTKOWER R., WITTKOWER M. (2014), *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione Francese*, Einaudi, Torino; ed. or. *Born under Saturn*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1963.

ZAPPONI N. (1981), *I miti e le ideologie: storia della cultura italiana, 1870-1960*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.

ZUBLENA F. (1924), *La Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo. Nuova edizione scolastica con note e illustrazioni*, Società Editrice Internazionale, Torino.

CARLOTTA VACCHELLI

Dall'uomo scimmia a San Sebastiano. Rappresentazioni di Mario Schifano tra letteratura, musica e arti visive¹

Trasversale ai linguaggi, alle tecniche, ai movimenti e sostenuto da una fortuna internazionale, Mario Schifano (1934-1998) è una "rockstar" (Beatrice 2011), un'icona di artista ritratta e raccontata da autori coevi e successivi, e, in quanto tale, "subject to innumerable modifications" (Kris, Kurtz 1981). L'arte e la figura di Schifano ispirano infatti intellettuali provenienti dai più disparati ambienti, informati da diversi orientamenti e attivi tramite varie forme espressive. Personalità di intersezione tra arti – pittore, fotografo, regista, scultore – Schifano non è solo "gli anni Sessanta" (Ronchi 2001), ma un'importante presenza transculturale, la cui ricezione si distingue per quantità e varietà di apporti, spaziando tra poesia, narrativa, fumetto, fotografia, pittura e musica rock. Dal modernismo all'underground, tra Europa e Stati Uniti, l'impatto di Schifano nella cultura del Novecento si esprime nelle diverse rappresentazioni di cui è oggetto, che si susseguono fino agli anni Duemiladieci. In questo senso, Schifano va inteso nell'accezione di artista data da Catherine M. Soussloff: "a cultural figure" (1997: 3) da valutare anche in rapporto alla sua ricezione.

In questa sede si esaminerà una scelta di ritratti – per immagini e parole – di Schifano, al fine di comporre un primo tentativo di mappatura dell'elaborazione autoriale di questo artista, valutando opere

¹ Tengo a ringraziare il Center for Italian Modern Art di New York, che ha reso possibile questa ricerca, nonché il curatore Francesco Guzzetti e le mie co-fellows Marica Antonucci, Virginia Magnaghi e Aja Martin. Con molta generosità, queste persone si sono rese disponibili al confronto, orientando e arricchendo la mia prospettiva con utilissimi spunti.

a lui variamente riferite e create durante la sua attività. Il criterio che ha guidato questa selezione è la volontà di tracciare la capillarità della presenza di Schifano in contesti creativi differenti, nonché di riflettere sulla capacità della sua arte di lasciare il segno, indipendentemente dai generi in cui è recepita e rielaborata: al centro di "una serie di fascinazioni diversissime, è stato l'unico personaggio che potesse essere contemporaneamente amico di Mick Jagger e Alberto Moravia" (Gualdoni 2017). Il *corpus* in esame è dunque intenzionalmente eterogeneo e serve un preciso intento: rintracciare, tramite la cronologia delle appropriazioni di Schifano, il verificarsi di un travaso tra attività creatrici, nel quadro della generale discussione delle distinzioni tra generi e ridefinizione dei rapporti tra essi, istanze messe in moto nella cultura occidentale a partire dagli anni Sessanta. L'interesse di questa rassegna non è dunque operare distinzioni o gerarchie tra linguaggi: se mai, sfruttare la ricezione di Schifano come caso studio del loro compenetrarsi e contaminarsi.

Questa carrellata,² consapevolmente parziale, serve dunque diversi intenti. Studiare la poliedrica figura di artista pubblico di Schifano prestando attenzione alla polifonia di operazioni creative che si susseguono intorno a lui pare una prospettiva adatta al suo personaggio, calamita di una multiforme espressività che esercita un sicuro carisma sulle diverse intelligenze che il suo percorso interseca. Il ritratto (visuale o narrativo) d'autore innesca procedimenti che oltrepassano il ruolo esclusivo di documento, venendo a riguardare il rapporto stesso delle voci e degli sguardi che si appuntano intorno all'artista con il genere di riferimento. In questo senso, è utile do-

² Oltre a questi esempi del trattamento della figura di Schifano in espressioni contestuali a un genere di riferimento preciso (la musica, la pittura, i fumetti, la poesia, la narrativa, etc.), che dunque si inquadrano in un discorso estetico, si valuterà, come tematica collaterale, la ricca compagine di interviste, saggi e aneddoti che si emanano a partire da autori, ma che non hanno un intento dichiaratamente artistico e sono piuttosto orientati alla restituzione di una testimonianza o di un giudizio critico su Schifano e le sue opere. Si sono escluse inoltre quelle opere che citano dipinti di Schifano, ma senza presentare un ritratto dell'artista, come le pellicole *Dillinger è morto* di Marco Ferreri (1969) e *Manhattan Baby* di Lucio Fulci (1982) e i romanzi *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi (1989) e *Zero Maggio a Palermo* di Fulvio Abbate, 1990.

mandarsi da dove deriva, di volta in volta, l'esigenza di molti autori di trattare con i mezzi espressivi prediletti la figura di Schifano e la sua arte:³ due entità mai disgiunte nelle rappresentazioni che gli si dedicano, poiché “sono la stessa cosa. Mario Schifano è i suoi quadri” (Parise 1965). Della personalità artistica di Schifano è necessario dunque valutare il ruolo che riveste nelle diverse sensibilità, le conseguenze che genera, i significati che attiva, secondo una chiave interdisciplinare.

La fascinazione per la figura di Schifano nei termini di convergenza di linguaggi non sorprende, data la qualità stessa della sua arte, estremamente incline all'ibridazione tra codici. Come appunta nel 1967 Leonardo Sinisgalli, “Schifano, finalmente, ha attizzato chiacchiere e sconcerto, ha rimosso le acque, ha sconvolto le gerarchie” (2008: 199), mescolando in modo paritario diversi generi, come parte coerente della creazione dell'opera d'arte. Limitandosi anche solo alla fase iniziale del suo percorso (1958-1964, come indica Gastaldon 2021), che si articola principalmente intorno alla pittura,⁴ la volontà di ridefinire il vocabolario pittorico attraverso stimoli provenienti da nuovi media emerge come evidente prerogativa del suo operare.⁵ Lungo tutta la sua produzione Schifano si appropria dell'immaginario dei media (i loghi della Coca Cola e della Esso, le insegne e i cartelloni pubblicitari, la segnaletica stradale, le réclame in

3 Quando è stato possibile, questi quesiti sono stati posti agli autori stessi. A questo proposito, ringrazio Dacia Maraini, Gerard Malanga, Filippo Scòzzari, Vincenzo Sparagna e Fulvio Abbate per le preziose testimonianze.

4 Ai lavori propriamente pittorici si aggiungono alcune opere in cemento del 1959, le fotografie scattate durante il suo soggiorno newyorchese tra il dicembre 1963 e il maggio 1964, e i cortometraggi *Reflex* e *Roundtrip* (1964), girati nel medesimo contesto.

5 Ad esempio, Schifano sceglie materiali di chiara provenienza industriale, come lo smalto, la carta da imballaggio e pagine di riviste e quotidiani, deriva titoli ed elementi figurativi delle proprie opere da canzoni jazz, come “Venus de Milo” di Miles Davis (*Birth of the Cool*, Capitol Records 1957), gli album *Somethin' Else* del Cannonball Adderley Quintet e Miles Davis (Blue Notes Records 1958), o *Something Else!!!* di Ornette Coleman (Contemporary Records 1958) appartenenti alla sensibilità popolare italiana (la canzone napoletana “O sole mio”, il balletto “La camera dei disegni” di Alfredo Casella del 1940, suonato dall'Orchestra Rai di Torino nell'autunno del 1959).

TV, le illustrazioni di libri per bambini, i cartoni animati, le fotografie promozionali in rivista) e riproduce, con il preciso intento di incamerarle nell'attività pittorica, forme e immagini dei nuovi oggetti che si diffondono nella vita quotidiana a partire dagli anni Sessanta, dallo schermo televisivo, alla diapositiva proiettata, alla polaroid.⁶

Queste e altre tendenze avvicinano lui e altri esponenti della scena artistica italiana dei suoi anni – anzitutto la Scuola di Piazza del Popolo, Mimmo Rotella e Gianfranco Baruchello – ai *New Realists* individuati dall'omonima mostra newyorchese del 1962 (Sidney Janis Gallery) e al *Nouveau Réalisme* francese, in un comune sentire che si sviluppa in diversi ecosistemi artistici a partire da simili presupposti: la riflessione sul sorgere di diversi tipi di consumismo, la cultura della merce, la trasformazione della società e dei suoi spazi nella direzione del prodotto industriale. In Schifano, la pratica interdisciplinare non è esclusivamente il risultato di una meditazione, a volte anche amara, sui costumi dei propri tempi: è un orientamento naturale che lo porta, anche nel periodo in cui è ancora principalmente pittore, a collaborare gomito a gomito con poeti, come nel caso della serie realizzata a quattro mani con Frank O' Hara, *Words & Drawings* (Schifano, O'Hara 2017), o a inserire parole e frasi nei propri dipinti.⁷ Questa tendenza si acuisce quando l'attività fotografica si fa sempre più scoperta nella sua pittura, inducendolo, per esempio, alla realizzazione delle tele emulsionate degli anni Settanta, dirette a isolare frammenti del flusso del video televisivo (Meneguzzo, Vanni 2008). Nella prismatica attitudine di Schifano al connubio di pratiche creative andrebbe ricordato molto altro, come la partecipazione al concerto del gruppo a lui intitolato *Le Stelle* di Mario Schifano, *Grande Angolo sogni e stelle*, tenutosi al Piper Club di Roma il 28 dicembre

6 Riguardo a quest'ultima ricorda Giuseppe Uncini: “Si può immaginare Mario Schifano senza macchina fotografica? No! [...]. Fu quella visione, la forma dello schermo, che venne fuori sul monocromo [...]. L'idea era questa: fare vedere la realtà filtrata da uno schermo, da un mezzo tecnologico” (Ronchi 2012: 31).

