

In ritratto. Haenel e Pincio, tra èkphrasis e effrazione

Matteo Martelli
(Università di Strasburgo)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The essay discusses some features of literary visuality in two works dedicated to Caravaggio: *La solitude Caravage* by Yannick Haenel and *Il dono di saper vivere* by Tommaso Pincio. It analyses the relationships between these literary writings and the work of the painter, and focuses on the way the books shape a distribution of the sensible starting from Caravaggio's paintings and on their models of perception and ekphrastic writing.

Keywords – Portrait; ekphrasis; perception; Yannick Haenel; Tommaso Pincio; Caravaggio.

Abstract – Il saggio affronta alcuni aspetti della visualità letteraria in due opere dedicate a Caravaggio, *La solitude Caravage* di Yannick Haenel e *Il dono di saper vivere* di Tommaso Pincio, focalizzandosi sulle relazioni presenti tra questi testi e l'opera del pittore lombardo. In maniera particolare, il lavoro interroga la maniera in cui i libri strutturano delle forme del sensibile a partire dai quadri caravaggeschi e i loro modelli di percezione e di scrittura ekphrastica.

Parole chiave – Ritratto; èkphrasis; percezione; Yannick Haenel; Tommaso Pincio; Caravaggio.

Matteo Martelli, *In ritratto. Haenel e Pincio, tra èkphrasis e effrazione*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 70-87

mmartelli@unistra.fr

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13551>

finzioni.unibo.it

In un recente libro che intreccia l'*invenzione* longhiana di Caravaggio con la vicenda artistica e umana di quest'ultimo, Roberto Cotroneo si domanda dove e come cominci il mito del pittore, se nella «parte in luce [della] sua breve vita, raccontata oggi fino allo sfinimento, con la fuga da Roma, l'omicidio, le risse e le taverne», o nelle «ombre dei suoi dipinti [che] si fanno invadenti, potenti, cupe» man a mano che l'artista si spinge verso Sud, come se il Caravaggio «siciliano e napoletano [avesse] fatto un patto con le tenebre»¹. La domanda posta da Cotroneo è ovviamente retorica, e gioca con alcuni termini che definiscono la mitologia stessa del pittore, tra vita e opera. Essa ha però il merito di portare l'attenzione del lettore verso quell'inflessione o piega della parola del mito che caratterizza il suo ripetersi², richiamando indirettamente la costellazione di immagini e storie (molte delle quali entrate nell'immaginario comune e condiviso) che nel tempo hanno delineato la figura dell'artista lombardo. Se forse non è possibile rispondere alla questione, si può però diversamente ribaltare la domanda e chiedersi dove e come quella mitologia o parte di essa emerga oggi, e in quale misura interagisca con la sfera artistica (e non solo) contemporanea³. Riprendere Caravaggio, riscriverne la vita, citarne le opere o anche solamente descriverle, sono azioni che mettono in gioco questioni di rappresentazione, forme del sensibile, configurazioni estetiche, ma anche un senso e un sentire comune. Da questo punto di vista, si tratterebbe allora d'osservare come i frammenti della vita e dell'opera caravaggesca (ri)appaiano, secondo quali prospettive e distorsioni, e come essi costituiscano ciò che Jaques Rancière definisce una *scena* «sur laquelle des choses sont visibles, mais aussi visibles d'une certaine façon»⁴. Detto altrimenti, si tratta di recuperare, entro quella che per il filosofo francese è forma di un'indagine attraverso cui dei campi di discontinuità si manifestano e si rendono intellegibili, il duplice movimento che la costituisce: la formazione di una certa divisione e distribuzione del sensibile e al tempo stesso la strutturazione di una certa forma del percettibile e del pensabile.

¹ R. Cotroneo, *L'invenzione di Caravaggio*, Torino, Utet, 2018, pp. 21-22.

² Mi riferisco qui all'analisi di R. Barthes, *Le mythe, aujourd'hui*, in *Œuvres complètes I. 1942-1961*, Paris, Seuil, 2002, pp. 823-868.

³ È quanto fatto, ad esempio, in due ambiti diversi da M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999 e F. Zucconi, *Displacing Caravaggio. Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

⁴ J. Rancière, *Le travail des images*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 46. Sul concetto di *scena* cfr.: «La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. La scène saisit les concepts à l'œuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin», J. Rancière, *Aesthesis. Scènes du régime esthétique des arts*, Paris, Galilée, 2011, p. 12.

In queste pagine mi interesso di due ritratti letterari che ruotano intorno all'artista lombardo, *La solitude Caravage* di Yannick Haenel e *Il dono di saper vivere* di Tommaso Pincio⁵, nei quali gli autori, al pari di Cotroneo, non soltanto sono consapevoli delle molte narrazioni che l'oggetto della loro scrittura porta con sé, ma del fatto che è solo riposizionandosi di fronte a quella trama (narrativa e visuale insieme), ossia investendola con altro senso e altro sguardo, che la loro scrittura può svilupparsi, pur se questo riposizionamento assume nei due libri caratteri diversi. Il dialogo che si pone tra queste opere non è però d'ordine letterario (si tratta di autori che hanno riferimenti, forme, approcci molto distati), bensì di scrittura, ovvero del gesto che ne è alla base e la muove, esposto a partire da una condivisa attenzione (e adesione) al visuale e all'arte nel loro lavoro⁶ e da una sorta di passione-ossessione per l'opera di Caravaggio (e appunto per quanto essa include⁷) che i libri mettono in scena e indagano al tempo stesso. Sono questi dati che fanno inoltre dei due libri delle anomalie rispetto al genere a cui apparentemente si riferiscono, la biografia e il romanzo, letteralmente delle *dis-trazioni* (come ciò che è trascinato da una forza che lo porta altrove), in un raddoppiamento, per entrambi, del piano della narrazione, tramite la messa in scena della stessa formazione del racconto.

Il dono di saper vivere si presenta in tal senso come un romanzo atipico, che alterna due voci in due distinte sezioni del racconto: in un primo momento, la confessione allucinata di un personaggio («il falso specchio») rinchiuso in carcere per un omicidio non commesso che ripercorre le tappe di un libro mai scritto su Caravaggio; in un secondo momento, la voce dell'autore che rimette in scena quanto resta di quel libro (nonché del romanzo interrotto), illuminando alcuni tratti della sua opera e della sua biografia. Anche *La solitude Caravage* si presenta come un testo duplice. Pubblicato nella collana «des vies» dell'editore Fayard (collana dedicata a vite d'artista, tra le quali quelle di Claudel, Vermeer, Rodin), il testo di Yannick Haenel si presenta come una biografia artistica di Caravaggio. La stessa grafica del titolo sottolinea tale aspetto, presentando sulla copertina in corpo grande il nome *Caravage* (nome che è ripreso, solo, sulla costa del volume) mentre in corpo minore – quasi fosse un sottotitolo ma anteposto – l'indicazione *La solitude*. Nondimeno, la biografia propriamente detta prende le mosse solamente all'inizio del ventesimo capitolo, intrecciandosi con un discorso che la precede, l'accompagna e ne pone le basi: quello della scrittura stessa del libro, dalla nascita di

⁵ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, Paris, Fayard, 2019 e T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018.

