

Pincio-Warhol-Caravaggio: per un triplo autoritratto

Lavinia Torti
(Università di Bologna – Sorbonne Université)

Pubblicato: 07 / 01 / 2022

Abstract – This essay analyzes the novel *Il dono di saper vivere* (2018) by Tommaso Pincio on the basis of double gift of the writer-painter. By a textual and visual analysis, it shows the analogy between the metabiofiction about Caravage and the artwork of Pincio, especially *Sfere celesti*, by showing also a connection with specific rhetorical and thematical aspects of Pop Art and in particular of Andy Warhol's work, as interpreted by Don DeLillo in *Mao II* (1991). In both textual and visual work, according to Pincio the portrait of others is not only a possibility to portrait himself, but also a stratified representation of various gazes which contribute to create a «true portrait of the myth», therefore an unfaithful, false portrait.

Keywords – Tommaso Pincio; Caravaggio; Warhol; Self-portrait; Metabiofiction.

Abstract – Il saggio legge il romanzo *Il dono di saper vivere* (2018) di Tommaso Pincio alla luce del doppio talento dello scrittore-pittore. Attraverso un'analisi testuale e figurativa si mette in rilievo l'analogia tra la *metabiofiction* su Caravaggio e l'attività pittorica di Pincio, in particolare nell'opera *Sfere celesti*, mostrando inoltre una connessione con alcuni aspetti retorici e tematici tipici della Pop Art e in particolar modo della produzione artistica di Andy Warhol, passando per l'interpretazione che ne dà Don DeLillo in *Mao II* (1991). Sia nell'opera verbale che in quella visuale il ritratto dell'altro è per Pincio non solo una possibilità di autoritratto, ma anche una rappresentazione stratificata di più sguardi che concorrono a creare un «ritratto veridico del mito», quindi di conseguenza un ritratto infedele, in qualche modo falso.

Parole chiave – Tommaso Pincio; Caravaggio; Warhol; Autoritratto; Metabiofiction.

Torti, Lavinia, *Pincio-Warhol-Caravaggio: per un triplo autoritratto*, «Finzioni», n. 2, 1- 2021, pp. 108-120.
lavinia.torti2@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14201>
finzioni.unibo.it

Nel 2013 viene pubblicato in pochi esemplari e per la casa editrice inesistente *Mirror Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere*¹ di Mario Esquilino, pseudonimo di Tommaso Pincio, «nell'interpretazione» – recita il sottotitolo – di quest'ultimo e dell'artista marchigiano Eugenio Tibaldi². La prima parte del libro, a firma di Tommaso Pincio e intitolata *La Piegna suprema*, commenta l'opera di Mario Esquilino che costituisce la seconda parte: ventidue biografie in versi, tra il panegirico e il motteggio, di alcuni scrittori, artisti e filosofi. Le biografie, in ordine alfabetico, sono scritte in lingua inglese e ciascuna di loro è accompagnata da un disegno digitale in bianco e nero e da una fotografia di un luogo abbandonato scattata da Tibaldi. Le biografie sono poi tradotte in italiano e la parte digitale e quella fotografica sono unite in un'unica immagine, ora a colori, sulla quale è trascritta anche la biografia in inglese. Dopo l'Alighieri e Bolaño, alla lettera C troviamo la breve biografia di Caravaggio, che recita:

CARÀ VAN GION (15711610)
Milanese rissoso e lunatico
che giunge a Roma nudo
e senza provvedimento
né fissa dimora.³

Questa può definirsi la prima biografia di Caravaggio scritta da Tommaso Pincio. Già in *Hotel a zero stelle* (2011) Pincio aveva incluso il *personaggio* di Caravaggio nella biografia di Herman Melville, mentre, dopo *Acque chete*, il pittore tornerà, per così dire, come cameo, in *Panorama* (2015), fino a diventare il protagonista dell'ultimo romanzo dello scrittore romano *Il dono di saper vivere* (2018). A partire da questa «ossessione caravaggesca»⁴ e dall'assunto che Pincio ripete spesso nei suoi articoli di critica d'arte e di cinema e che ritroviamo anche nel *Dono*, ovvero