7 Si veda Pozzi, 1981 per una panoramica sulla parola dipinta. Per esperimenti analoghi si segnala Schneeman 2017. La serie realizzata con Schifano si inquadra inoltre nella prossimità di O'Hara agli artisti attivi a New York tra anni Cinquanta e Sessanta. A questo proposito O'Hara 1967.

1967,⁸ per cui l'artista cura la locandina, le scene e gli effetti visivi, o le sperimentazioni video e cinematografiche che si susseguono lungo il suo percorso artistico.⁹

Nella maggior parte dei casi, a rappresentare Schifano sono figure chiave del periodo e del genere in cui si esprimono: il noto fotografo d'arte Ugo Mulas, di cui si esaminerà una fotografia del 1964; il poeta e critico d'arte newyorkese Frank O'Hara, che dedica a Schifano la poesia "For Mario Schifano" (1964); Alain Jacquet, tra i principali esponenti del movimento del *Nouveau Réalisme*, che lo ritrae nel suo *Déjeuner sur l'herbe* (1964); scrittori italiani, come Nanni Balestrini ("particolare della pubblicità", 1964), Dacia Maraini ("Angelo coniglio", pubblicata nel 1966), Goffredo Parise ("Eleganza", edito in *Sillabario n. 1.*, 1972); gli artisti Renato Guttuso e Franco Angeli, che lo ritraggono, rispettivamente, nel 1966 e nel 1971; Achille Bonito Oliva – quest'ultimo in veste di poeta, più che come critico fautore della Transavanguardia, che scrive di lui in "L'eudemonismo di 'occhio'" (1968);¹⁰ leggende del rock, come i Rolling Stones (il famoso

8 Tra le prime esperienze italiane di rock psichedelico in Italia, il gruppo musicale Le Stelle di Mario Schifano è stato attivo tra 1967 e 1968, esibendosi in diversi concerti tra Roma e Torino e completando un unico album, *Dedicato a*. Questo disco è denso di riferimenti alle opere di Schifano, considerato parte integrante della band, ma, poiché non vi è mai una vera e propria rappresentazione dell'artista, ho scelto di non inserirlo tra i casi studio. L'opera denota comunque una sicura voce di interesse nello studio della ricezione del pittore.

9 A questo proposito Marco Meneguzzo osserva: "Crediamo che Schifano avesse maturato una profonda crisi personale nei confronti della pittura, crisi che coincideva con una crisi collettiva, quasi epocale, dei linguaggi [...]. Gli anni Settanta sono infatti anche gli anni della rimessa in questione "negativa" delle possibilità di linguaggi non ideologicamente determinati, mentre gli anni Sessanta erano stati l'esplosione di quegli stessi linguaggi, in un clima di accettazione positiva di ogni espressione che avesse le caratteristiche del "nuovo" (Meneguzzo, Vanni 2008: 26).

10 La poesia è presentata con la dicitura "Postilla poetica (non per data) / Napoli, giugno 1968" nel catalogo *Schifano 1934-1998* (a cura di Bonito Oliva 2008) e con in calce l'indicazione "Napoli, giugno 1968" in *Gruppo 63. L'antologia* (a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani 2002), ma, in altra sede, è fatta risalire all'anno prima: "Toccò poi a Schifano nel '67 (e da allora non ci siamo mai più lasciati fino alla sua morte, un vero e proprio matrimonio morganatico tra artista e critico) di presentare il suo lavoro da Lucio Amelio a Napoli con una mia poesia, di cui

brano "Monkey Man", 1969); i fumettisti fondatori della rivista *Frigidaire*, principale epicentro di fumetto alternativo in Italia – Andrea Pazienza (*San Sebastiano – Omaggio a Schifano*, 1986), Filippo Scòzzari (memore del primo incontro con lui in *Prima pagare poi ricordare*, 1997), Tanino Liberatore e Stefano Tamburini (che nel 1981 ne fanno un personaggio nella serie *Ranxerox*).¹¹

Tra anni Novanta e anni Duemiladieci, Schifano è raccontato, fra gli altri, nei romanzi *Dopo l'estate* (1995) e *Quando è la rivoluzione* (2008) di Fulvio Abbate, scrittore tra i più orientati all'analisi della storia politica e della società italiana, e ricordato nelle due poesie "Mario Schifano Perfetto 1934-1998" e "Mario... Mario Schifano" di Gerard Malanga, uno dei principali collaboratori (i cosiddetti "superstars") di Andy Warhol.¹² Infine, nel 2018, Schifano è omaggiato, insieme agli esponenti della Scuola di Piazza del Popolo e ad altre icone della romanità, dall'artista Leonardo Crudi. Per ragioni di spazio, non sarà possibile, in questa sede, esaminare per intero questa ricca compagine: ci si fermerà agli anni Ottanta e in altra sede si tratterà la ricezione di Schifano lungo le tre decadi successive, operando così una divisione nella storia delle elaborazioni di Schifano in due fasi. La prima testimonia il progressivo assurgere di Schifano a "maestro indiscusso della scena artistica nazionale e internazionale" (Gastaldon 2018); la seconda considera l'elaborazione della sua figura una volta che Schifano ha raggiunto questo statuto.

Un primo riscontro in questo senso è offerto da un ritratto fotografico, presumibilmente dell'estate del 1964,¹³ tra i numerosi scatti dedicatigli da Ugo Mulas, in svariate occasioni pubbliche e private, nel corso della sua attività artistica [Fig. 1].¹⁴ Coerentemente con

ricordo ancora il titolo: Eudemonismo dell'occhio" (Bonito Oliva 2003).

11 I riferimenti bibliografici di questi contributi saranno esposti e contestualizzati nelle singole analisi.

12 La prima poesia è pubblicata in Schifano, O'Hara 2017; la seconda, inedita, mi è stata trasmessa dall'autore.

13 Probabilmente scattata dopo il ritorno a Roma di Schifano da New York nel giugno 1964.

14 Per citarne alcune, l'inaugurazione della Biennale di Venezia il 20 giugno 1964, le mostre "Futurismo rivisitato. Ossigeno ossigeno" (Venezia, Galleria Il Canale,



Fig. 1
Mario Schifano in un ritratto fotografico di Ugo Mulas (1964). Ronchi 2012: 61.

l'attitudine all'arte fotografica da parte di "Mulas, who considered photography not so much as simply a method of documenting, but as a critical means of knowing and understanding contemporary art" (Pola 2019: 9), la fotografia in esame è, in virtù della sua densità simbolica, particolarmente calzante per aprire il discorso sulla rappresentazione dell'artista come personalità cruciale del suo tempo. Da parte di Mulas, infatti, il ritratto a Schifano risponde a una scelta precisa: "Mulas felt the need to understand and bear witness to emerging artistic practices: those that went beyond tradition, towards new visions" (ibidem). In questo caso Mulas ritrae Schifano nel suo studio, insieme al trittico *Corpo in moto e in equilibrio* (1964) e a un dittico, molto simile a questo, facente parte degli "omaggi 'a Giacomo Balla' del biennio 1964-1965" (Gastaldon 2021: 184). Questa opera accenna, per la ripresa dell'impostazione grafica dell'uomo vitruviano, alle riflessioni svolte da Schifano sulla figura di Leonardo da Vinci nel 1963 come parte del generale interesse del pittore per i cliché della cultura italiana.¹⁵ Nella messinscena, l'arti-

.....
apertura 10 settembre 1966), "Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70" (novembre 1970 - gennaio 1971), o presso il suo studio a Roma nel 1963, o alla Galleria Marconi, o durante incontri informali con conoscenti artisti e galleristi.

15 Leonardo è spesso ritratto da Schifano in termini di ironica riflessione sulla sua

sta compare al centro dell'inquadratura a figura intera, dividendo il dittico in mezzo al quale è posizionato. Questa postura esercita un effetto di compenetrazione con la figura disegnata, favorito dal posizionamento frontale del piede: la composizione della tela interseca così il corpo di Schifano, che va a completare le varianti figurative dell'uomo vitruviano sottintese nel dipinto. Le due icone pop di Schifano e dell'uomo vitruviano si fondono e si sovrappongono nel nuovo simbolo di un'epoca: Schifano e la sua arte. Non si tratta tuttavia di un movimento unidirezionale: anzi, Schifano entra a propria volta nella fotografia nel contesto della sua elaborazione autoriale. Questo scatto va dunque interpretato come risultato di un rapporto dialettico tra artista e fotografo, di una collaborazione, "creating a special relationship on each occasion between [Mulas's] eye and each of the artists" (Pola 2019: 9).

Proseguendo la carrellata, ci si può concentrare sulla poesia "For Mario Schifano" dello scrittore e critico d'arte americano Frank O'Hara, pubblicata nel catalogo della mostra personale di Schifano tenutasi alla sede newyorchese della Galleria Odyssea dal 7 aprile al 2 maggio del 1964 [Fig. 2].¹⁶ Personalità chiave per l'introduzione dell'artista nel milieu culturale di New York, O'Hara è la figura più vicina a Schifano durante il soggiorno newyorchese.¹⁷ Con "randomness and intimacy of a telephone call" (Ford, 2008: XII) che Mark Ford individua quale tratto tipico della sua scrittura, O'Hara compone un intimo dialogo, rivolgendosi a tratti direttamente all'amico ("I to

.....
trasformazione in icona "pop" italiana (come i Futuristi, Botticelli e così via). L'artista si serve di stilizzazioni presenti in francobolli (Gastaldon 2021: 139) e banconote. Data la palette-prova di stampa riportata sull'opera, ricorrente nella grammatica pittorica di Schifano nel 1964, e il sovrapporsi delle linee, il quadro sembra avvicinarsi al dipinto *Ai pittori di insegne* (1964), che riflette intensamente sulla pittura americana, e, in particolare su *0 through 9* di Jasper Johns (1960), "per lui non solo e non tanto un modello, quanto piuttosto un punto di non ritorno" (Fergonzi 2019: 128).