⁶ Per una panoramica delle relazioni tra arte e letteratura nell'opera di Pincio, cfr. F. Milani, *Il pittore come personaggio*, Roma, Carocci, 2020, pp. 129-141 e L. Torti, *Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva*, «Griseldaonline», 18, 1, 2019, pp. 149-167; per l'opera di Haenel, cfr. M. Watthee-Delmonte, *Le musée dans l'œuvre de Yannick Haenel*, in *Quand les écrivains font leur musée...*, a cura di C. Mayaux, Bruxelles, Peter Lang, 2017, pp. 215-234, nonché l'ampia intervista radiofonica *Aux côtés de Yannick Haenel, l'inspiration par la peinture*, condotta da J. de Loisy e andata in onda il 20 novembre 2020 su France Culture per il programma *L'art est la matière*.

⁷ Ad esempio, Pincio afferma che alla base dell'idea di «mettere in cantiere» un libro su Caravaggio si trova un bisogno di risarcimento di fronte a una «vita già percorsa più volte; reinventata calcolandone i lati oscuri e irrequieti, alimentando l'immagine di un genio maledetto oltre ogni dire», T. Pincio, *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, in *Scritti d'arte*, Roma, L'Orma, 2015, p. 269. Una trasposizione dei modi e delle forme di quelle reinvenzioni si trovano nella prima parte de *Il dono de il saper vivere*.

un desiderio di fronte a un'opera caravaggesca alla passione del percorso di formazione del volume davanti al lavoro dell'artista e alle sue riproduzioni. Detto altrimenti, il racconto di un incontro con la pittura in cui «la flamme qui anime le Caravage me parle à moi précisément»⁸.

È interessante che due autori così diversi abbiano sentito il bisogno di comporre e tessere sulla pagina un gesto simile. Si ha l'impressione, in effetti, che proprio nella rispondenza tra messa in scena dell'atto di scrittura e l'esperienza di Caravaggio si giochi quella scena di visibilità che si ricordava in precedenza, nonché una meditazione sull'impronta visuale della loro narrativa. Dove trovare però il ritratto di Caravaggio all'interno di un tale raddoppiamento? Il pittore lombardo, di fatto, appare al centro della scena, è esibito, discusso, raccontato. Eppure l'impressione è che non divenga mai il soggetto della scrittura. Caravaggio ne è l'oggetto, certo, in quanto oggetto del ritratto, mentre il soggetto che si impone nelle opere è il ritrarre, la scrittura stessa che si pone (e si compone) di fronte alle sue opere, nel legame o nella rispondenza a una certa scena del visibile che là si manifesta.

Nelle pagine che seguono, la mia riflessione si porterà dunque su questi temi, in un'indagine in tre tempi. Nella prima parte mi concentro sul lavoro di Tommaso Pincio in cui la scrittura in ritratto si configura come uno scambio con alcune modalità e forme della pittura caravaggesca. Nella seconda parte, l'analisi del libro di Haenel si focalizza sull'esibizione della scrittura nel confronto con la pittura dell'artista lombardo e sulla posizione del soggetto che l'osserva e la scrive. Infine, la mia interrogazione si porterà verso alcune modalità di sguardo che queste scritture mettono in scena, configurando un'aderenza sensibile alla materia pittorica e con essa uno sguardo che oltrepassa Caravaggio per rispecchiarsi nelle poetiche dei due autori, in una scrittura *in* ritratto.

1. *Il ritratto come scambio*

La riflessione di Tommaso Pincio sul ritratto prende avvio dalle prime pagine del romanzo, quando il personaggio del «falso specchio» si trova in carcere, tra muri spogli, in un ambiente descritto con un alto grado d'astrazione. In questo contesto, l'attenzione del personaggio si rivolge sull'unico oggetto materiale, visibile e concreto, che gli stia di fronte: il vestito che indossava anni prima nel momento del suo arresto. Tra personaggio e oggetto si mette in moto un processo d'indagine e d'identificazione, entro il quale il vestito diviene forma in cui si raffigura l'uomo (ossia è racconto e traccia materiale della sua storia) e il personaggio si mostra come persona ritratta. Pincio si domanda allora quale sia il rapporto tra l'oggetto e il soggetto, tra ritratto e ritratto, come scrive, sottolineando la circolarità del gesto che ne è alla base: «Forse la più corretta è un'ipotesi ulteriore, secondo cui non importa chi ritrae chi, se io il vestito o il vestito me. In fondo, ritratto e ritratto si equivalgono, sono legati a doppio filo

⁸ Y. Haenel, *La Solitude Caravage, une expérience de la révélation*, intervista con A. Jamin, «Diacritik», 4 settembre 2020.

dallo stesso nome. È un ritratto la persona che viene raffigurata, come lo è la cosa in cui vediamo raffigurata una persona»⁹. Il ritratto, dice Pincio, presuppone dunque una tensione entro la quale tra i due elementi in gioco avviene uno scambio e un passaggio, che il ritratto stesso esprimerebbe e porterebbe in primo piano.

Secondo questa linea, è possibile affermare che *Il dono di saper vivere* sia un'opera nella quale si giochi una sostituzione, o meglio un libro che tematizzi un percorso di scambio. Per comprendere il valore di questa sostituzione, possiamo riferirci all'ipotesi che è alla base del libro stesso, e che si ritrova anche in altri scritti dell'autore come *Hotel a zero stelle*. Per Pincio, l'opera e la vicenda del pittore lombardo segnano un nuovo statuto dell'immagine (o dell'immaginario) dell'artista, nonché della pittura e delle sue forme di rappresentazione, anticipando, scrive l'autore, l'istantanea, ossia la fotografia. L'opera di Caravaggio costituirebbe in tal senso il punto d'oscillazione della pittura verso forme della modernità che l'autore identifica secondo una doppia sostituzione: da un lato quella relativa alle «ideali luminarie del Rinascimento con la scrittura della luce, la fotografia»¹⁰; dall'altro quella che vede Caravaggio – in una linea che Pincio compone fino a Andy Warhol – come colui che «per primo sottrasse al silenzio la pittura»¹¹. Si tratta di una posizione critica che recupera e prolunga alcune grandi linee espresse su Caravaggio, quantomeno a partire dalla nota mostra milanese del 1951 e i coevi saggi longhiani in cui lo storico dell'arte si sofferma ampiamente su alcuni aspetti ripresi ne *Il dono del saper vivere*, a cominciare dall'idea di «fotogramma»¹², di «certezza di visione in unità di lume» e insieme l'ambizione d'«arrivare» dell'artista lombardo, suo «rovello costante»¹³.

L'ipotesi di Pincio assume però un ulteriore valore nel libro. Le linee critiche che il racconto delinea nel costruire il proprio ritratto di Caravaggio si raddoppiano nelle modalità del ritrarre che lo scrittore mette in scena. Quanto il lettore si trova di fronte è così una mobilitazione della vista (e con essa della scrittura) *attraverso* Caravaggio, e particolarmente attraverso la *circolazione* della sua opera, la maniera in cui quelle immagini passano di sguardo in sguardo, entro un mercato del visibile in cui si producono degli scambi¹⁴. Un esempio di tale prospettiva si trova nel commento di uno dei ritratti caravaggeschi più noti, «l'effigie per eccellenza del Caravaggio», ossia il disegno del 1621 ad opera di Ottavio Leoni riscoperto da Longhi nella biblioteca Marucelliana di Firenze e usato in seguito come base per la rappresentazione dell'artista sulla serie di banconote da centomila lire degli anni 1983-1998. Pincio nota anzitutto

⁹ T. Pincio, *Il dono del saper vivere*, cit., p. 8.

¹⁰ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 160.

¹¹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 154.