¹ Il sottotitolo *Sillabario delle basilari possibilità di esistere* sembra rendere omaggio a due figure di grande importanza per l'autore: Goffredo Parise è infatti autore dei *Sillabari* (1984), mentre *Le infinite possibilità di esistere* è il titolo di un'opera ricamata di Alighiero e Boetti, modello fondamentale per Pincio, come lui stesso dichiara in ID., *Il cimento della e*, in *Scritti d'arte*, postf. di A. Cortellessa, Roma, L'orma, 2015, pp. 137-151, oltreché nel documentario di Sky Arte *Alighiero e Boetti. Sciamano e Showman* (2020). Sulle possibili relazioni tra Parise e Pincio, invece, mi permetto di rinviare a L. Torti, «Basta guardare». *Sullo scritto d'arte scritto dall'artista*, «Elephant&Castle», 25, <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/basta-guardare-sullo-scritto-d-arte-scritto-dall-artista/399>.

² I due artisti hanno nuovamente collaborato quando Pincio ha scritto una presentazione per la mostra di Eugenio Tibaldi *Geografie economiche*, di cui è possibile visionare il progetto sul sito dell'artista: <http://www.eugeniotibaldi.com/it/progetto/geografie-economiche> (consultato il 05/01/2022). Cfr. T. Pincio, *Un E. T. a Roma*, scritto per il volume *Eugenio Tibaldi. Geografie economiche*, a cura di S. Vedovotto, Imola, Maretti, 2014, poi pubblicato in T. Pincio, *Scritti d'arte*, cit., pp. 236-249. Anche il progetto di *Acque chete* è visionabile e scaricabile dal medesimo sito web: <http://www.eugeniotibaldi.com/it/progetto/acque-chete> (consultato il 05/01/2022).

³ M. Esquilino, *Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere*, nell'interpretazione di T. Pincio e E. Tibaldi, Ascoli Piceno, Mirror, 2013, p. 128. Ricordo che Mario Esquilino è personaggio del romanzo *Panorama* (2015), ma su questo rinvio a F. Pennacchio, *Excessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 125-139.

⁴ Cfr. F. Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020, pp. 129-141: il capitolo dedicato al romanzo *Il dono di saper vivere* è infatti intitolato *Tommaso Pincio: l'ossessione caravaggesca*.

dall'assunto, stavolta leonardesco, che «ogni pittore dipinge sé stesso»⁵, l'intento del presente contributo è di verificare in che modo Pincio abbia deciso di rappresentare Caravaggio in quest'ultima biografia *impossibile* – e infatti inconclusa – e attraverso quali strategie formali il proprio ritratto si insinui in quello del pittore secentesco, tenendo conto in particolare del ruolo capitale che ha in questo, come in altri testi, il doppio talento di Pincio⁶. È infatti nel segno della duplice istanza creativa dell'autore che cercheremo di dimostrare come il gioco di proiezioni e agnizioni si estenda al di là della scrittura e vada a influenzare la pittura di Pincio, che trova sempre nel ritratto la sua forma d'elezione. Si tenterà per questo un confronto tra il *Dono di saper vivere* e l'opera *Sfere celesti*, stavolta una raccolta di ritratti figurativi, che pure sembra condividere con il romanzo caravaggesco diversi assunti.

Analizzando, inoltre, la ricezione pinciana dell'opera di Andy Warhol, che oltre a essere diversamente presente nel *Dono* ha pure l'onore di una biografia in *Acque chete*⁷, vedremo come la rappresentazione di Caravaggio e di altri *miti* coincida per Pincio con una sorta di *triplo autoritratto*, non tanto à la Johannes Gump quanto piuttosto à la Norman Rockwell. Al triplo sguardo e alla tripla auto-rappresentazione si aggiunge, infatti, un elemento: la conoscenza dei ritratti realizzati da altri, che stratificano la percezione del proprio sé, a sua volta non più ritratto come è ma ritratto come è *visto*⁸.