16 Da questa edizione si cita.

17 O'Hara lo mette in contatto, tra gli altri, con Thelonius Monk, Charles Mingus, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Andy Warhol, Jasper Johns, Larry Rivers, Jim Dine (Ronchi 2012: 49-52). A questo proposito, Anita Pallenberg, allora fidanzata di Schifano che lo accompagna nel corso del suo primo viaggio negli Stati Uniti, nota: "Lui e Schifano si intendevano bene perché avevano la stessa sensibilità" (ibidem).

for Mario Schifano

I to you and you to me the endless oceans of
 everybody up dilapidated crossing
 the stench of whoopee steerage and candy
 never the cool free call of the brink cane, for
 is getting to be another poem about Hart Crane but cut it out this
 the hot dogs better than at do you find
 lousier; the butter softer Rosati's, the pepper mills
 already reminded me of the acrid dryness of your paper
 nasal rains New York's sky in August before the
 and when the cartoon the soot comes down in a nice umber far the scalp
 of a pietà begins to resemble Ava Gardner
 in Mexico you know you're here
 and Chicago and the mush in the enclosures welcome to the bull ring
 so free so blind so brave
 forever where the drawings are produced on skin, not
 to stay under it's not the end
 like it here, being away and walking but for tattoos, you will
 turning it into sky again

Fig. 2
 Frank O'Hara (1964), *For Mario Schifano*.

you and you to me" è l'affettuoso esordio) e a se stesso ("cut it out this / is getting to be another poem about Hart Crane").¹⁸ La poesia alterna l'evocazione di elementi caratteristici dell'arte di Schifano di quel periodo a cenni biografici riguardanti il pittore, come la frequentazione del caffè Rosati di Piazza del Popolo, o il suo arrivo a New York per nave, attraverso l'oceano ("the endless oceans of dilapidated [sic] crossing"). Per esempio, il verso "the acrid dryness of your paper" indirizza alla pratica della carta intelata e all'odore pungente dello smalto.¹⁹ Altrove, "the cartoon", il disegno preparatorio, si riferisce probabilmente a una caratteristica tipica di Schifano, che, in molte tele, lasciava intenzionalmente il tratto a grafite, intorno al quale era uso dipingere con gli smalti. In alternativa, potrebbe trattarsi di una menzione aperta del dipinto *When I remember Giacomo Balla* (1964), dove il segno a grafite della figura rappresentata è molto marcato.²⁰ Dopo avere tracciato una panoramica impressionistica dell'America e della cultura americana per l'amico italiano (gli hot dog, i macinapepe, il burro, New York, Ava Gardner in *The Night of the Iguana* uscito quell'anno, Chicago), che risuona di plausibili stralci di conversazione tra i due, la poesia si chiude con l'espressione della speranza, da parte del poeta, che i luoghi visitati da Schifano possano ispirargli nuovi quadri ("being away and walking / turning it into sky again", con riferimento ai riquadri celesti e alla paesaggistica in cui si profonde Schifano nel 1963, per esempio *Cielo, Untitled, Con anima* (Marconi 2005). Simili tratti caratterizzano diverse grafiche curate dall'artista nella collaborazione alla citata serie di opere su carta *Words & Drawings*, curate dai due nello stesso periodo. L'andamento da conversazione intima e privata con l'amico non tace la volontà di tracciare un ragionamento intorno ai suoi quadri: O'Hara

.....
 18 Il poeta Hart Crane è uno dei modelli dichiarati di O'Hara.

19 Elementi che Gastaldon qualifica come oggetto del sostanzialmente unico testo programmatico di Schifano: "Suggerito dalla memoria lo comincio; sapendolo già lo elaboro; usando sopra la superficie: colla, carta, smalto" (Gastaldon 2021: 51).

20 Il dipinto, ispirato a una serie di disegni del futurista, che Schifano aveva probabilmente conosciuto tramite la figura di Maurizio Calvesi (ivi: 182), era infatti presente tra quelli esposti alla mostra nel cui catalogo è edita la poesia di O'Hara per la prima volta.

Fig. 3
Alain Jacquet (1964), *Déjeuner sur l'herbe*. Laborde, Leflot 2020: 11.



è infatti un critico d'arte e questa poesia funge, nelle contingenze della pubblicazione, anche da presentazione delle opere dell'amico italiano al pubblico artistico americano. L'immagine che emerge, volutamente sfumata, è quella di un pittore in grado di trasformare in arte, "sky", fonti visuali disparate e, per questo, vicino alla sensibilità del poeta e suo interlocutore privilegiato. Più che un effettivo ritratto di Schifano, si ha dunque la resa di una sua proiezione nell'interiorità di O'Hara.

Poche settimane occorrono tra questo ritratto poetico alla comparsa di Schifano tra i personaggi del dittico in quadricromia cellulosica su tela *Déjeuner sur l'herbe* di Alain Jacquet (1964), tratto da una fotografia scattata a Parigi dall'artista francese il 31 maggio dello stesso anno (Centre Pompidou 2018) [Fig. 3].²¹ Nel mutato contesto artistico, la figura di Schifano è presente in una delle opere più centrali per le riflessioni di Jacquet intorno al ruolo dell'arte nella società e nella propria epoca (ivi), ed è incisiva nella vita culturale delle capitali in cui si reca. Non sembra infatti casuale che, in questo rifacimento pop del famoso dipinto di Édouard Manet, Schifano vesta proprio i panni dell'artista, laddove Pierre Restany, principale teorico del *Nouveau Réalisme* francese, impersona il fratello del pittore, e la moglie Jeannine de Goldschmidt è, *mutatis mutandis*,

21 Dal dittico è tratta una serie di 95 stampe, 10 delle quali raffiguranti il particolare del volto di Schifano (Restany, 1989: 16), tutte composte nel 1964 (Dorotheum 2021) e variamente intitolate *Portrait of a Man*, *Portrait of Mario* (etc.).

la modella Victorine-Louise Meurent (mentre per la bagnante sullo sfondo a posare è la cognata della coppia, Jacqueline Lafon).²² A fare da tramite tra Schifano e Jacquet è forse stato Restany stesso, che aveva curato l'introduzione del catalogo della mostra "5 pittori" (Galleria La Salita, Roma, 16 novembre 1960), esposizione seminale per la scuola di Piazza del Popolo; inoltre, Schifano e Jacquet si erano incrociati certamente durante il soggiorno di quest'ultimo a New York nel febbraio 1964 (Restany 1989: 17).²³

L'omaggio in poesia "Angelo coniglio" di Dacia Maraini, edito nella raccolta *Crudeltà all'aria aperta* (Feltrinelli 1966)²⁴ e presumibilmente composto nel 1964,²⁵ realizza una piena compenetrazione tra la personalità dell'artista e la sua opera, condotta secondo una prospettiva apertamente personale e confidenziale, di intima conoscenza [Fig. 4]. A indicarlo è il "tu", che la scrittrice, all'interno della raccolta e oltre, tende a rivolgere ad affetti e figure personalmente note – prima tra tutte il padre, o il marito (e pittore) Lucio Pozzi, o altri amici, tra cui non mancano artisti, come Sergio Vacchi. Ogni vocabolo si appunta su un particolare dell'arte e della vita di Schifano, presentate in un unico ritratto denso di significati e riferimenti. Per esempio, l'evocazione delle mani con cui si apre la poesia è subito abbinata al verbo "colare", che si richiama con esattezza alla tecnica

22 La fonte di queste informazioni è Laborde, Leflot 2020.

23 I due sono ritratti insieme in una fotografia scattata a New York nel febbraio 1964 (O'Hara, Schifano 2017).

24 Da questa edizione si cita.

25 Da New York passando per Parigi, Schifano torna in Italia in occasione dell'inaugurazione della Biennale di Venezia del 1964 e la sua presenza è documentata dalle fotografie scattate da Mulas in quella occasione. La scrittrice non ha precisato una data per la composizione di "Angelo Coniglio", ma la mia ipotesi è che la poesia risalga ai mesi compresi tra il giugno e il dicembre di questo anno. In quanto componimento d'occasione per un caro amico che frequentava abitualmente la casa di Alberto Moravia, secondo le parole di una recente intervista a Maraini (Center for Italian Modern Art 2021), è probabile che la poesia sia stata scritta in seguito a una sua visita presso la coppia. Di conseguenza, mi baserei sulla datazione del 1964 riportata dal catalogo online della Casa Museo Alberto Moravia dell'opera su carta e cartoncino *Ritratto angelo coniglio* di Schifano. Questo disegno rappresenta il *terminus ante quem*, poiché è stato ispirato all'artista dalla poesia di Maraini, e non viceversa, come ha affermato la scrittrice nell'intervista sopra menzionata.

Angelo coniglio

a Mario Schifano

Dalle tue mani colano alberi azzurri e cieli verdi all'anilina. Disonesto soldato allegro, tu vinci e non combatti. Sei un angelo coniglio dalle ali festosamente aperte. La tua fronte di carta non genera nocchie né semi di popone. Sono le tue mani ragazze a comporre le gracili finestre bianche e i rossi campi di metallo schietto. La tua felicità è pura verità di forma.

Fig. 4

Dacia Maraini (1966), *Angelo coniglio*. Maraini 1966: 87.

del dripping, molto impiegata nell'opera di Schifano di quel periodo, sia nei monocromi, come *Something Else* (1961), che nei quadri figurativi, ad esempio *Grande particolare di propaganda* (1962). Segue la menzione degli "alberi", altro soggetto tipico della produzione del 1963-64, in cui Schifano riproduce il logo di una quercia usato da diverse ditte americane; dei "cieli verdi all'anilina", con probabile riferimento, per il soggetto, il colore e il tipo di colorante sintetico citato, al ciclo di smalti su carta di *En plein air* (1963) e affini, o a quello dei paesaggi anemici. Poco oltre, si estrinseca l'identità arte-vita, come indica l'espressione la "tua fronte di carta", con richiamo all'uso, caratteristico di Schifano di quegli anni, della carta intelata; si accentua inoltre la descrizione della sua pittura, poco incline ai soggetti naturali ("non genera nocchie né semi di popone") e più propensa a ritrarre le "gracili finestre / bianche". Questa espressione potrebbe indicare i monocromi bianchi con forme di schermi, diapositive, polaroid (*Botticelli* 1962, *Narcissus Double* 1962), e molti altri realizzati nello stesso anno (Marconi 2005), o *Finestra con pianta di ficus* (1964), posseduta da Alberto Moravia.²⁶ Il verso "rossi campi di metallo schietto" sembra riferirsi ai tanti monocromi rossi

²⁶ L'opera è presente nella collezione di Casa Moravia e fa parte della serie di finestre di Schifano, cui appartiene, per esempio, *Suicidio I* (1965).

coevi, come il già citato *Something else, Qualcos'altro* (1960), *Quai du Louvre* (1960). Gli appellativi, a partire da "sei / un angelo coniglio dalle ali festosamente / aperte" restituiscono l'indole solitaria e la qualità alata e aerea del temperamento che catturano lo sguardo di Maraini sull'amico artista.²⁷ Altrove, Schifano è un "disonesto soldato / allegro": "a very symbolic soldier, because he was not aggressive at all, but rather a soldier in the field of painting, and he was always winning, but without fighting, an interesting side of his character" (Center for Italian Modern Art, 2021). La figura complessiva di artista che emerge da questo testo è dunque quella di una creatura di fiaba (*ibidem*); nello specifico, verrebbe da dire prossima alla visione junghiana del mito mercuriale (Jung, Kerényi, Radin 2016): giovane ("mani ragazze"), volatile, briosa, si dedica all'arte come un fanciullo intento al gioco. In questa direzione si può altresì collocare la scelta del verbo "comporre", che richiama l'atto della costruzione manuale ("mani" si oppone infatti a "fronte") e l'immagine del trastullo infantile.