¹² R. Longhi, *Caravaggio e la sua cerchia*, in *Da Cimabue a Morandi*, Milano Mondadori, 1973, p. 883 e p. 893.

¹³ R. Longhi, *Caravaggio*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 811 e pp. 805-806.

¹⁴ Riprendo questa idea da P. Szendy, *Le supermarché du visible. Essai d'économie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017. L'emblema di questa circolazione d'immagini caravaggesche è quella della banconota da centomila lire, riprodotta sulla copertina del libro, a cui Pincio dedica una delle ekphrasis più ampie del suo testo.

to uno scarto tra il disegno di Leoni e l'iconografia che Caravaggio stesso aveva dato di sé nei numerosi autoritratti mascherati, nei numerosi «falsi specchi» presenti nelle sue opere. Ma la questione per l'autore non riguarda la fedeltà della rappresentazione, bensì l'ambivalenza del gesto stesso del ritrarre. Se il ritratto di Leoni, che Pincio osserva sulla banconota, «è fedele unicamente a sé», come una sorta di «fantasma edulcorato», è per via di un'assenza più importante, quella dell'uomo da ritrarre, morto oramai da diversi anni. Eseguito così a memoria, «alla macchia», al disegno di Leoni manca quel «duello» che per lo scrittore è il momento entro il quale si apre una visibilità del ritratto, e un valore del ritratto.

So bene che la fedeltà parziale è propria di ogni ritratto, che un pittore dipinge sempre se stesso, ma in ogni vero ritratto il tradimento è comunque frutto di un corpo a corpo. Un individuo immobile in posa, un altro che lo scruta, il silenzio che pesa nell'aria.¹⁵

È interessante che definendo i termini di quanto si configura come un «duello», lo scrittore assuma una posizione caravaggesca, recuperando ancora un'affermazione di Longhi: «il Caravaggio non sapeva fare ritratti “riconoscibili”, o come si diceva, “similitudinari”, ma [...] li risolveva a suo modo»¹⁶. Come dire che l'immagine nasce, si rivela, sempre a partire da uno scarto, da uno spostamento, da un debito di fronte a ciò che si vuole ritrarre, e che il «realismo feriale» (per usare ancora un'espressione di Longhi) sia meno legato a una questione di somiglianza che appunto a una maniera di *risolvere a proprio modo il corpo a copro* di cui scrive Pincio. Il Caravaggio di Pincio sarà forse in tal modo un personaggio solamente simile, o una delle molte possibili sue figure, e del resto l'autore ricorda che «ognuno può ritagliarsi l'uomo che preferisce»¹⁷. Ciò che conta è altro: l'apertura su una certa scena del visibile e del pensabile che Pincio ritrova nel pittore, e con essa una certa maniera di pensare *l'identità ritratta*, alla cui indagine è dedicata la seconda parte del testo. È importante allora vedere come nello slittamento dal personaggio feticcio al personaggio autobiografico ciò che avviene non è solamente l'abbandono della forma romanzo per abbracciare una modalità ibrida di racconto, bensì uno spostamento in cui si attua nuova maniera di problematizzare un medesimo contenuto da una posizione differente. L'abbandono del «falso specchio» quale proiezione finzionale, ossia come rispecchiamento riflessivo o deformante della propria scrittura, è in tal senso solamente parziale o formale. Quel «falso specchio», per così dire, si trasferisce altrove, nel ritratto stesso di Caravaggio.

Il nodo dal quale prende corpo la seconda parte del libro di Pincio è ancora una volta un'immagine, una fotografia del volume *Tutta la pittura del Caravaggio*, edito nel 1951 da Rizzoli, che l'autore realizza (pubblicandola sul proprio profilo Instagram) quando scorge il libro abbandonato in un cestino nei pressi della stazione Termini, tra le botteghe di libri

¹⁵ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 75.

¹⁶ R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 817.

¹⁷ T. Pincio, *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, cit., p. 273.

d'occasione che si trovano in via delle Terme di Diocleziano. La dimensione fotografica, più volte presente nel libro, è occasione per sviluppare nel testo una critica del valore d'esposizione delle immagini e al tempo stesso per richiamare, anche nell'ambito della scrittura, quel *rumore* alla cui origine Pincio pone il pittore lombardo. D'altro lato, l'istantanea del volume caravaggesco è un «segno» che apre i cinque fili tematici (il denaro, la morte, il rumore, la malinconia, lo specchio) di una biografia d'artista attraverso la quale il narratore compone il proprio personale *récit*. Ogni filo è così occasione per approfondire un'indagine di quanto sottende, per il narratore, quel banale atto fotografico, proponendo di fatto quelli che sono cinque sguardi sull'artista, come punti di riconoscimento, di riflessione e d'identità.

Lo sguardo, come ha scritto Lavinia Torti, è «qui protagonista». Ma lo sguardo che i cinque fili offrono s'intreccia a un lento *vedersi* vedere o un *sentirsi* vedere da parte dell'autore. In tal senso, l'ultimo dei temi che Pincio affronta, quello dello specchio, diviene emblema dello stesso percorso di scrittura. Il riferimento, se si vuole, mostra ancora un debito con la lettura delle pagine di Roberto Longhi, particolarmente a quella «specie di “realtà-acquario”»¹⁸ come presa, in senso di filtro, diaframma, per la messa in scena del reale. Ciò che conta in questa visione allo specchio non è tanto una specularità o un'equivalenza, ma una riflessione reciproca e intima che è quasi materia tattile, corporea, entro cui emerge l'osservatore osservato. Scrive allora Pincio: «Lo specchio ha questa peculiarità: l'attimo in cui una nostra copia viene prodotta e quello in cui ne prendiamo atto coincidono. Ne ha anche un'altra: senza di noi, l'estraneo che pretende di somigliarci cessa di esistere. Non ci fossimo noi con gli occhi, gli specchi rifletterebbero invano»¹⁹. Se l'operazione di specchiarsi è in definitiva una questione di sguardi, di messa in atto di una consapevolezza di fronte all'immagine che appare, l'implicazione di questa maniera d'osservare oltrepassa il solo oggetto riflettente o una tecnica pittorica. Nell'ottica di Pincio, la figura dello specchio, come già quella della fotografia, assume una valenza conoscitiva. Essa è apertura su un proprio desiderio, su una forma di visualizzazione di un campo possibile di pensiero che, dall'esterno, ritorna verso il soggetto. È solo a questo punto che lo specchio ci riflette, quando i nostri occhi vi riconoscono una possibilità d'espressione, ossia una configurazione del pensabile che sentiamo intima e già visibile.

Anche i pittori guardano ai quadri altrui come fossero uno specchio. La differenza è che non ci vedono riflessi né il mondo né se stessi, bensì il modo in cui vorrebbero rappresentare queste due cose. [...] E come se, nell'instabile superficie dell'acqua, Narciso vedesse riflessi non i lineamenti del suo volto bensì i pensieri che sente di pensare pur non riuscendo a tradurli in parole.²⁰

¹⁸ R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 812.

¹⁹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 183.