Cominciando dal romanzo, *Il dono di saper vivere* è come *Acque chete* un testo dalla struttura multipla, si divide infatti in due sezioni, separate anche graficamente: se in *Acque chete* la prima parte porta la firma di Tommaso Pincio e la seconda quella del suo *alter ego* Esquilino, nel *Dono* le parti si invertono. La prima è narrata in prima persona da un anonimo gallerista omicida soprannominato Melancolia – che ricorda il protagonista di *Cinacittà* (2008)⁹ – ossessionato dal suo «libro in cantiere» su Caravaggio, che in cantiere resterà; la seconda parte è invece narrata

⁵ Pincio ripete a più riprese questa formula nei suoi testi, talvolta anche per metterla in discussione: «So bene che la fedeltà parziale è propria di ogni ritratto, che un pittore dipinge sempre sé 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» (T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018, p. 145). Nella recensione del film *Portrait d'une jeune fille en feu* di Céline Sciamma, pubblicata da Pincio sul suo blog il 21 dicembre 2019, gli stessi temi vengono adattati alle dinamiche cinematografiche (cfr. <https://tommasopincio.net/2019/12/21/ritratto-della-giovane-in-fiamme/> (consultato il 05/01/2022)).

⁶ Cfr. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in ID. e D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47–78.

⁷ In inglese: «WORN HOLE (19281987): American consumerism enthusiast | developing a fear | of hospitals and doctors» (T. Pincio, *Acque chete*, cit., p. 114).

⁸ Pincio ha ben presente il *Triplo autoritratto* dell'artista americano, come testimonia l'articolo che dedica all'artista, riproducendo e descrivendo l'opera: <https://tommasopincio.net/2014/12/01/il-pittore-della-gente/> (consultato il 05/01/2022). La differenza tra il *Doppio autoritratto allo specchio* (1646) di Johannes Gump e il *Triplo autoritratto* (1960) di Norman Rockwell è la presenza, nel secondo, proprio di una serie di altri autoritratti incollati sulla tela, che fungono da esempio per l'artista che, pur se per realizzare il ritratto di sé, si ispirerà a Van Gogh e ad altri artisti che prima di lui si sono dipinti.

⁹ Non è questa la sede per un'analisi intertestuale tra i due romanzi, ma è evidente sin dalle prime pagine che Pincio ha usato la stessa sagoma per la costruzione dei personaggi di Marcello e Melancolia, come testimoniano alcuni elementi in comune, dalla prigione alle letture all'avvocato, fino ai *topoi* del doppio e dell'alterità, piuttosto ricorrenti nella produzione letteraria dell'autore.

dal «falso specchio» del gallerista, da un narratore che somiglia molto all'autore e che interviene per raccontare per quale motivo ha rinunciato alla stesura del precedente romanzo di finzione. Attraverso questa operazione, sia pure un paradosso, tale secondo «io» rispetta la «maledizione di dover raccontare» che dà il titolo alla seconda parte del libro e, abbandonando la parte romanziata, in realtà ne svela la genesi, le connessioni autobiografiche, e prosegue in qualità di autore/narratore la sua indagine sul pittore¹⁰.