A chiudere gli esempi di rappresentazioni di Schifano nel corso dell'anno 1964 è la suite di 12 poesie di Nanni Balestrini, pubblicate nel catalogo della mostra personale di Schifano presso la Galleria Odyssia di Roma dal 16 novembre al 12 dicembre del 1964. Ognuno di questi brevi componimenti è offerto a corrispettivo poetico dei dipinti esposti alla mostra per cui sono state composte.²⁸ Nel testo affiorano a più riprese riferimenti alla personalità e alla biografia

²⁷ Come ha raccontato Maraini: "I tried to adequate myself to his paintings, which do not have a story, and in which you do not recognize a narration. He was no narrative painter, he painted what passed through his eyes. He liked this poem and made a drawing after it, and I think it coincides with the poem, and it is very close to it, with a face that is there and not there, an appearance that is canceled [...]. Sometimes I reproached him to be flying away, and used to tell him 'you are going away, like if you had wings'. At the same time, he was so inside his colors, that the colors became part of his body" (Center for Italian Modern Art 2021).

²⁸ Da questa edizione si cita. Come si evince dai titoli: *albero / quadro per l'autunno; quadro per l'incidente; esterno di campagna; da destra verso sinistra; l'amico g. f.: particolare della pubblicità; il quadro dei colori; corpo in moto e corpo in equilibrio; quadro per il volo felice; l'altro autunno; figura blu; en plein air / quadro per la primavera*. Qui e altrove li riporto in carattere minuscolo secondo l'uso dell'autore.

particolare della pubblicità

a coprire la superficie
 dei suoi comportamenti e delle sue abitudini
 un documento truccato
 per vederci meglio
 ogni elemento è alterato da
 cosa cola
 in due rettangoli accostati

Fig. 5

Nanni Balestrini (1964), *particolare della pubblicità*.

dell'artista;²⁹ in virtù della stringente oscillazione tra la componente biografica e la lettura dei modi della pittura di Schifano, i versi più calzanti a questo studio sono forse quelli di "particolare della pubblicità" [Fig. 5], con chiaro riferimento al ciclo delle propagande del 1962-63, raffiguranti frammenti del logo della Coca-Cola.³⁰ La riflessione sul trattamento della superficie della tela, centrale nella pittura di Schifano (Fergonzi 2021: 126-165) e nelle ricerche di artisti del periodo, è veicolata sin dal primo verso, "a coprire la superficie" (secondo l'uso di coprire la tela di carta, coperta a propria volta di smalto), abbinato immediatamente a un dato personale, ovvero "dei suoi comportamenti e delle sue abitudini" con effetto ambivalente di carattere artistico e personale. Come si palesa poco dopo, queste parole si riferiscono infatti al consumo di cocaina da parte del pittore: "per vederci meglio / ogni elemento è alterato da / cosa cola", in bisticcio ideale con "Coca-Cola", con un eufemismo per indicare la sostanza senza nominarla esplicitamente. In questo senso, i "due rettangoli accostati" entro cui il logo della ditta è spesso inserito nella struttura dei quadri di Schifano (per esempio, in *Propaganda*), possono parimenti riferirsi alla disposizione della cocaina, per l'ap-

29 Per esempio, "l'amico g.f." potrebbe essere Giorgio Franchetti, collezionista e socio di Plinio de Martiis, gallerista della Tartaruga (Roma), ma anche Tano Festa, indicato con l'iniziale del nome di battesimo, Gaetano, cui Schifano dedica, ad esempio, *Intitolato Tano Festa* (1961).

30 Variamente intitolate *Propaganda* (1962), *Grande particolare di propaganda* (1962), *Coca-cola* (1962), *Particolare di propaganda* (1962), *Senza titolo* (1963), etc.



Fig. 6

Renato Guttuso (1966), *Ritratto di Mario Schifano*. Volpato 2018: 34.

punto in strisce accostate, comune tra chi se ne serve. I dipinti della Coca-Cola sono, secondo Balestrini "un documento truccato", cioè una testimonianza nascosta della dimestichezza di Schifano con lo stupefacente: la prospettiva parrebbe in effetti confermata dai due pigmenti rosso e bianco, del logo e di molti dipinti, l'uno afferente al colore della sostanza, l'altro a quello dello sbocco di epistassi spesso provocato dalla sua inalazione.

Il dipinto a olio di Renato Guttuso dedicato all'amico Schifano nel 1966 [Fig. 6],³¹ facente parte del ciclo di rappresentazioni dei protagonisti dell'ambiente intellettuale romano dei suoi anni,³² è "il ritratto di un artista più giovane, nel quale – come in Franco Angeli – si riconosce" in "reciproca seduzione" (Floridi 2006): infatti "Guttuso doveva sentirsi padre di quella generazione nel passare loro il testimone dell'esercizio etico della pittura di realtà" (Volpato 2018: 37). Anche nel *Ritratto di Mario Schifano* la compenetrazione tra l'artista e la propria pittura è pienamente raggiunta: Schifano è qui presentato in posizione frontale, seduto davanti al proprio quadro, una tela campita per una metà di bianco e per l'altra di blu, la cui partizione si protrae nell'ombreggiatura sul volto del pittore ed è continuata dall'abbottonatura della sua camicia, con un effetto di divisione in due sezioni speculari. La tela presente nel quadro è, con ogni probabilità, un pastiche stilistico schifaniano da varie fonti del

31 L'amicizia tra Guttuso e Schifano è testimoniata, ad esempio da alcune fotografie che i due artisti si scattano a vicenda nel 1965 (Aste Boetto 2011: 37).

32 Per esempio, quelli a Moravia, Angeli, Parise, Anna Magnani.

Fig. 7

Franco Angeli (1971), *Ritratto di Mario Schifano*. Archivio Franco Angeli.



periodo,³³ più che un preciso riferimento a un reale dipinto: si tratta di un interessante indice degli aspetti della pittura di Schifano che colpiscono Guttuso, come la scelta dei colori, la pennellata ampia e irregolarmente applicata e il leggero decentramento dell'immagine, trasmesso dalla striscia di parete che si intravede dietro il quadro, a sinistra. Simili presupposti, date le debite differenze, muovono l'omonimo omaggio da parte di Franco Angeli (1971), che riflette su medesime tecniche e materiali di Schifano, questa volta presentato di tre quarti, alle spalle un monocromo nero, dal cui bordo inferiore scende una particolareggiata colatura [Fig. 7]. Coerentemente con le inquadrature decentrate e frammentarie di Schifano, del dipinto si scorge solo un dettaglio in alto a sinistra; inoltre, Angeli riproduce nella scritta MARIO il lettering a stencil posto da Schifano in diversi esemplari: i monocromi con numeri (*N. 3-4*, *N. 30-31*) e lettere (*AB*, *AE con il rosso*) del 1960, oltre ai figurativi *Indicazione* (1963), gli *En plein air* (1963), *Incidente* (1965), i cieli e i paesaggi riportanti le scritte ALTO, ALBERI, CIELO, e così via.³⁴ I due ritratti sono dunque aper-

33 Monocromi blu o bianchi e blu come *Milano* (1960), *Piazza Navona* (1960), *N. 3-4* (1960), o monocromi divisi in bande di altri colori (Marconi, 2005). *Piazza Navona* sembra particolarmente calzante al confronto, data la ricorrenza dei colori dei quadri e della carta lasciata a vista in basso a destra e sinistra, che è ripresa da quello dei pantaloni che Schifano indossa nel *Ritratto*, rappresentati nel registro inferiore.

34 Lo dimostrano, ad esempio, il *Ritratto di Tano Festa* (1971) e quello a Moravia, *Ricordo (Alberto Moravia)*, dei primi anni Settanta, entrambi caratterizzati da

tamente celebrativi e diretti alla volontà di riconoscere l'importanza di Schifano e degli elementi da lui introdotti nella tradizione in cui si inserisce: in questa direzione si muove la rielaborazione dei topoi schifaniani che più evidentemente lo caratterizzano nella visione dei due pittori o che ne catturano l'attenzione.

Nella poesia "L'eudemonismo di 'occhio'" (1968), Achille Bonito Oliva converte in versi la propria visione critica dell'arte di Schifano [Fig. 8]. Anche in questo caso si tratta di un testo di accompagnamento a una mostra³⁵ e il ritratto che emerge è teso a veicolare la "continuità tra arte e vita" in cui, secondo lo studioso, l'artista ha "giocato tutta la propria esistenza" (Bonito Oliva 2008: 13).³⁶ Se immagini schifaniane, come *albero*, lo stesso *occhio* del titolo, *vetrate*, *mare*, sembrano alludere a opere specifiche,³⁷ l'interesse è, piuttosto, quello di trasmettere una prospettiva globale sui concetti avviati dall'ispirazione schifaniana, che Bonito Oliva riassume con la formula "un occhio all'arte e due alla vita" (ibidem). Di qui, secondo il critico, la capacità di Schifano di essere artista del proprio tempo, cioè sfruttare i linguaggi della realtà in cui è vissuto per farne arte. *L'eudemonismo*, ovvero la "felicità amorale" e "infantile" che "ci ha legato" (ibidem),³⁸ è il principio che soggiace alla pittura di Schifano. Così, egli può *muoversi nello stretto cerchio delle circostanze*, avendo "sviluppato un lavoro che ha avuto sempre rispetto dell'occasione", la circostanza esterna: la vera arte, cioè, è quella che "non si sottrae alle circostanze" (ivi: 14), ma, anzi, mantiene costante il confronto con la vita esterna. È all'interno di "altri sistemi produttivi e standar-

.....
 elementi della pittura e della personalità delle due figure. La scelta del disegno a grafite con la superficie bianca a vista è da leggersi, più che in rapporto a Schifano, come tratto di prossimità stilistica tra i due artisti.