²⁰ T. Pincio, *L'Hotel a zero stelle*, cit., pp. 11-12

Dallo specchio, al quadro, al proprio pensiero e ai modi di raffigurarlo che vi si vedono esposti. La «realità-acquario» dell'invenzione caravaggesca si lega in tale maniera al duello, al corpo a corpo, o meglio a un corpo-sguardo attraverso cui il pittore ritrasse e si ritrasse e che nel libro di Pincio diviene paradigma attraverso il quale esporre se stesso e la sua scrittura nello specchio di colui che chiama il «Gran Balordo». Paradigma, certo, maniera di esteriorizzare o di appropriarsi di una forma, ma non paradigma neutro, perché frutto ancora di una sostituzione. In quello specchio caravaggesco l'autore non proietta solamente l'immagine di se stesso, o di una sua possibile alterità, ma trova una maniera di assecondare ancora una volta una propria finzione, un *falso specchio*, una maniera di rappresentare o mettere in scena il proprio sguardo, il proprio progetto artistico per svelare (e opacizzare al tempo stesso) la propria vocazione: i pensieri, i modi di vedere, attraverso cui esprimere se stessi e il mondo. «L'occhio», scrive Pincio, «è un elemento perturbante, muta la realtà, magari in misura non sempre percettibile, ma la muta»²¹. Nel riflesso di Caravaggio, il racconto mette in scena così un ulteriore specchio attraverso il quale esporsi, continuando però a nascondere, a velare, attraverso quel filtro, quell'identità autobiografica che sembrerebbe aver preso parola.

2. «Aprire il visibile»

In una recente conferenza, Yannick Haenel ha proposto un lungo commento della scena del bagno di Diana raccontata nelle *Metamorfosi* di Ovidio. L'episodio racconta di come Atteone, che ha lasciato dietro di sé gli strumenti della sua arte dopo una lunga e fruttuosa giornata di caccia, vaghi distratto e incerto per la foresta senza accorgersi di star entrando in un territorio a lui ignoto, il bosco sacro di Diana. È qui che, circondata dal suo corteo di ninfe, la dea sta prendendo un bagno quando Atteone scostando le foglie degli arbusti intorno allo specchio d'acqua la vede, ossia vede ciò che è interdetto allo sguardo, la nudità della dea. Accortasi della presenza del cacciatore, in un impeto di rabbia, Diana gli spruzza addosso dell'acqua, trasformandolo in cervo, così da impedirgli di raccontare ciò che il suo sguardo ha visto, la verità della dea. Fuggendo, Atteone ha solo il tempo di accorgersi della sua metamorfosi prima che i suoi cani, che inseguono questa nuova preda, lo sbranino senza riconoscerlo.

Si tratta di una storia che ha ampio sviluppo e diverse riprese nella narrativa di Haenel (basta qui ricordare che introno a questi elementi si muove l'intero romanzo *Tiens ferme ta couronne*), e che racchiude numerosi temi che lo scrittore indaga nella sua opera. Nondimeno, tornando sul mito, Haenel mette a fuoco un legame profondo tra letteratura e visibile, tra scrittura e sguardo. La questione che si pone lo scrittore è di fatto come raccontare

²¹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 184.

quell'immagine, quell'apparizione, la nudità di Diana, sfidando l'ammonimento che la stessa dea lancia ad Atteone mentre lo trasforma in cervo: «Va donc raconter que tu m'a vue nue, maintenant, si tu es capable»²². Se con il suo gesto Diana vuole impedire il racconto, nonché provocare la morte del cacciatore, per Haenel è esattamente in quel momento che prende vita la scena della scrittura e il compito della letteratura: «dire ce qu'on ne peut pas voir, et faire voir ce qu'on ne peut pas dire»²³. Il lavoro letterario, per Haenel, si lega a un'effrazione, a una rottura del piano dell'ordinario e dell'ordine (come accesso a un assoluto, a una verità *in poesia*), collocandosi sul crinale di un'impossibilità apparentemente manifesta: «la littérature», scrive ancora l'autore, «a ceci de particulier qu'elle dialogue continuellement avec sa propre impossibilité»²⁴. L'episodio di Diana e Atteone diviene così scena originaria, fondante, dell'atto di scrittura, di una scrittura che si realizza sul bordo dello sguardo, sul suo limite: nel luogo di silenzio tra immagine e parola, ovvero nel luogo di un desiderio, di un eccesso.

Anche nel libro dedicato a Michelangelo Merisi, lo scrittore si mette nei panni di Atteone che scruta tra il fogliame il bagno della dea, e vuole sfidarla col suo racconto. Eppure, ne *La solitude Caravage* la scena mitologica si sdoppia, aprendosi a due percorsi paralleli e intrecciati del testo. Lo sguardo di ciò che non si può vedere è anzitutto quello all'origine della scrittura, che prende avvio con la nascita e la scoperta di un desiderio (erotico e poetico insieme), quando lo l'autore adolescente trova in un libro sull'arte italiana un particolare del dipinto *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio. Nella riproduzione dell'opera, presente anche sulla copertina del volume, quanto si vede è la sola Giuditta a mezzo busto, la sua concentrazione, l'espressione contraddittoria, occupata in un'attività che resta nascosta, invisibile: «cette femme désirable était occupée à une chose qui demeurerait secrète, hors champ, peut-être interdite. Je me disais : l'objet du désir est toujours incomplet, il déborde non seulement la raison mais aussi la capacité du désir lui-même à saisir ce qui l'anime, car une part de lui *n'est pas dans le tableau*».²⁵

Questa prima e fondante presa sul testo e sul lavoro di Caravaggio fa sì che l'indagine che lo scrittore costruisce nel libro si costituisca anzitutto per la presenza di una soggettività che attraversa poeticamente un insieme d'opere d'arte, nutrendosi delle forme pittoriche come di un «puissance vivifiante [...] desquels est tirée une énergie libératrice»²⁶. Lo spazio narrativo non è in tal senso uno spazio autobiografico, o il racconto di quel desiderio che in quanto tale continuerebbe ad avere dimora sulla soglia della parola, ma un percorso in cui misurare e riflettere quel desiderio stesso. Il ritratto di Caravaggio diviene così una forma d'esperienza attraverso cui cercare di dare materia e rivivificare nel presente della scrittura il «feu qui en vous

²² Y. Haenel, *Diane et Actéon. Le désir d'écrire*, Paris, Herman éditeur, 2020, p. 45.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 28.

²⁵ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 21.

²⁶ C. Lahouste e M. Wathee-Delmotte, *Yannick Haenel. La littérature pour absolu*, Paris, Hermann Éditions, 2020, p. 7.

tombant d'une manière imprévisible vous accorde l'acuité qui rencontre la peinture»²⁷. La scrittura di Haenel si forma per frasi, per citazioni, per agglomerati che definiscono un posizionamento, un corpo, una materia, una maniera d'essere²⁸. E in questo ricorso all'espressione altrui, la scrittura è accesso a una dimensione altra del dire che a ogni istante rinnovi un evento di linguaggio, un'epifania all'interno del linguaggio stesso, come apertura, breccia, nascita di un'esperienza interiore²⁹, ossia poetica. Portarsi verso la pittura è un'altra maniera per cercare tale dimensione, secondo una modalità che Haenel aveva già individuato in un precedente libro dedicato al ciclo di arazzi fiamminghi conosciuti col titolo *La dama e l'unicorno*, conservati al Museo di Cluny, a Parigi:

Si vous donnez – par votre ATTENTION – de la liberté à une œuvre, voici qu'elle se dégage de sa propre forme, ses contours s'animent : elle se rejoue, toujours différente, dans les phrases où vont naviguer ses métamorphoses. Une œuvre d'art vous donne accès à un corps – au corps qu'elle vous fait. Car il ne s'agit pas d'entrer dans la tenture pour y vivre, encore moins pour en reconstituer la trame. Les œuvres n'existent pas pour se substituer à nos désirs, ni pour guérir un manque. Il s'agit de faire l'expérience de son propre désir en l'exposant à celui qui vibre au cœur de l'œuvre.³⁰

Tra parola e pittura si struttura nel testo un avvicinamento continuo che non tende a una sovrapposizione, bensì a un'esperienza corporea in cui ciò che conta per lo scrittore è la disseminazione di dettagli, sensazioni e emozioni che designano e prolungano, attraverso le opere di Caravaggio, quel desiderio iniziale.