Se Filippo Milani definisce *Il dono di saper vivere* «una doppia pseudo-autobiografia delle due voci narranti (entrambe *alter ego* dell'autore) e una pseudo-biografia di Caravaggio»¹¹, è possibile intuire una serie di corrispondenze tra la biografia di Caravaggio e quella del primo narratore sin dalle prime pagine del romanzo, a partire dall'omonimia – e omologia – tra *ritratto* e *ritratto* («È un ritratto la persona che viene raffigurata, come lo è la cosa in cui vediamo raffigurata una persona»¹²), che si trasforma ben presto in una coincidenza tra ritratto e ritraente. Il narratore all'inizio del romanzo afferma di potersi indistintamente definire «un usurpatore d'anime, un omicida, un genio della pittura»¹³, rendendo chiara per noi sin da subito l'analogia di queste etichette con la persona di Caravaggio, quantomeno nelle forme in cui è stato rappresentato. In una *TedX Conference* tenutasi a Reggio Emilia nel 2011 dal suggestivo titolo *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, Pincio, anticipando alcune istanze poi realizzate nel *Dono*, si mostrava in effetti già attento all'aspetto prismatico che la figura del pittore ha man mano assunto nel tempo, grazie alle biografie che ne hanno garantito la (s)fortuna:

Ognuno può ritagliarsi l'uomo che preferisce. *L'omosessuale violento, l'eversore a rischio di inquisizione, l'anticipatore della fotografia*: sono tutti ritratti credibili anche se con molta probabilità tutti falsi. E questa sua duttilità, le tante e diverse facce che assume agli occhi dei posteri, non ne sminuiscono affatto la sua figura, semmai la esaltano, lo rendono [...] l'uomo capace di trasformarsi, di essere più cose a un tempo.¹⁴

Se i ritratti sono tutti credibili e tutti falsi, Pincio nel proprio sembra voler dedicare grande spazio all'ultimo aspetto del *tricolon* qui sottolineato, ossia al Caravaggio anticipatore della fotografia. Questa attenzione, mi pare, funge da pretesto per avviare una riflessione, prima, sulla condizione della fotografia odierna, poi (forse: soprattutto), sulla metamorfosi che la formaritratto ha subito dopo la diffusione di quest'arte. Nel *Dono*, infatti, Melancolia dice che Caravaggio aveva ben presto provocato nella folla spettatrice:

una mania, in effetti, destinata a espandersi a macchia d'olio, di pari passo alla *trasformazione dell'essere umano in essere fotografato*, di pari passo cioè alla capacità dell'uomo qualunque di produrre immagini

¹⁰ Interessante segnalare, peraltro, che nella prima parte di entrambe le opere a due voci Pincio lascia l'ultima frase a metà, a dimostrazione di una ritrosia nel raccontare, di una vera e propria cassatura, interruzione istintiva, in-conclusione.

¹¹ F. Milani, *Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio, «Arabeschi»*, 17, gennaio-giugno 2021, pp. 30-43: 34.

¹² T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 8.

¹³ Ivi, pp. 15-16.

¹⁴ ID., *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, in *Scritti d'arte*, cit., p. 273.

istantanee, al perfezionarsi dei dispositivi. Già si avvertivano i sintomi di una degenerazione, l'avvisaglia di un orrore, l'arco involutivo che avrebbe portato dalla Polaroid all'asta da selfie. Il Gran Balordo si profilava come il precursore incompreso del nuovo tempo, *l'inventore del realismo fotografico*.¹⁵

Il gallerista omicida, e tramite lui Pincio, sostiene che il rapporto tra la nascita dell'*homo photographicus*¹⁶ e la mania per Caravaggio non è una coincidenza, bensì nella relazione sembra sussistere un nesso di causalità. Solo nella seconda parte, però, il narratore spiega perché il pittore lombardo sia considerato l'inventore del realismo fotografico:

Il Gran Balordo non si affidava a un disegno preliminare; dipingeva subito, copiando dal vero, sbizzando appunto la sagoma delle figure con matasse di colore che facevano da letto alla pittura. [...] Malgrado i pentimenti che pure le tele mostrano, si ha spesso la sensazione che l'immagine si sia impressa dal nulla, per alchimia, come in uno sviluppo fotografico. E difatti alcuni ritengono che Caravaggio proiettasse sulla tela le figure per mezzo di una camera oscura e che dipingesse ricalcando.¹⁷

Pincio, così, riflette a lungo nelle ultime pagine del romanzo sull'eventuale uso da parte del pittore di strumenti ottici, adducendo prove di natura scientifica, dagli studi di Roberta Lapucci agli esperimenti di David Hockney, dando di fatto a quest'ultima sezione una *facies* saggistica¹⁸, pur asserendo che, «anche senza specchi concavi o convessi, senza lenti e camere oscure», al pittore lombardo deve essere apparso un «nuovo modo di vedere e di rappresentare»¹⁹.