35 Bonito Oliva 2003.

36 Per distinguere i versi della poesia dalle osservazioni del testo critico citato si userà, per le prime, il corsivo.

37 *Entra nel mio occhio prima che nel sentimento* (1965), *Disegno dedicato all'occhio dei critici* (1963), *Disegno n. 2 per l'occhio del critico* (1963), oltre alle già citate opere raffiguranti alberi e finestre. Per quanto riguarda il mare, si segnala, ad esempio, *Al mare* (1963).

38 Com'è noto Bonito Oliva era amico intimo di Schifano, nonché padrino di suo figlio (La Galleria Nazionale 2008).

L'EUDEMONISMO DI OCCHIO

A Mario Schifano

Infatti essi mirano a cogliere
 Nello stretto cerchio della circostanza
 ancor più verso il centro dell'albero
 (arrivando di notte) è presente
 mollemente recingendo con un braccio
 lo tagliano e arrestano
 a distanza le dita in apertura
 tentando di vincere gioiosamente
 il gesto rosa arbitrario
 a lasciarlo colorire dolcemente
 lungo la via dolcemente come
 il fare cose con la mente,
 allo stesso modo dentro il vetro
 coll'occhio sempre in opposto
 per poterne staccare le foglie più rette
 nella visione ad angolo duro
 sollevando lentamente il capo:
 e come avviene talvolta
 scende subito una mestizia
 contemplando la prossima riva
 e pensando al dubbio cagionevole della pelle
 e forse anche in lontananza
 raschiate e ragliate tentando
 di vincere i piedi col muovere
 gli occhi lungo la pagina e i piedi
 lungo le vetrature rotola ancora
 pochi segni come sentire un motivo leggero,
 a volte accade che le foglie
 si incurvano e anche si contorcono
 con un unico riferimento al mare.

Napoli, giugno 1968

Fig. 8

Achille Bonito Oliva (1968), *L'eudemonismo di occhio*. Bonito Oliva 2002: 73

dizzati spinti da interessi puramente economici" (ibidem) che *il gesto rosa arbitrario* può farsi arte: rosa perché di carne, umano, dunque "artigianale" (ivi: 15). Questo verso potrebbe altresì riferirsi alla formula di appropriazione dei linguaggi della realtà nel gesto pittorico che distingue la riflessione di Schifano da quella della coeva Pop Art: le istanze "europee" dell'arte di Schifano si estrinsecano infatti *arrivando di notte*, "una notte americana" (ivi: 23): Schifano si accosta agli americani, ma non aderisce ai loro principi, dovendo rapportarsi con "un'altra mentalità e un diverso sviluppo tecnologico" (ivi: 15). *Il gesto rosa arbitrario*, ovvero l'"edonismo gestuale", "la pittura, portata nella condizione di mass-medium", è il fulcro della poesia ed è l'oggetto, a distanza di otto versi, del predicato in apertura, *Infatti essi mirano a cogliere*: l'avverbio in posizione esordiale sembra continuare una riflessione a lungo meditata, e la separazione di diverse subordinate dall'oggetto manifestano il riflettere sul problema dell'arte di Schifano che Bonito Oliva si pone costantemente nella sua attività di critico.

Il ritratto di Schifano più famoso di questi anni è senza dubbio il brano "Monkey Man" dei Rolling Stones, inciso in *Let it Bleed* (Decca records 1969):³⁹ il testo cerca un significato volutamente allucinato e ambiguo, asservito al ritmo incalzante e alle sonorità gracchianti e metalliche, in contrapposizione alla canzone d'amore orecchiabile, fino ad allora dominante nella cosiddetta "pop music". Il brano tende al rendimento di una confusa vanvera indotta dall'uso di sostanze stupefacenti, similmente al singolo *Stoned* (letteralmente "fatto", in preda agli effetti di stupefacenti), inciso nel 1963, in chiaro equivoco con il nome stesso della band, nonché manifesto, in polemica anti-borghese, di una vita di eccessi. Nel ragionamento disconnesso e sconclusionato condotto in prima persona di "Monkey man" emergono allusioni alla personalità e alla biografia di Schifano: queste movenze, apparentemente non lusinghiere, sono, al contrario, da leggere come celebrazione dell'artista quale incarnazione di un anti-ideale

.....
 39 Da questa edizione si cita. Scritto da Mick Jagger e Keith Richards, amici dell'artista negli anni Sessanta. Jagger è inoltre presente nel lungometraggio sperimentale *Umano, non umano* (1968), ma il rapporto tra i due si è incrinato a seguito di un litigio occorso in occasione della comune frequentazione della musicista Marianne Faithfull (Ronchi 2021).

cui gli stessi Stones aderiscono. A parlare è, appunto, un “Monkey Man”, ovvero un individuo che, secondo l'espressione idiomatica *to have a monkey on one's back*, è affetto da tossicodipendenza. Il protagonista si presenta in prima persona: si definisce una “fleabit peanut monkey” – con chiaro accenno alle tracce sulla pelle lasciate dalle iniezioni di eroina – e afferma che tutti i suoi amici sono “junkies”, ovvero “tossici”, correggendosi: “that's not really true”. Dice poi di essere una “cold italian pizza”, sintagma probabilmente scelto, da un lato per indicare la provenienza di Schifano, dall'altro per fare rima con il verso successivo: “i could use a lemon squeezer”, altra tessera di slang che allude, indifferentemente, alla masturbazione, o all'uso del succo del limone per “tagliare” la sostanza, praticato tra gli avvezzi per facilitarne la somministrazione. Pochi versi oltre si chiarisce un ulteriore elemento della vita di Schifano: quello di essere un donnaiolo, morso e strapazzato (conteso) da ogni “she-rat” della città, altro termine gergale per indicare una donna dai costumi disinvolti. Emerge infine come l'interlocutore di questo monologo sia una “monkey woman”, simile all'io narrante. Nel clima di sperimentazione artistica del periodo, in cui le droghe rappresentano sia uno strumento di svago che una ricerca conoscitiva, “Monkey Man” è, sin dal titolo, il ritratto di una personalità creativa secondo i canoni degli Stones. Schifano ne è l'emblema e l'apprezzamento di lui è marcato dal “noi” con cui si chiude la canzone: “Well I hope we're not too messianic / Or a trifle too satanic / But we love to play the blues” con riferimento al fatto che la band era stata accusata di satanismo, a causa del brano, famosissimo, “Symphony for the Devil” (*Beggars Banquet* 1968).

La canzone degli Stones non è senz'altro ignota a Goffredo Parise, quando, in “Eleganza”, pubblicato nel volume *Sillabario n. 1* (Einaudi 1972), racconta dell'incontro, avvenuto tra il 1970 e 1972,⁴⁰ tra “due amici che non si vedevano da molto tempo” (Parise 1987: 304): il protagonista autobiografico e l'amico pittore. Tra gli artisti da lui più stimati e definito erede ideale di Filippo di Pisis, Schifano è oggetto

40 Si menziona un viaggio di Schifano e Nancy Ruspoli avvenuto nel 1970, laddove *Sillabario n. 1* è stato pubblicato nel 1972. Il racconto e l'incontro intorno al quale si articola deve essere stato scritto tra questi due anni.

di molte altre riflessioni da parte dello scrittore, raccolte, per esempio, nell'articolo “Scaglie di Tartaruga” (Del Castillo 2019: 101) o nel dialogo immaginario “Schifano (à propos de...)”, pubblicato in accompagnamento ai quadri dell'artista nella mostra a lui intitolata presso la Galleria Odyssea di Roma nel novembre 1965. In questi tre testi, le immagini più ricorrenti sono quelle della scimmia e del felino, mentre l'eleganza è la qualità che, secondo Parise, meglio si addice a riassumere i tratti della personalità artistica di Schifano. Per esempio, questi è definito “un ragazzo-scimmia estremamente bello, senza fissa dimora, immediatamente geniale” (ibidem): in “Eleganza”, ricordando le sue “donne” dei primi anni Sessanta, Parise racconta di una “scimmia bionda con denti come quelli di lui” (probabilmente Anita Pallenberg o Marianne Faithfull), o dice che l'uomo ha “capelli da scimmia”. Oppure, la descrizione dell'eleganza di Schifano è il punto di partenza per la lettura delle opere *Corpo in moto e in equilibrio*, *Suicidio n. 1*, *Spazio* (1965) e altri: Schifano possiede “il mistero proprio dell'eleganza che è il suo contenuto stesso: e che si esprime, per così dire, da sé” (Parise 1965). Per quanto riguarda le opere evocate, “Eleganza”, in quanto racconto, si distingue da un articolo di giornale o da un testo di catalogo, nonostante finzione, interiorità e analisi della realtà si confondano spesso nella scrittura di Parise: questo testo è chiaramente più incline alla restituzione di un episodio che ha particolarmente colpito la memoria e la sensibilità del narratore, che si appunta sulla *vis salvifica* di un dipinto di Schifano, probabilmente *Associazione e proiezione dei ricordi* (1965), ispirato alla *réclame* dei Baci Perugina:

un grande cielo blu tempestato di stelle e le silhouettes dei due amanti ottocento, abbracciati [...]. L'uomo che quella notte era molto triste, nervoso e non dormiva, vide il quadro nel buio (in una grande villa al mare, sotto la luna) fu confortato e placato dalle stelle e pensò al suo amico Schifano che le aveva dipinte per calmarlo (Parise 1987: 304).

Il ricordo e la nostalgia per la frequentazione tra i due, all'insegna dell'arte e dell'amicizia, durante i primi anni Sessanta sembrano la cifra dell'intero racconto, laddove, nel presente, “l'eleganza svanì velocemente nel cielo romano”, una volta che i due e la compagna di



Fig. 9
Tanino Liberatore, Stefano Tamburini (1981), tavola da *Ranxerox*.