Al tempo stesso, una seconda scena si apre nel libro. Nell'addentrarsi entro l'opera caravaggesca, ossia nel percorrere nel tempo della scrittura gli incontri con quella pittura, Haenel comincia a delineare un altro percorso entro il quale il pittore lombardo si muove come un'ombra che poco a poco prende corpo. Interessa qui sottolineare che è dalla pittura, dalla sua visione e dalla sua scrittura, che si passa al racconto della vita. Ma questo stesso racconto non ci riporta, se non per citazioni e commenti, a quell'insieme di narrazioni che hanno formato il mito dell'artista. Anche in questo caso Haenel cerca un punto d'irrepresentabilità, la sfida che Diana lancia al cacciatore che l'ha vista, e che si riassume nell'espressione che dà il titolo al libro, *la solitude Caravage* (la solitudine Caravaggio, e non *di* Caravaggio).

La parola *solitude* attraversa l'intera opera di Haenel e potrebbe definirsi come momento di sottrazione e diserzione dai legami sociali e identitari, e al tempo stesso (intimamente legato alla prima condizione) come momento di un avvenimento fatto di interiorità, di pensieri e

²⁷ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 43.

²⁸ Sull'ampio ricorso alla citazione e il suo uso performativo nella scrittura di Haenel rimando a M. Watthee-Delmotte, *Citationnisme et puissance incantatoire. Les phrases-talismans chez Yannick Haenel*, in *Une littérature « comme incantatoire » : aspects et échos de l'incantation en littérature (XIXe-XXIe siècle)*, a cura di P. Thériault, Toronto, Presses françaises de l'Université de Toronto, 2018, pp. 175-188.

²⁹ Il riferimento è a G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, autore che è una delle fonti di riflessioni costanti del lavoro di Haenel.

³⁰ Y. Haenel, *À mon seul désir*, Paris, Argol, 2005, p. 54.

sensazioni, momento quasi mistico della creazione artistica. Portando il testo verso la *solitudine Caravaggio*, il ritratto che Henel compone è dunque ciò che sfugge alla rappresentazione e in primo luogo, apparentemente, alla rappresentazione di Caravaggio, alla sua biografia. Eppure, come ricorda Jean-Luc Nancy, «le portrait est moins le rappel d'une identité (mémorable) qu'il n'est un rappel d'une intimité (immémoriale). L'identité peut être au passé, l'intimité n'est qu'au présent»³¹. Nelle parole del filosofo, la questione del ritratto è forma d'interrogazione di un rapporto, di una relazione d'intimità che si stabilisce tra un soggetto che ritrae e l'oggetto del lavoro pittorico. Il ritratto, afferma Nancy, non è tanto un luogo per circoscrivere o fissare una identità, una storia, un racconto, ovvero la rappresentazione di una persona, quanto lo spazio entro il quale ciò che è rappresentato è l'atto stesso o il procedimento della rappresentazione, un presente che si svela, si mostra e che emerge dal gesto pittorico: «c'est moins le peintre qui se peint, que le peindre, et la peinture est ici le sujet, dans tous le sens du mot»³².

Il ritratto sarà in tal senso una maniera di fermare, nel presente, *il luogo interiore della pittura* di Caravaggio, aprire il suo visibile nelle parole che la colgono:

Si j'insiste sur sa solitude, sur sa main qui peint, sur les heures où il se tient, fébrile et concentré face à la toile [...] si je m'arrête sur ces instants qui échappent au racontage et sont noués à ce mélange d'ombre et de lumière qui est le lieu intérieur de la peinture, c'est parce que le véritable combat mené par le Caravage se déroule dans cet espace obscur et absolu, à côté duquel ses frasques, ses duels, ses échauffourées, pour violents qu'ils soient, et chargés d'irréversible, ne relèvent que d'une aggravation de son humeur : c'est en peignant que le Caravage rejoint son feu, et que ce feu qui affronte la matière concerne l'univers.³³

Yannick Haenel non nega quella continuità tra vita e opera che la leggenda del pittore ha tramandato, ma ribaltandone il principio fa della violenza e della forza della sua pittura la maniera d'indagine per dire ciò che «toujours se dérobe à la trame d'un récit», far parlare la *solitude* di Caravaggio e del suo universo visuale. Sono i corpi, i colori, le luci e le ombre delle tele che divengono il campo di battaglia per un accesso a un particolare campo del visibile, al reale che vi si esprime, per una interrogazione che per lo scrittore si riassume nel gesto di San Tommaso, nella violenza con cui l'indice della sua mano entra tra le carni di Cristo, perché «le réel est si brûlant qu'il nous attire au point qu'on veuille y mettre le doigt, et s'y glisser»³⁴.

Si potrebbe dire che Haenel collochi Caravaggio entro la scena delle *Metamorfosi* prima citata, all'ascolto del monito della dea, e in sua risposta. Il pittore è colui che fa vedere quanto non si può dire. Ma cosa? La violenza del reale, la sua carne, il crimine della morte; in una parola, il male. C'è un'espressione, un gesto e la sua deformazione insieme, che per Haenel te-

³¹ J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 62.

³² Ivi, p. 41.

³³ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit, p. 111.

³⁴ Ivi, p. 160.

stimoniano quella che è l'incessante ricerca del mistero e del reale del pittore: si tratta del grido. Il grido delle figure caravaggesche, nel *Martirio di San Matteo*, nel *Sacrificio di Isacco*, il grido contro una scena del visibile che la pittura svela, contro l'orrore di un universo di tenebra. Un grido (*cri*) che in francese si avvicina e fa fronte, risponde, a un crimine (*crime*), come luogo di un'effrazione, di rottura, di violenza, dopo il quale si apre «la solitude d'un monde déserté par l'innocence»³⁵. Nel *Martirio*, l'urlo del bambino che cerca di sottrarsi a quanto sta avvenendo è per lo scrittore una voragine stessa della rappresentazione, un'apertura che è una forma di riflessione, perché testimonia «par sa frayeur d'un événement qui relève d'une déchirure métaphasique»³⁶. Ma entro questo evento limite che si affaccia su uno strappo, su un baratro, sulla forza sensibile del grido, come scriveva Deleuze, l'autore compone un cammino attraverso le tele per raggiungere il punto in cui la parola risponda allo sguardo, al grido stesso. Un punto in cui, scrive Haenel, la pittura ci pone di fronte a una verità alla quale non possiamo sottrarci, e nel quale un altro grido, o lo stesso, racconta la vita, l'essere vivente, in un accesso al sé: il punto in cui «on est enfin vivant [...] et à chaque instant»³⁷.