La questione della fotografia nel romanzo, dunque, si articola su due fronti: la tecnica del pittore e la ricezione dello stesso nell'immaginario popolare. Da una parte, Caravaggio è soggetto-artista, anticipatore della fotografia e, per una sorta di proprietà transitiva, secondo Melancolia persino colpevole della perdita dell'aura benjaminiana e della nascita della postfotografia odierna²⁰. Dall'altra parte, però, Caravaggio è opera. Per utilizzare le parole del *Dono*, Caravaggio non è solo ritraente, è anche ritratto: la sua icona è vittima essa stessa della perdita del valore culturale dell'immagine, poiché il suo ritratto è riprodotto in tutti i modi e su ogni

¹⁵ ID., *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 62-63, corsivi miei.

¹⁶ «Ai giorni nostri, tutti siamo autori delle nostre immagini; nel nostro cuore di *Homo photographicus* batte contemporaneamente l'*Homo pictor* e l'*Homo spectator*. È chiaro che in questo contesto il carattere autoriale è bandito, ma in cambio siamo finalmente responsabili e padroni della nostra immagine. O perlomeno possiamo esserlo più di prima» (J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. it. di S. Giusti, Torino, Einaudi, 2018, ed. Kindle, cap. 6, par. 1).

¹⁷ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 186-187.

¹⁸ Una bibliografia finale corrobora l'interpretazione del romanzo in chiave saggistica. Sulle relazioni tra romanzo e saggio nella letteratura italiana degli ultimi venti anni, in particolare su Tommaso Pincio, Vitaliano Trevisan e Giorgio Vasta, cfr. M. Aubrey-Morici, *Pensée, narration, fiction. L'art combinatoire de l'essayisme italien hypercontemporain (2000-2019)*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 nel 2019.

¹⁹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 190.

²⁰ È lo stesso autore che menziona Benjamin e il celebre saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: «Walter Benjamin parlava di arte perché allora l'arte era ancora la culla ideale della rappresentazione, ma chissà, oggi forse parlerebbe più semplicemente di immagine e di silenzio anziché di aura» (ivi, p. 154).

supporto possibile, persino sull'oggetto 'di massa' per antonomasia poiché posseduto da tutti: il denaro. La banconota da centomila lire che riporta il ritratto di Caravaggio, infatti, approda sulla copertina del *Dono di saper vivere* e ha l'onore dell'*ekphrasis* più lunga e complessa del testo, che potrebbe essere considerata, data la presenza dell'immagine, una *ekphrasis*-didascalia²¹. Eppure, la copertina non mette in mostra solo i soldi, che d'altra parte sono uno dei *topoi* del romanzo, ma espone Caravaggio stesso: non una sua opera, neppure uno dei suoi famigerati autoritratti (operazione che si direbbe consueta nelle sue biografie), bensì un ritratto realizzato da un altro artista, Ottavio Leoni, il quale – ci dice Pincio – esegue l'opera non dal vero ma *alla macchia*, ovvero a memoria, forse rinfrescandosela osservando l'autoritratto di Caravaggio nel *Martirio di san Matteo*. La scelta di adottare il ritratto di Leoni come immagine di copertina è dettata, quindi, non solo dal fatto che esso è iscritto in una banconota, ma anche dalla fama della stessa opera, che risulta, a partire dalla riscoperta longhiana, l'immagine più nota di Caravaggio: «Da allora il ritratto alla macchia di Leoni è diventata l'effigie per eccellenza del Caravaggio, la più usata, quella presa a modello»²².