Schifano, timida ed elegante come lui,⁴¹ vengono raggiunti da altri conoscenti.

La densa presenza di Schifano in opere prodotte tra gli anni Sessanta e Settanta sembra rarefarsi nel decennio immediatamente successivo: ritroviamo l'artista tra i personaggi del secondo episodio della serie a fumetti *Ranxerox*, ideata e sceneggiata da Stefano Tamburini, disegnata e colorata da Gaetano "Tanino" Liberatore e pubblicata sul terzo numero della rivista *Frigidaire* (1981) [Fig. 9]. Con il gruppo *Frigidaire* Schifano intrattiene un rapporto privilegiato, avendo

41 In "Schifano (à propos de...)" Parise esalta la timidezza e l'eleganza di Schifano come caratteristiche della sua personalità.

contribuito, anche dal punto di vista finanziario, alla sua fondazione nel 1980 e avendo destinato diverse sue polaroid alla pubblicazione presso il mensile diretto da Vincenzo Sparagna: "Mario credeva nel progetto e lo appoggiava" (2020).⁴² La narrazione dell'avvicinamento a un personaggio percepito come un maestro da parte dei giovani fumettisti è ricordata nel romanzo autobiografico *Prima pagare poi ricordare* di Filippo Scòzzari (Castelvecchi, 1997), come una delle tappe cruciali per la fondazione della rivista. L'incontro con Schifano è cercato in particolare da Tamburini, suo grande ammiratore e, in seguito, assiduo frequentatore,⁴³ nonché molto influenzato da lui nella pittura:⁴⁴

A casa mia, in Clavature, poiché geneticamente ingolosito dal kasino [sic], dalla deboscia, dalla creatività e dall'alienità, Stefano aveva potuto entrare in paradiso, circondato da tizi affetti in vario grado da una o più di queste malattie. In Schifano addirittura le scopriva comodamente concentrate in un tizio solo, oltretutto santificate ai suoi occhi dalla vittoria e dal successo, e dal fatto che abitasse a Roma. Ce ne parlava, ce ne parlava, ce ne parlava (Scòzzari 1997: 162).

Schifano è, per i fondatori della rivista, una creatura leggendaria, dal "viso strano, terribile, cereo, affascinante" che "ci incantò coi suoi racconti su [...] Mick Jagger; sui pittori, sulla sua passione per il ciclismo e per Bitossi, sui suoi esperimenti con le vernici da carrozziere, sulle sue fumerie orientali" (ivi: 163). L'omaggio a Schifano presente in *Ranxerox*, memore di quello e altri incontri con l'artista, è coerentemente con l'estetica di freddo occhio sul mondo promossa dalla rivista, una parodia caricaturale ed estrema dei suoi modi, dei suoi costumi e della sua arte. Schifano poté apprezzare il fumetto, restando, in particolare, favorevolmente colpito dal raffinatissimo disegno di Liberatore, abbinato, secondo l'uso del gruppo, al contenuto intenzionalmente triviale, con effetti di disvelamento dei meccanismi

42 La citazione e le informazioni provengono da un'intervista privata da me condotta a Vincenzo Sparagna.

43 Insieme ad Andrea Paziienza, che trascorre con Schifano il Capodanno 1986 (Ronchi 2012: 244).

44 A questo proposito si vedano i suoi dipinti pubblicati in *Frigidaire*, 1984, n. 41.

del mezzo ed efficacia comunicativa. Il personaggio in cui è rappresentato Schifano è Raniero, artista e telepate quotatissimo, spregiudicato e amorale, uso a vizi di qualsiasi tipo – è proprio uno spacciatore a condurre il protagonista e la sua fidanzata presso la sua sontuosa dimora, dove è ritratto in costante movimento, tra pittura, lettura (della rivista *Frigidaire*), scatto di fotografie, coltivazione delle proprie abitudini. A caratterizzarlo come un inequivocabile doppio di Schifano non sono solo l'aspetto e l'uso della Polaroid, con cui scatta fotografie alla giovane fidanzata del robot gigante Ranxerox, ma sono i dipinti appesi nel suo studio: particolari di biciclette (tipici soggetti di quel periodo) e circuiti, un elemento di fantasia che lo stesso artista chiarisce "ultimamente dipingo solo circuiti elettronici! Alcuni li ricopio, altri me ne invento!" (Liberatore, Tamburini 1981). Quello dei dipinti dei circuiti – in uno dei quali si riconosce un "2" a stencil, con chiaro riferimento ai suoi monocromi numerati – è un escamotage narrativo: in questo modo l'artista può indurre Lubna, fidanzata di Ranxerox, a spegnere il cervello elettronico del robot: la giovane viene così esposta come opera d'arte al "porto nucleare di Lampedusa" con il titolo "Giovane cadavere tossicomane" (ibidem). A esemplificare la piena adesione all'arte di Schifano da parte del gruppo *Frigidaire* è il dipinto a tecnica mista *San Sebastiano – Omaggio a Schifano* (1986) di Andrea Paziienza [Fig. 10]. Realizzato per un poster in allegato al n. 28 della rivista *Comic Art* (1986), il quadro raffigura l'artista a partire da un fitto accorpamento di moduli iconografici rinascimentali, molto ricorrenti nei fumetti di Paziienza. La figura di San Sebastiano stesso è presente in diverse altre sue opere, come la vignetta "Santo è bello", pubblicata sul n. 13 della rivista *Cannibale* (1979), o la copertina del n. 7-8 di *Frizzer* (1985), inserto di *Frigidaire*. L'omaggio a Schifano in questi termini va dunque contestualizzato in un motivo preciso della produzione pazienziana: il richiamo all'immaginario del santo, spesso evocato in veste parodica, è piuttosto da ascrivere a una funzione pienamente celebrativa. A indicarlo è la solennità della figura e la sua genealogia illustre: la posizione delle gambe ricorda, ad esempio, il San Sebastiano di Andrea Mantegna o di Antonio Maineri,⁴⁵ mentre, per la scelta del tronco

45 Paziienza vide sicuramente quest'ultimo alla Pinacoteca di Bologna. Dal 1974 il



Fig. 10
Andrea Paziienza (1986), *San Sebastiano - Omaggio a Schifano*.
Paziienza 1997: 66.

d'albero in opposizione alla colonna, Paziienza potrebbe essersi rifatto ad Antonello da Messina o al Sodoma; l'impostazione della tavola, dove la figura del santo appare ingigantita rispetto al panorama, è vicina al San Sebastiano di Botticelli, ma il volto reclinato sembra richiamarsi a quello attribuito a Caravaggio e citato da Paziienza in un autoritratto fotografico in veste di San Sebastiano degli stessi anni (1997: 67). In questo dipinto, Schifano spicca titanico sulla superficie del globo terrestre, mentre osserva, ai suoi piedi, una distesa di grattacieli, fabbriche, ammassi di rifiuti, insegne di fast-food, loghi di brand, bandiere di cortei (etc.): tessere e simboli del capitalismo e della società del consumo, che Paziienza disegna riprendendo lo stile di Keith Haring.⁴⁶ Le bandiere rosse costituiscono forse l'elemento più esplicito della visione politica di Schifano, apertamente manifestata in *Compagni compagni* (1968), cui Paziienza si rifà, nel confronto con altri esempi di arte politica italiana del Novecento,

fumettista risiede principalmente a Bologna, dove frequenta il DAMS. Tra i quadri della Pinacoteca da lui citati nella sua opera c'è, ad esempio, la *Pala d'altare* di Guido Reni.

46 Riferimenti al disegno di Keith Haring sono presenti, ad esempio, sulla copertina dell'edizione in volume di *Gli ultimi giorni di Pompeo* (1987).

come *Corteo* di Franco Angeli (1968) e *Comizio* di Giulio Turcato (1949). L'omaggio a Schifano in questi termini ha inoltre una funzione identitaria: la citata fotografia di Paziienza, in cui il fumettista si autoritrae in veste di San Sebastiano, sostituendo le tradizionali frecce a pennarelli colorati, è infatti molto simile, come indicano, oltre alla posa, il medesimo drappo rosso da martire,⁴⁷ o le mani legate dietro la schiena. In San Sebastiano il fumettista si riconosce, anche in via di esorcizzazione della propria dipendenza da eroina:⁴⁸ il santo è trafitto da frecce, come Paziienza e Schifano sono usi trafiggersi con siringhe per inocularsi la sostanza. Schifano è, nella visione di Paziienza, artista e martire, imprigionato nel dipinto dalle corde e dai rami dell'albero, con probabile riferimento ai frequenti arresti del pittore per possesso di stupefacenti.

La carrellata sin qui circostanziata, e che potrebbe arricchirsi di nuovi esempi, non può fare altro che scalfire la superficie della ricezione autoriale di Schifano, nella convinzione che, se si continuasse a scavare, si troverebbe certamente molto altro. L'attitudine interdisciplinare può inoltre facilitare una comprensione della portata dell'artista non limitatamente a una forma espressiva, giacché sarebbe riduttivo, data la statura transculturale del personaggio, ma circoscrivendone il ruolo nei contesti di diverse espressioni. In questo senso, le manipolazioni d'autore della personalità artistica di Schifano compongono un quadro di ricezione tutt'altro che epigonica e pedissequa, ma di attiva elaborazione: facendosi specchio del proprio tempo, queste opere contribuiscono a tratteggiare una prospettiva sull'epoca in cui vengono composte e a precisare l'ispirazione dei loro autori.

Di ritratto in ritratto, la personalità di Schifano è plasmata in direzioni diverse e osservata in molte sfaccettature: la centralità della sua partecipazione all'ambiente artistico dei suoi anni, il suo lato privato di interlocutore e amico nelle rappresentazioni più intime, la potenza ispiratrice e generatrice della sua pittura, il suo ruolo di artista politico e civile; altrove, è evocato come nume tutelare e icona di un'epoca, specchio dei ricordi legati a un periodo storico, modello etico di integrità di comportamento, elemento su cui impernare

.....
47 In opposizione a quello bianco delle fonti artistiche citate nel dipinto.