La visita dell'autore alla Cappella Contarelli, a San Luigi dei Francesi, a Roma, mette in scena tale momento emblematico entro cui sorge come a specchio la scrittura dell'autore francese. Una di fronte all'altra, la *Vocazione* e il *Martirio di San Matteo* si fronteggiano in due drammaturgie opposte. Lo scrittore, all'epoca borsista a Villa Medici, riprende a più riprese l'incontro sorprendente con i dipinti, l'ingresso nella chiesa, la moneta da inserire per illuminare la scena, la luce che «tranche les ténèbres», l'autoritratto che Caravaggio dipinge nella scena del martirio quasi in opposizione o a testimonianza di quanto avviene di fronte a lui, la chiamata, la luce. E in questa visita reiterata ciò che emerge è «un lieu retiré de tout visible [qui] ne cesse de faire entendre sa présence à l'intérieur de moi comme à l'intérieur de la peinture, étranger à toute forme, et qu'aucune figure ne peut contenir»³⁸. È durante questa scena che avviene inoltre un rivolgimento, una maniera di entrare nella pittura di Caravaggio dall'interno, di aderire a quell'esperienza interiore non del pittore ma della pittura, attraverso le figure che lei stessa mette in luce, come nella *Vocazione*, dove nel duello tra luci e ombre Haenel si sente infine chiamato, «par la peinture», che lo designa: «comme Matthieu étonné d'être élu, je tournais l'index vers ma poitrine: "Moi?"»³⁹.

L'esperienza interiore del pittore lombardo, «cet emportement qui l'amène à vivre la peinture comme un moyen pour atteindre le mystère ; et à vivre le mystère comme un moyen

³⁵ Ivi, p. 183.

³⁶ Ivi, p. 184.

³⁷ Ivi, p. 326. Il legame tra il grido del bambino e il grido «io sono vivo», presente in più testi di Haenel, può essere ricercato nel lavoro che Gilles Deleuze dedica a Francis Bacon, pittore costantemente presente nell'orizzonte dello scrittore francese. Cfr.: «La vie crie à la mort, mais justement la mort n'est plus ce trop-visible qui nous fait défaillir, elle est cette force invisible que la vie détecte, débusque et fait voir en criant. C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée», G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 62.

³⁸ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit, p. 72.

³⁹ *Ibidem*.

pour atteindre la peinture»⁴⁰, si raddoppia nelle pagine di Haenel tramite quella di un soggetto che portandosi nelle pieghe e nelle sfumature della pittura prova a interrogare in quello stesso gesto un linguaggio che possa ancora *dire* il mondo, il reale, il presente, attraverso una forma di sensibilità che risponda al *copro* della pittura. Ogni gesto, movimento, sguardo, avvicinamento a un dipinto come a una sua riproduzione costituisce nel libro una maniera di offrirsi alla materia di una pittura «qui vous nourrit, à offrir votre corps, à vous laisser traverser par cette expérience, et à écrire», per trovare infine un modo d'abitare, nel proprio testo, l'opera di Caravaggio, e scriverla *in ritratto*.

J'écrive ce livre avec l'espoir qu'à force de couvrir les lignes de mon cahier quelque chose du geste de la peinture finira par se rejoindre [...]. Les figures qui animent les tableaux possèdent une subtilité qui a disparu du langage de tous les jours : l'objet de ce livre consiste à renouer avec cette voix subtile ; à retrouver une parole qui s'accorde aux énigmes enflammées qui peuplent la peinture.⁴¹

3. Di fronte alle immagini

I testi di Haenel e Pincio mettono in gioco una domanda o un'interrogazione relativa all'ekphrasis, non tanto come relazione tra iconico e verbale, ma come posizionamento del soggetto che scrive e come maniere di ritagliare forme d'attenzione entro il mondo sensibile. Detto altrimenti, non si tratta tanto di una scrittura delle immagini, ma di una scrittura *di fronte* alle immagini⁴². In un studio degli anni Ottanta, Michael Baxandall ha proposto un'originale interpretazione della descrizione ekphrastica, sottolineando come ogni descrizione sia meno legata alla rappresentazione di un'opera che alla rappresentazione della visione della stessa, ossia dei modi e dei modelli attraverso cui pensiamo il vedere e le immagini. Scrive allora Baxandall: «many of the more powerful terms in the description will be a little indirect, in that they refer first not to the physical picture itself but to the effect the picture has on us»⁴³.

Il problema posto dallo storico dell'arte britannico riguarda in primo luogo una forma di mediazione presente in ogni descrizione, ma esso tocca una più ampia questione d'influenza e d'affetto (nel senso di *affectus*), che tanto l'atto dello sguardo quanto quello della scrittura comportano. Il *cosa* pensiamo di vedere e il *come* pensiamo di vedere si tradurrebbero entro una scrittura che rivela in primo luogo ciò che ci colpisce non solo dell'immagine, ma del processo di avvicinamento, memoria, scoperta, manipolazione dell'immagine stessa, e di quanto entra in risonanza, del nostro modo di essere, entro questo processo.

⁴⁰ Ivi, pp. 295-296.

⁴¹ Ivi, pp. 28-29.

⁴² L'espressione è qui da intendersi al tempo stesso come un *trovarsi davanti* e un *far fronte*, un *affrontare*.

⁴³ M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p. 11. Per una più ampia indagine sull'ekphrasis rimando al volume di M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

In lavori più recenti, la problematica sollevata da Baxandall è stata ripresa non più secondo l'elemento indiretto della concettualizzazione che il discorso e il pensiero introducono in ogni descrizione, ma spostando il piano stesso del discorso verso il suo dato sensoriale e sensibile, ossia verso il movimento della visione⁴⁴. La prospettiva che Haenel e Pincio propongono con le loro opere porta il lavoro di scrittura verso questa coscienza del sensibile, nella materialità di un confronto con i lavori di Caravaggio, che comprende tanto il loro incontro nei musei quanto la loro circolazione su diversi supporti tecnologici⁴⁵. Alla materia pittorica, alle «*brusqueries de couleur, des formes en l'air qui prennent corps, des lumières qu'on fait surgir de la matière*», corrisponde una medesima dimensione gestuale da parte dello scrittore per la quale «*c'est la main qui pense : les traits, les lignes, les boucles qui sortent du stylo-bille, l'encre qui roule de la pointe Bic, forment sur la page blanche une surface noire d'où sortiront des figures qui se mettront à vivre*»⁴⁶. Nella loro mediazione descrittiva, per riprendere Baxandall, si configura così la presenza di un corpo che viene toccato dall'immagine in cui però il discorso stesso muove (ed è mosso) dal *gesto* dello sguardo. È tale visione dal vicino, in prossimità, in contatto, che attraversa lo scritto, in un discorso, per riprendere una bella formula di Jean-Luc Nancy, che «*s'excrit, si scrive da*, ossia in un «*travail de la pensée – du discours et de l'écriture – où la pensée s'emploie à toucher (à être touchée par) ce qui n'est pas pour elle un 'contenu' mais un corps*»⁴⁷. L'èkphrasis si declinerebbe allora come scrittura che rende conto non tanto di una descrizione quanto del luogo del suo provenire, del contatto con le immagini, con una materia che ci sta di fronte.