Qui si ipotizza, dunque, che Pincio adotti la banconota per la copertina anziché un altro ritratto di o a opera di Caravaggio, e che su di essa si soffermi così a lungo anche all'interno del romanzo, poiché l'iconicità di quel ritratto, dell'*effigie*, appunto, coinciderebbe in un certo senso con l'iconicità di alcune altre immagini, ovvero quelle scelte da lui stesso per i suoi ritratti. Faccio riferimento alla serie intitolata *Sfere celesti*, in cui lo scrittore-pittore non solo ritrae molti personaggi della cultura pop, peraltro quasi sempre su fondo a foglia d'oro come fossero delle vere e proprie icone²³; non solo, come Leoni, predilige ritratti non dal vivo ma basati su precedenti rappresentazioni, spesso ritratti fotografici realizzati da altri; ma per di più Pincio li rappresenta in una modalità standardizzata, da tutti riconoscibile e – per usare un termine piuttosto contemporaneo – condivisibile: Dante ha la corona d'alloro, Frankenstein ha il volto dell'attore Boris Karloff che lo interpreta nel film culto del 1931, Marilyn Monroe ha la sua leggendaria acconciatura. Non si tratta di persone ma di personaggi, i quali vengono dunque ritratti non per come sono (a maggior ragione Frankenstein che è un personaggio di fantasia), ma per come sono *visti* (sebbene sia necessario precisare che accanto alle *stelle* della cultura globale troviamo corpi celesti molto meno popolari, esclusi dunque da questo ragionamento, come Sergio Garufi, Chiara Valerio, Nicola Lagioia, che tuttavia, si presume, Pincio assimila ai primi in quanto persone conosciute, stavolta direttamente)²⁴. Il principale supporto di indagine di Pincio per l'analisi di un personaggio e delle sue fattezze è dunque, in totale accordo con lo spirito

²¹ Tra le altre *ekphrasis* si segnala quella delle due versioni della *Buona Ventura* caravaggesca, di cui parlo già in *Tommaso Pincio e l'arte nella letteratura, tra ekphrasis, iconotestì e scrittura visiva*, «Griseldaonline», 18 (1), 2019, pp. 149-167. Cfr. anche F. Milani, *Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio*, cit.; M. Martelli, *In ritratto. Haenel e Pincio tra ekphrasis e effrazione*, «Finzioni», 1 (1), 2021, pp. 70-87.

²² T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 74-75.

²³ È così che le definisce lo stesso Pincio nel suo articolo di presentazione all'opera, in cui è possibile vedere anche alcune delle *Sfere*: <https://tommasopincio.net/2017/05/01/sfere-celesti/> (consultato il 05/01/2022).

²⁴ L'operazione volta a riunire sotto un unico disegno persone note a tutti e persone note a lui solo si vede già nella parte iconografica di *Hotel a zero stelle*, per cui rinvio al mio saggio *Tommaso Pincio e l'arte nella letteratura*, cit.

postmodernista, la sua ricezione da parte del grande pubblico: è la cultura di massa a trasformare persone realmente esistenti in immagini mai davvero tangibili, in *simulacri*, segni del reale che si sostituiscono al reale stesso, per dirlo con Baudrillard²⁵.

Tanto è vero che, quando si è chiesto all'autore se avesse mai realizzato un ritratto di Caravaggio, Pincio ha risposto che, nonostante avesse avuto l'idea, alla fine non lo ha mai fatto in quanto:

il lavoro che svolgo sui ritratti è frutto di un ragionamento sullo stato dell'immagine nel nostro tempo. [...] i miei ritratti nascono da un dialogo continuo con il mezzo fotografico e sull'importanza sociale della fotografia. Penso ovviamente ai social, a Instagram in particolare, e più in generale al fatto che attraverso la sua accessibilità ormai immediata e diffusa, la fotografia è diventata uno strumento di comunicazione quotidiano al pari della parola. Per questa ragione non ritraggo mai volti di persone nate prima dell'avvento della fotografia.²⁶ Se mai dovessi ritrarre Caravaggio, lo farei ritraendo uno degli attori che lo hanno interpretato al cinema o nelle fiction televisive.²⁷