48 Questo dato autobiografico è molto presente nei fumetti di Paziienza.

un'analisi critica della società. Raramente, nei ritratti d'autore, interessa solo il dato più pubblico della sua persona, la sua tossicodipendenza, e, quando vi si fa riferimento, la volontà è quella di comporne un'estetizzazione, di esaltare la sua eccentricità nei termini della maledizione che, tradizionalmente, si accompagna al genio. La costante di questo panorama composito è la capacità della persona e dell'arte di Schifano di suscitare la volontà di fare altra arte, con la parola, con la musica o con l'immagine: ogni medium pone inoltre in risalto un aspetto diverso del rapporto dell'autore con la figura di Schifano, contribuendo a plasmarne il mito.

BIBLIOGRAFIA

- ASTE BOETTO (2011), *Fotografia*, Arti Grafiche Litoprint, Milano.
- BALESTRINI N. (1964), "particolare della pubblicità", in *Mario Schifano*, Galleria Odyssia Roma, Roma, pp. non numerate.
- BEATRICE L. (2011), *Schifano. Pazienza. Paladino*, Allemandi & C., Torino.
- BONITO OLIVA A. (2002), "L'eudemonismo di'occhio'", in BALESTRINI A., GIULIANI F. (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, Testo&Immagine, Torino, p. 73.
- Id. (2008), "L'arte avventurosa di un pittore di confine", in Id. (a cura di), *Schifano 1934-1998*, Electa, Firenze, pp. 13-23.
- DEL CASTILLO L. (2019), "Gli 'artisti' di Goffredo Parise", in GASPERINA GERONI R., MILANI F. (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*, ETS, Pisa, pp. 95-102.
- FERGONZI F. (2019), *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Electa, Milano.
- FORD M. (2008), "Introduction", in O'HARA F., *Selected Poems*, Alfred A. Knopf, New York, pp. XI-XVII.
- GASTALDON G. (2021), *Comunque, qualcos'altro*, Silvana Editoriale, Milano.
- JUNG C. G., KERÉNYI K., RADIN P. (2016), *Il briccone divino*, SE, Milano.
- KRIS E., KURTZ O. (1981), *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, Yale University Press, New Heaven-London, [ebook].
- LABORDE M., LEFLOT C. (2020), *Alain Jacquet*, Lienart, Paris.
- LIBERATORE T., TAMBURINI F. (1981), *Ranxerox*, Primo Camera, Roma.
- MARAINI D. (1966), *Crudeltà all'aria aperta*, Feltrinelli, Milano.
- MARCONI G. (2005) (a cura di), *Schifano 1960-64. Dal monocromo alla strada*, Skira, Milano.
- MENEGUZZO M., VANNI M. (2008), *Fine delle trasmissioni*, Carlo Cambi Editore, Siena.
- O' HARA F. (1964), "For Mario Schifano", in *Mario Schifano*, Galleria

- Odyssia New York, New York, pp. non numerate.
- Id. (1967), *In Memory of My Feelings*, The Museum of Modern Art, New York.
- PARISE G. (1965), "Schifano (à propos de...)", in *Mario Schifano*, Galleria Odyssia Roma, Roma, pp. non numerate.
- Id. (1987), *Opere*, Mondadori, Milano.
- PAZIENZA A. (1997), *Antologica*, Baldini & Castoldi, Milano.
- POLA F. (2019), *Creative Intersections*, Marsilio, Padova.
- POZZI G. (1981), *La parola dipinta*, Adelphi, Milano.
- RONCHI L. (2001), *Mario Schifano. Tutto*, Feltrinelli, Milano, [DVD].
- Id. (2012), *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi, Monza.
- SCHIFANO M., O' HARA F. (2017), *Words & Drawings*, Archivio Mario Schifano, Roma.
- SCHNEEMAN G. (2017), *Painter among Poets*, Granary Books, New York.
- SCÒZZARI F. (1997), *Prima pagare poi ricordare*, Castelvechi, Roma.
- SINISGALLI L. (2008), "Le vetrofanie di Schifano", in BONITO OLIVA A. (a cura di), *Schifano 1934-1998*, Electa, Firenze, pp. 199-200.
- SOUSSLOFF C. M. (1997), *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- THE ROLLING STONES (1969), *Let It Bleed*, Decca records, Londra, [vinyl EP].
- VOLPATO E. (2018), "Renato Guttuso: il ritratto di Mario Schifano e l'unità morale della pittura", in CASTAGNOLI P. G., CHRISTOVBAKARGIEV C., VOLPATO E. (a cura di), *Renato Guttuso. L'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 34-41.

SITOGRAFIA

- ARCHIVIO FRANCO ANGELI, *Ritratto di Mario Schifano*, <https://www.archiviofrancoangeli.org/artworks/88/ritratto-di-mario-schifano>, ultima consultazione: 03 aprile 2021.
- BONITO OLIVA A. (2003), "Quelli di Piazza del Popolo artisti che

guardavano la vita", in *La Repubblica*, 07/06/2003, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/06/07/quelli-di-piazza-del-popolo-artisti-che.html>, ultima consultazione: 23 maggio 2021.

CASA MUSEO ALBERTO MORAVIA, <http://www.casaalbertomoravia.it/>, ultima consultazione: 03 aprile 2021.

CENTER FOR ITALIAN MODERN ART (2021), "Schifano and Friends. Dacia Maraini", <https://vimeo.com/channels/1236855/53109-2314>, ultima consultazione: 03 aprile 2021.

CENTRE POMPIDOU (2018), *Le Déjeuner sur l'herbe. Alain Jacquet*, https://www.youtube.com/watch?v=vnb72kvKtTo&ab_channel=CentrePompidou, ultima consultazione: 03 aprile 2021.

FLORIDI P. (2006), "I quarant'anni dell'oca", in *La Repubblica*, 02/01/2006, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/01/02/quarant-anni-dell-oca.html>, ultima consultazione: 03 aprile 2021.

GASTALDON G. (2018), "Mario Schifano", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI, https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-schifano_%28Dizionario-Biografico%29/. Ultima consultazione: 23 maggio 2021.

GUALDONI F. (2017), *Mario Schifano*, Rai Radio 3, <https://www.raiplayradio.it/audio/2017/01/Mario-Schifano---Wikiradio-del-26012017-c46db109-89ac-495e-9218-e9ee632b5d18.html>, ultima consultazione: 23 maggio 2021.

LA GALLERIA NAZIONALE (2006), "Mario Schifano secondo Achille Bonito Oliva", https://www.youtube.com/watch?v=v9rbQuleAyY&ab_channel=LaGalleriaNazionale, ultima consultazione: 03 aprile 2021.

PALAIS DOROTHEUM (2018), *Alain Jacquet*, <https://www.dorotheum.com/it/1/5168141/>, ultima consultazione: 03 aprile 2021.

Autori

Pier Giovanni Adamo è dottore di ricerca in italianistica presso l'Università degli Studi di Padova. Ha studiato a Parigi all'École Normale Supérieure e all'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, a Londra alla Royal Holloway University, a Pisa alla Scuola Normale Superiore e ha conseguito il diploma d'eccellenza della Scuola Galileiana di Studi Superiori a Padova. Attualmente i suoi interessi di ricerca vertono sulle convergenze tra letteratura e cultura figurativa, sulla prosa italiana del secondo Novecento e sulla narrativa biografica moderna. Ha pubblicato saggi su autori italiani del xx secolo (A. Savinio, C. Malaparte, G. Manganelli, L. Sciascia, G. Morselli, J. R. Wilcock) e sullo stile della critica (R. Longhi, C. Campo, W. Benjamin).

Edoardo Bassetti è dottorando del XXVI ciclo in Filologia e critica, curriculum Letterature moderne, presso l'Università di Siena (tutor: Prof.ssa Tiziana De Rogatis) in cotutela con Sorbonne Université (tutor: Frédérique Dubard de Gaillarbois). Si è laureato con lode in Italianistica all'Università di Bologna nel 2020, sotto la guida del Prof. Marco Antonio Bazzocchi, dopo aver svolto un soggiorno Erasmus alla Durham University (UK). Nella sua produzione scientifica si è occupato dell'influenza che Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda esercitarono su Pier Paolo Pasolini ("Barocco postmoderno. Pasolini e la lezione di Longhi, riletta attraverso l'opera di Gadda", in *Poetiche*, vol. 20, n. 48, 1-2, 2018, pp. 45-66), delle prime lettrici di Giacomo Leopardi ("Leopardi e le lettrici del suo tempo. Tre esempi per delineare un pubblico femminile contemporaneo", in *Marca/Marche*, vol. 13, 2019, pp. 275-287), di un'analisi comparata fra *Artemisia* di Anna Banti e *To the Lighthouse* di Virginia Woolf ("Scrivere e dipingere l'Altrove. Anna Banti, Artemisia e Lily Briscoe: per un'arte 'di

memoria, non di maniera", in *Allegoria*, XXXIII, 82, luglio/dicembre 2020, pp. 186-201) e dell'opera di Virginia Woolf come "contro-funzione Joyce" nel romanzo modernista europeo ("Virginia Woolf e la 'contro-funzione Joyce'", in *La funzione Joyce nel romanzo europeo*, a cura di M. Tortora e A. Volpone, Ledizioni, Milano, 2022, in fase di pubblicazione). Ha inoltre partecipato come discussant ai convegni *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing* (American Association for Italian Studies, 4-5 giugno 2021) e *Leggere, (ri)scrivere e condividere: vecchie e nuove pratiche di significazione* (Università di Bologna, 16-17 giugno 2021).

Silvia Cucchi è dottoressa di ricerca in Italianistica, assegnista all'Università dell'Aquila e membro del centro di ricerca CIRCE dell'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Si occupa principalmente di letteratura italiana del XX e del XXI secolo, in particolare dei rapporti tra erotismo e generi letterari. Ha collaborato con riviste internazionali (*CosMo*, *Between*, *Contemporanea*, *Écritures*) e ha pubblicato la monografia *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti* (2021).

Riccardo Donati, docente e saggista, insegna all'Università di Salerno. Si occupa di letteratura italiana ed europea dal Settecento a oggi, con particolare attenzione ai rapporti tra poesia e arti visive. Tra i suoi volumi più recenti: *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico* (2016), *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione* (2017), *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda* (2020). Nel 2013 l'Accademia Nazionale dei Lincei gli ha attribuito il "Premio Borgia" per i suoi contributi sulla poesia.