Avvicinarsi al *corpo* della pittura, al *corpo* del ritratto, dunque. A tal proposito, Yannick Haenel pone una domanda centrale nel suo testo: «*Que cherche-t-on à voir ?*». Lo scrittore ricorda la nota pagina della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio dove alcuni uccelli, attirati dal quadro di Zeusi su cui è dipinta dell'uva, si lasciano ingannare dalla rappresentazione cercando di beccare gli acini. Per Haenel, l'episodio non si risolve però in un'interrogazione sulla finzione, o sull'inganno, dell'immagine, né sulla competizione tra Zeusi e Parrasio per la loro capacità d'imitazione della natura. Ciò che è in gioco non è una rappresentazione della realtà che potrebbe confonderci, ma la messa in scena di un accesso al reale, uno spazio cromatico e materico attraverso cui una maniera del sentire ci viene incontro:

⁴⁴ Tra i numerosi contributi sull'argomento si rimanda qui a due prospettive note e complementari: quella di Georges Didi-Huberman (cfr. almeno *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992) e di Jean-Luc Nancy (cfr. almeno *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003). Per una più ampia discussione su un pensiero sensibile cfr. E. Grossman. *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

⁴⁵ «*On me dira au contraire qu'il est impossible de voir la peinture dans des livres – à travers de simples reproductions –, et que les volumes, les couleurs, l'inflexion de la lumière ne se donnent qu'à faveur d'un cadre accroché sur un mur ; mais il m'est arrivé, contemplant un tableau dans un musée, de moins bien le voir que dans la solitude de ma chambre. Les reproductions sont trompeuses, faibles, insuffisantes, mais on y revient sans cesse, et avec elles, malgré notre défiance, se compose une relation intime et poudreuse, qui, à force d'ajuster sa distance, nous rapproche finalement peu à peu de ce point où l'attirance que nous avons pour une œuvre nous la donne*», Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 40.

⁴⁶ Ivi, p. 112 e p. 28.

⁴⁷ J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 23.

Ne sommes-nous pas, face aux œuvres d'art, la proie de ce rapport fou avec le visible ? Peut-être cherchons nous simplement, comme les oiseaux, à nous nourrir ? Notre faim est insatiable, et il nous semble que la peinture, en avançant vers nous ses quadrilatères chargés de couleurs enchanteresses, nous tend des richesses que nous voudrions faire nôtres.⁴⁸

La scrittura, e con essa lo sguardo, si configurano in tal modo come un movimento verso, teso a, preda di un rapporto con un visibile che avanza a sua volta, che emerge dal quadro. Un movimento che investe l'intero corpo, poiché se ogni sguardo, scrive Haenel, contiene un'attesa e misura quell'attesa, è il corpo che si dispone in funzione di ciò che lo agita e lo agisce⁴⁹. Il gesto della scrittura è in tal senso una forma del sentire, il recupero e il prolungamento di sensazioni, una maniera di «capter des forces»⁵⁰. Ma la risposta del soggetto di fronte al quadro non si limita a una registrazione passiva. Quanto proviamo a vedere, quanto ci cattura e ci fa preda entro il mondo del visibile è anzitutto una *presenza*, una materia che ci strappa da una zona dell'ordinario, da una distrazione quotidiana o del quotidiano, per aprirci verso un mistero: «Le Caravage», scrive Haenel, «vous met les yeux dans ce noir afin que vous cessiez de vous en croire indemne»⁵¹. Avvicinarsi, toccare con gli occhi un dipinto di Caravaggio è dunque porsi di fronte a una presenza che è anche un appello e una chiamata che il quadro ci impone: l'opera «nous invite à ne pas rester dans le monde des spectateurs, mais à nous introduire d'une manière insensée dans celui de la peinture»⁵².

È stato detto che nell'opera di Haenel l'arte «se présente comme une brèche entre le réel et une subjectivité, au sein de laquelle le réel peut être transfiguré afin d'être vécu et appréhendé autrement, nouvellement»⁵³. Tale apertura è però da intendere al tempo stesso come varco e violazione in cui il soggetto incontra delle intensità, degli eccessi, delle effrazioni, dei gesti, delle posture del visibile che aprono nuove forme del pensabile e del sensibile:

⁴⁸ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 159.

⁴⁹ Y. Haenel, *Je cherche l'Italie*, Paris, Gallimard, 2015, p. 207.

⁵⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, cit., p. 57.

⁵¹ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 228. Michel Leiris ha scritto alcune importanti pagine sul concetto di presenza che di certo Haenel conosce: «Présence, en somme, de l'œuvre et de son sujet, mais aussi présence lancinante du meneur de jeu et, enrobant le tout dans ce qu'elle a d'absolument vivant et immédiat, ma propre présence comme spectateur, puisque je suis tiré de ma trop habituelle neutralité et amené à une conscience aiguë d'être là – rendu, en quelque sorte, présent à moi-même – par l'appât qui m'est tendu : cette représentation qu'un artiste me présente et qui, faite à sa mesure, au lieu de m'être offerte comme du prêt-à-porter, m'attache en ce qu'elle a de singulier en même temps que de tout proche, puisqu'elle évoque – presque toujours en ce qu'il a de plus familier, nos semblables – le monde où nous vivons tous, simplement décalé par rapport à moi, ce qui m'en est proposé étant passé par le cerveau et la main d'un autre», M. Leiris, *Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon*, in *Écrits sur l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 476.

⁵² Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 160.

⁵³ C. Lahouste, *Donner à voir l'irreprésentable, faire trembler le réel : l'agir symbolique des œuvres d'art reproduites dans Cercle de Yannick Haenel*, «Interfaces. Image – Texte – Langage», 42, 2019, online: <https://doi.org/10.4000/interfaces.668>.

Quelque chose vibre à travers ces nuances qui nous donne le *là* de toute présence, comme trois siècles plus tard les pommes de Cézanne se présenteront depuis l'être et ouvriront le visible à cette dimension où toute chose, en ne cessant de se voiler et de se dévoiler, établit un rapport décisif, et mystérieusement apaisé, avec la vérité.⁵⁴

La visione tattile, che attraversa l'intera opera dello scrittore francese, trova nel lavoro di Tommaso Pincio una configurazione solo apparentemente differente. Siamo qui di fronte a un avvicinamento all'opera in cui il discorso dello scrittore tende a rimettere in gioco quello sguardo specchiato nell'opera caravaggesca. Al tempo stesso, è ancora una volta la materia pittorica, come corpo, che conduce a una forma di svelamento, tappa finale della ricerca nell'opera del pittore lombardo di quel «nuovo modo di vedere e rappresentare [che] gli è di certo apparso»⁵⁵. La conclusione del percorso di Pincio si porta di fronte a due quadri, il *Bacchino malato* della Galleria Borghese e il *Bacco* conservato agli Uffizi, dipinto, quest'ultimo, in cui il pittore si ritrae quasi inavvertito nel riflesso della brocca di vino che si trova in primo piano, alla destra del personaggio:

Soltanto da molto vicino e sapendo cosa cercare, è possibile distinguere una figura maschile con un braccio proteso e un cavalletto di scorcio, altrimenti passa inosservata, oscurata dalla chiazza di luce che brilla sul vetro della brocca. Sembra quasi un risarcimento a questa parte di sé che il pittore aveva messo in ombra nel *Bacchino malato*, risalente a un paio di anni prima. Ma è soprattutto un nascondimento manifesto. Caravaggio era ben consapevole di mostrarsi in ogni veste eccetto quella che davvero gli competeva. Perché lo faceva?⁵⁶

Questa minima presenza dell'artista è per Pincio occasione per riflettere sul nascondimento caravaggesco, ovvero sulla consapevolezza di «mostrarsi in ogni veste eccetto quella che gli apparteneva». L'artista che si mostra, che pone sotto gli occhi dello spettatore la propria identità al lavoro e la propria figura (non dunque come attore di una scena, come «falso specchio»), può farlo solamente nel riflesso del suo nascondimento, quasi nella sua sparizione, dentro il quadro. A questa forma di cancellazione corrisponde però l'esibizione di quanto Pincio chiama «l'impianto teatrale» dell'opera stessa: tra i panneggi bianchi che circondano Bacco «si intravede la stoffa di un materasso qualunque» e «appena l'occhio cade su quel particolare, il resto si rivela per quello che è, una messa in scena; Bacco è un giovane mascherato da dio, un giovane in posa, come mostra il riflesso nella brocca»⁵⁷. Questa doppia condizione, che Pincio stesso ha sviluppato per tutto il libro, è in fondo un altro taglio, un altro modo di creare e strutturare una porzione del visibile. Eppure, anche all'interno di un'opera che mostra il suo teatro nascondendo l'autore, l'occhio cerca quest'ultimo. Pincio si rende conto che l'immagine che insegue è di fatto un'immagine assente, una visione che ritrova nell'altra tela, il

⁵⁴ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., pp. 155-156.