Samuele Fioravanti ricopre attualmente l'incarico di Assistant Professor presso l'Università Hankuk di Seul. Collabora con le edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova e tiene regolarmente un corso di introduzione alla poesia contemporanea nell'ambito di MasterBook, master nei mestieri dell'editoria. Si è occupato prevalentemente dei rapporti fra poesia e cultura visuale contemporanea.

Filippo Milani è ricercatore presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Insegna Letteratura italiana contemporanea presso il Corso di laurea in DAMS. Tra i suoi libri: *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione* (Pendragon, 2015), *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di "tramando"* (BUP, 2018), *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea* (Carocci, 2020).

Matteo Moca è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Ha recentemente pubblicato la monografia *Nei dintorni del surrealismo italiano. Savinio, Delfini, Landolfi* (Carabba, 2020) e si occupa in particolare di Tommaso Landolfi, di Anna Maria Ortese e delle relazioni tra arte e letteratura in ambito novecentesco.

Eloisa Morra, assistant professor d'Italianistica e Cultura visuale all'Università di Toronto, si è diplomata alla Scuola Normale Superiore per poi addottorarsi alla Harvard University. Si occupa di relazioni tra letteratura e arti visive, di letteratura italiana contemporanea e di archivi d'autore, con particolare attenzione a Leonardo Sciascia e Carlo Emilio Gadda. Tra le sue pubblicazioni: *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja* (Quodlibet, 2014, Special Mention Edinburgh Gadda Prize), *Paesaggi di Parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte* (Carocci, 2019), *Building the Canon Though the Classics* (Brill, 2019). Collabora con il manifesto.

Silvia Neri è ricercatrice universitaria, curatrice e direttrice della galleria itinerante Neri Contemporary Art a Parigi (www.neri.gallery). Nel 2010 si è laureata in Filologia Moderna all'Università degli Studi di Padova con una tesi di teoria e critica letteraria su *Cremaster 3* di Matthew Barney. Nel 2014 ottiene il Master 2 in Arts Plastiques, percorso Art Contemporain et Nouveaux Médias all'Université Paris 8. Curatrice indipendente dal 2008, nel 2015 apre a Parigi la sua galleria d'arte specializzata in fotografia e disegno. Dal 2017 al 2020 insegna Esposizioni e mercato dell'arte all'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis e dal 2018 insegna Museografia l'Université de Lorraine

a Metz. Nel 2020 termina il dottorato in Esthétique, Sciences et Technologies des Arts à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, in cotutela con il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova. La sua tesi presenta il primo studio su *River of Fundament* (2014), film opera di Matthew Barney et Jonathan Bepler. La tesi è in fase di pubblicazione.

Nel 2021 ottiene la *qualification* all'insegnamento universitario presso il Conseil National des Universités. Silvia Neri ha partecipato a convegni in diversi paesi, quali Francia, Italia, Portogallo e Corea del Sud. Tra le sue pubblicazioni si citano: "Matthew Barney - Ambergris And Winch In Flensing Station 2005-2010", in *Biennales d'Art contemporain & Frontières*, L'Harmattan, Paris 2016; "Myths in Matthew Barney's artworks", in *Em busca da terra prometida: mitos de salvação*, Forma Breve 15, Univesidade de Aveiro, 2018; "River of Fundament de Matthew Barney et Jonathan Bepler", in *Opéra Monde, La Quête d'un art total*, sous la direction de Stéphane Ghislain Roussel, Centre Pompidou, RMN, 2019; "Être curator de dessin contemporain. Singularité et perspectives", in *Épistémologie du dessin*, sous la direction d'Agnès Callu, Jacques André Editeur, Lyon, 2021.

Alberto Pirro (Napoli, 1990) frequenta la *Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici* dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca gravitano intorno alla scultura italiana dell'Ottocento, con particolare attenzione a quegli artisti che transitano fra Torino, Roma, Parigi e Londra.

Il suo percorso formativo si è svolto tra Roma, Torino e Parigi. Nel marzo 2017 ha conseguito la laurea triennale in Storia e Conservazione del Patrimonio Artistico e Archeologico presso l'Università degli Studi di Roma Tre, discutendo la tesi *Frammento di un politico disperso. Il Sant'Alberto per i carmelitani messinesi di Polidoro da Caravaggio (1528-1534)*, diretta dalla Prof.ssa Silvia Ginzburg. Nel 2018-19, nell'ambito del programma Erasmus+, ha trascorso dieci mesi di studio presso l'École Nationale des Chartes di Parigi. Nell'aprile 2019 ha inoltre svolto un tirocinio di tre mesi presso il dipartimento di scultura del XVIII secolo del Musée du Louvre, sotto la supervisione di Guilhem Scherf. Nel luglio 2020 ha conseguito la laurea

magistrale in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Torino con il massimo dei voti, discutendo la tesi *Quegli abili scultori che la città di Lione ha donato alla Francia. I fratelli Nicolas (1658-1733) e Guillaume (1677-1746) Coustou, tra fonti settecentesche e storiografia contemporanea*, diretta dal Prof. Giuseppe Dardanella.

Giacomo Raccis ha lavorato, come assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi Bergamo, a un progetto dedicato alla rappresentazione dell'artista nella narrativa italiana contemporanea e, in precedenza, a un progetto dedicato ai rapporti epistolari tra Giacomo Manzù e gli scrittori del Novecento. Ha studiato a lungo l'opera di Emilio Tadini, di cui ha curato una raccolta di testi critici sull'arte e la letteratura (*"Quando l'orologio si ferma il tempo ritorna a vivere"*. *Scritti 1958-1970*, il Mulino, 2017) e sul quale ha pubblicato la monografia *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini* (Quodlibet, 2018). Oltre a portare avanti studi sul rapporto tra scrittura letteraria e arti visive, si occupa di romanzo storico, di letteratura italiana degli anni Zero e di racconto breve, tema sul quale da sei anni coordina un seminario permanente insieme a Nunzia Palmieri. Ha pubblicato *La trama* (Carocci, 2018). È redattore della rivista online *La Balena Bianca*.

Valentina Raimondo è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Bergamo. Si occupa principalmente di arte italiana della prima metà del XX secolo con una particolare attenzione per la scultura. Ha collaborato con gli Archivi Guttuso, l'Archivio Severini Franchina, la Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, la Fondazione Giorgio Cini, l'Accademia Carrara e la GAMEC.

Le sue ricerche vertono in particolare su Giacomo Manzù, Nino Franchina e Adolfo de Carolis, argomenti di cui ha pubblicato saggi e articoli. Fra le sue pubblicazioni si ricordano le monografie *Arte del metallo. Storia di Nino Franchina scultore* (2018) e *Cento anni di storia del Vittoriale degli Italiani. L'incantevole sogno* (2021).

Francesca Rubini è assegnista di ricerca di Letteratura italiana contemporanea alla Sapienza Università di Roma, ha pubblicato una

monografia su Cialente (*Fausta Cialente. La memoria e il romanzo*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019) e saggi su Pavese, Calvino e Banti. Interessata alla valorizzazione delle fonti letterarie, nel 2015 ha conseguito il titolo di archivista presso l'Archivio di Stato di Roma. È coordinatrice delle attività del Laboratorio Calvino (Sapienza Università di Roma).

Marcello Sessa (1992) si è laureato in storia dell'arte a Milano ed è attualmente dottorando in filosofia presso le università di Pisa e Firenze. Si occupa principalmente di estetica, di teorie dell'arte e dell'immagine del Novecento, con una particolare attenzione per il modernismo americano. Parallelamente studia, dal punto di vista estetologico, fenomeni verbovisivi anche letterari. Ha scritto articoli su diverse riviste accademiche intorno allo spazio dell'immagine nell'opera di Giulia Niccolai, al ruolo del colore nell'estetica di Clement Greenberg, all'iconografia modernista del sonno secondo Leo Steinberg, e agli influssi morfologici sulla poesia di Corrado Costa.

Carlo Tirinanzi De Medici è assegnista di ricerca senior presso l'Università di Trento. Si occupa di storia e teoria del romanzo e teoria della letteratura. Tra le sue pubblicazioni si citano: *Il vero e il convenzionale sul realismo nel romanzo contemporaneo* (2012) e *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (2018, terzo classificato Edinburgh Gadda Prize - Vittoria Group 2019). È membro del Comitato direttivo di *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e del SEMPER - Seminario permanente di poesia.

Lavinia Torti è una dottoranda in Culture letterarie e filologiche all'Università di Bologna, in cotutela con Sorbonne Université. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla letteratura italiana del XX e del XXI secolo, in particolare ai rapporti tra la narrativa e le arti visive. La sua tesi di dottorato si concentra sulle relazioni tra *ekphrasis* e iconotesto nella prosa italiana contemporanea. Ha scritto diversi saggi, tra cui "Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, *ekphrasis* e scrittura visiva", in *Griseldaonline*, V, 18 (2019); "Il Bilde-ratlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'i-

conotesto contemporaneo”, in *Lea*, 9 (2020); “Le maniérisme de Giorgio Manganelli : la ‘ création du réel ‘ dans la lecture, l’écriture, les images”, in *Italies*, 24 (2020).

Carlotta Vacchelli (Ph.D. - Indiana University, 2020) è borsista presso la Ragusa Foundation for the Humanities (Summer 2020, New York). Ha completato una fellowship post-doc al Center for Italian Modern Art (2020-21, New York) con un progetto su Mario Schifano. Nella sua tesi di dottorato si concentra sull’influenza di Andrea Pazienza nel graphic novel italiano, valutando altresì la ricezione letteraria, cinematografica, televisiva e musicale di questo artista. Questo tema è al centro della mostra “La funzione Pazienza” da lei curata presso il Centro Fumetto “Andrea Pazienza” di Cremona (agosto-settembre 2020) nonché del suo corrente progetto monografico. Ha scritto di fumetto, letteratura, arte e cinema italiani su riviste accademiche italiane e internazionali (*Studi Italiani*, *Italica*, *Italian Quarterly*, *Studi buzzatiani*, *International Journal of Comic Art*, *Cultura & Comunicazione*) e miscellanee. È vicedirettrice della rivista online peer reviewed *Simultanea. A Journal of Italian Media and Pop Culture*.