⁵⁵ T. Pincio, *Il dono del saper vivere*, cit., p. 190.

⁵⁶ Ivi, p. 192.

⁵⁷ *Ibidem*.

Bacchino malato, alla quale fin da ragazzo il narratore del libro era stato associato dai compagni di scuola, per la somiglianza con la figura. Nel ritratto, ciò che colpisce ora Pincio è il largo fondo scuro «che si fa sentire», ma è tutto il processo d'avvicinamento a questo sentire che acquista un rilievo particolare. Se il quadro entra in scena quale esempio probabile di uso di uno «stratagemma ottico» da parte del pittore, per via di alcune incongruenze dal punto di vista della rappresentazione prospettica, lo scrittore si appoggia su quello specchio probabile per segnalare *il peso* della pittura, la presenza assente che la porta e la spinge verso lo spettatore: il pittore di fronte al cavalletto mentre dipinge, il pittore che sorge, che emerge dal fondo di pittura. Una presenza quasi tangibile che se rivela ancora una volta una forma dello specchio ne mostra al tempo stesso il ritirarsi nel colore per dare corpo a una figura.

La vera incongruenza, ai miei occhi, consiste nell'assenza di quel che tradirebbe ciò che Caravaggio sta davvero facendo, il suo lavoro di pittore. Braccio destro e tela vengono nascosti come si farebbe a teatro, con una forte luce che esalti solo ciò che interessa e releghi a un fondo buio il resto. La zona oscura in cui si trova la tela occupa però una porzione importante del quadro, è un vuoto che si fa sentire e, anche se non ci si sofferma a riflettere su quel che il buio nasconde, la sua presenza è così forte che lo spettatore non può fare a meno di avvertirne il peso.

Ogni volta che guardo quello che per i miei compagni di classe era il mio ritratto sputato, mi concentro sul buio e quasi mi dimentico di quel che è in piena luce. Scruto il tratto di quadro nero cercando di scorgere un indizio anche vago di ciò che so esserci, il braccio del pittore e la tela sul cavalletto, e penso a come Caravaggio nascondesse sia i trucchi che usava, sia il fatto che non dipingesse⁵⁸.

Lo sguardo di Pincio è qui duplice. Portandosi sul fondo scuro, esso ricerca qualcosa che definirebbe il momento non rappresentabile, la scena della pittura. D'altro lato, quel fondo scuro è ancora maniera di strutturare all'interno del suo racconto una scena visibile che il libro non smette di raddoppiare: quella di un nascondimento, di uno spostamento, di uno scambio attraverso il quale potersi raccontare. Una maniera indiretta di costruire la propria identità nella finzione, nell'alterità che lo sguardo sul quadro comporta. L'altro ritratto si potrebbe dire: «l'autre se retire dans l'abîme de son portrait – et c'est en moi que retentit l'écho de ce retrait»⁵⁹. Il punto di chiusura del ritratto caravaggesco di Pinco, della sua scrittura *in* ritratto, lascia così al lettore lo specchio dell'artista lombardo investire il racconto stesso attraverso il ritiro del soggetto, e vedere o forse solo intravedere sul fondo scuro del racconto, «i trucchi» e infine il fatto stesso della sua scrittura.

Quel ritiro ha però un ulteriore possibile percorso che investe la stessa materia pittorica. Lo sguardo che Pincio mette in opera in queste ultime pagine, nell'indagine su una scena assente, entra in risonanza con il libro di Haenel nel momento in cui la presenza della pittura si porta essa stessa sul limite del rappresentabile. È come se per entrambi gli scrittori ci fosse un momento in cui la pittura si rivolti su se stessa, sul proprio mondo di segni, tracce, materia,

⁵⁸ Ivi, p. 191.

⁵⁹ J.-L. Nancy, *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 21.

un momento in cui la pittura stessa si mostri nella sua nudità, nella sua interrogazione misteriosa. In un testo dedicato all'artista romeno Adrian Ghenie, Haenel si sofferma su questo limite. In ogni dipinto, scrive l'autore francese, esiste un punto che non si può percepire, un luogo in cui il visibile si riassorbe⁶⁰. Cosa significa? Per comprenderlo, possiamo ancora rivolgerci all'opera di Caravaggio, in particolare al dipinto *Marta e Maria Maddalena*. In questa scena in cui alle parole e alla postura umile di Marta risponde la figura altera e in piena luce di Maddalena colta nel momento della sua conversione, Haenel è attratto dallo specchio su cui quest'ultima poggia una mano. La particolarità di quello specchio è di non riflettere nessuno dei personaggi sulla scena, se non le dita di Maddalena, scure, nell'ombra, quasi appoggiate alla superficie convessa. Lo specchio, così posizionato, rimanda ad altro, forse a un oltre del dipinto che non possiamo vedere, e al quale apparentemente non possiamo accedere. Solo una macchia bianca, un quadrato bianco, fa la sua comparsa su questa superficie che assorbe in sé ogni visibile. Il riflesso di luce, di grazia. Yannick Haenel è però interessato alla maniera con cui quella grazia si dà a vedere, al quadrato bianco, nel quale, scrive, quanto si deposita è il mistero della presenza. Lo sguardo allora non segue più il racconto della scena, ma la materia della pittura:

Mais c'est le petit carré blanc qui me subjuguait. Il était la trace du miracle, la brèche étincelante par laquelle le monde s'ouvre ; en lui convergeaient à la fois cet éclair qui sépare mort et parole – qui fait apparaître l'invisible –, et ce point aveugle qui échappe à toute visibilité et dont l'éclat phosphorescent désigne une fixation impossible, voire surnaturelle. La peinture, et rien qu'elle, est capable de nous donner à voir ainsi [...] la limite de la représentation.⁶¹

La presenza di cui parla Haenel è al tempo stesso quella di un mistero, di un assoluto, la traccia di un miracolo che si ritrae nella macchia bianca, e quella della pittura, del mondo visibile: il suo essere presente che si presenta, il suo accadimento. Se la parola qui affonda nel corpo cromatico del dipinto per giungere a scorgere un punto di irrepresentabilità, è che la pittura emerge nella sua nudità di traccia, tratto, quanto ci chiama verso un luogo in cui le forme disertano e si riassorbono in sé, portando con loro le stesse possibilità dello sguardo. Un limite di materia, uno sguardo che non passa più per gli occhi: «la matière dans laquelle seule la peinture est capable d'entrer – et de se voir – se cambre alors dans un miroir convexe, et en se dérochant il arrive qu'elle donne à voir sa propre cachette avec plus rien dedans»⁶².

⁶⁰ Y. Haenel, *Adrian Ghenie*, Arles, Acte Sud, 2020, p. 104.

⁶¹ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., pp. 238-239.

⁶² Ivi, p. 254.