Pincio ritrarrebbe Caravaggio come uno degli attori che lo hanno interpretato poiché sa che gli spettatori lo riconoscerebbero immediatamente. Lui che si definisce «pittore di ritratti», talmente il ritratto è la sua cifra stilistica, sembra dunque compiere un'operazione opposta a quanto ci si aspetterebbe da un ritrattista. Se per certi versi il ritratto ambisce a essere la massima forma di introspezione, l'espressione della capacità di guardare in profondità, Pincio sembra essere più dell'idea che il modo migliore per accedere all'animo della persona da ritrarre sia verificare in che modo è stata rappresentata dagli altri, cosa è diventato iconico di quella persona, per quali ragioni quel modo di rappresentarla ha fatto sì che diventasse un mito. Come nei ritratti di Pincio David Foster Wallace ha la bandana in testa e Kafka lo scarafaggio in mano, così il Caravaggio della sua copertina è quello ritratto sulla banconota, perché è così che i più lo riconoscono.

La modalità con cui Pincio sceglie di ritrarre queste icone sta a significare a nostro avviso non la perdita dell'aura, ma la sua riconversione in una sacralità attribuibile all'opposto di ciò che aveva immaginato il filosofo tedesco, ossia attribuibile *precisamente* alla riproduzione, alla ripetizione massificata dell'immagine di una persona-feticcio. A proposito di *Mao II* (1991) di Don DeLillo, il cui titolo fa riferimento alla serigrafia di Andy Warhol, artista centrale nell'opera stessa, Belpoliti dice:

La ripetizione ossessiva delle immagini e delle icone, praticata dai mass media, rovescia la stessa analisi di Walter Benjamin sulla perdita dell'aura. Non è stata infatti la riproducibilità tecnica a uccidere l'aura dell'opera d'arte. Oggi, dice DeLillo, «non c'è altro se non l'aura». L'immagine di Mao, la familiarità con questo ritratto, non ha distrutto la sua sacralità; è la ripetizione a rendere intangibile

²⁵ Cfr. J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, in particolare pp. 9-17.

²⁶ Ci sarebbe da rispondere che Dante è nato ben prima: ma l'immagine di Dante su cui l'immaginario comune concorda, l'immagine di Dante con la corona d'alloro, il naso aquilino e la tunica rossa, non si è diffusa proprio grazie alla sua continua riproduzione?

²⁷ Ringrazio lo scrittore per avermi permesso di pubblicare la sua risposta, inviata via e-mail l'8 ottobre 2020.

Poggetto, a farlo divenire immateriale: «L'aura si crea col passaggio dei flash dei fotografi, dei registratori. Non c'è che l'aura, che si sta sostituendo alla realtà».²⁸

Mi sembra che *Sfere celesti* – chiara eco formale delle opere in serie warholiane – condivida con l'opera di DeLillo la tesi di un'aura dell'immagine acquisita tramite la sua riproducibilità. D'altra parte, Pincio ha sicuramente presente l'opera dello scrittore statunitense, considerato il padre del postmoderno americano insieme a Thomas Pynchon, dal cui nome lo scrittore romano ha preso ispirazione per inventare il suo pseudonimo. Diverse sono, infatti, le somiglianze dell'opera pinciana con il romanzo succitato: Pincio assomiglia al personaggio di Brita Nilsson, che invece del pennello adotta la macchina fotografica per ritrarre scrittori sparsi nel mondo, e allo stesso tempo il suo *alter ego* nel *Dono* somiglia allo scrittore Bill Gray che dalla fotografia si fa ritrarre, imprigionato nella sua magione senza mai uscire, imprigionato come il suo libro che non si decide a pubblicare. Ancora, l'*ekphrasis* dell'opera *Gorby I* (1989) di Alexander Kosolapov, che ritrae il presidente sovietico con le fattezze di una *Gold Marilyn* (1962) warholiana, sembra avere molto in comune con qualsivoglia *sfera celeste* con sfondo oro bisanzio:

La pelle aveva il colorito roseo del trucco televisivo e i capelli erano stati dipinti di biondo, le labbra scarlatte, e sugli occhi c'era dell'ombretto turchese. L'abito e la cravatta erano di un nero cupo. Brita si chiese se questo pezzo non fosse ancor più warholiano di quanto avrebbe dovuto, al di là della parodia, dell'omaggio, del commento e dell'appropriazione. [...] Brita credeva di poter individuare proprio in questo quadro l'affermazione più estrema del dissolversi dell'artista e dell'esaltarsi della figura pubblica, di come sia possibile fondere le immagini, quella di Michail Gorbaciov e Marilyn Monroe, e *rubare aure*, quella della Gold Marilyn e del Dead-White Andy, e forse anche un'altra mezza dozzina di cose.²⁹

Come Kosolapov copia o omaggia Warhol, così Pincio cita i suoi diari in epigrafe di ogni capitolo della seconda parte del *Dono* e come pittore imita delle sue opere gli intenti. Warhol è d'altronde il primo ad aver rappresentato personaggi popolari nel modo in cui popolarmente sono visti e dunque immaginati, ovvero in un modo culturale, mitologico. Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, Mao Tse Tung, ritratti a partire da fotografie come i personaggi pinciani, sono i *miti d'oggi* – ormai miti di ieri –, sono icone – nel senso stretto e in quello lato –, ed è proprio

²⁸ M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005, p. 67 (ma cfr. tutto il par. *Mao II*, pp. 64-68, e il successivo *Fotografie e romanzi*, pp. 69-74). Le citazioni provengono da un'intervista di Anna Detheridge a DeLillo, «Il Sole-24 ore», 24 gennaio 1993. La tesi dello scrittore americano riecheggia, come già notato da Belpoliti, le teorie dei sociologi contemporanei, quali il già citato Baudrillard, che condivide con lo scrittore l'assunto di un'aura/simulacro in assenza di reale. Tuttavia, Jeffrey Karnicky sostiene che la tesi di Don DeLillo proposta in *Mao II* deriva propriamente dai concetti di ripetizione e serialità nel modo in cui sono intesi da Andy Warhol nelle sue opere, cfr. J. Karnicky, *Wallpaper Mao: Don DeLillo, Andy Warhol, and Seriality*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 4 (42), 2001, pp. 339-356.

²⁹ D. DeLillo, *Mao II*, trad. it. di D. Vezzoli, Torino, Einaudi, 2003, p. 146, corsivo mio. Sulla questione, centrale nel romanzo, di quest'*ekphrasis* e sul personaggio di Brita cfr. non solo il saggio di Karnicky appena menzionato ma anche M. Eremo, «America, seen through photographs, darkly». *Don DeLillo, Susan Sontag e Diane Arbus a confronto tra le righe di Mao II*, «Arabeschi», 2, luglio-dicembre 2013, <http://www.arabeschi.it/don-delillo-sontag-arbus-confronto-mao/> (consultato il 05/01/2022).

la loro immagine ad aver influito significativamente sulla costruzione del mito che li riguarda. Al punto che in occasione di un convegno su Marilyn Monroe, nel saggio-racconto *About a painting ovvero Della Marilyn di Willem De Kooning*, lo stesso Pincio presenta il problema di dover ritrarre la diva degli anni Cinquanta:

Grazie a Warhol, non è più possibile dipingere Marilyn. Sembra assurdo affermarlo, visto che parliamo della celebrità più ritratta del XX secolo, ma per un artista contemporaneo, pensare di prescindere dalla Marilyn non-morta di Andy Warhol è pura illusione, tant'è che la quasi totalità delle opere a lei dedicate o ha un sapore inequivocabilmente pop o denuncia la gabbia pop in cui l'attrice è imprigionata.³⁰

E così il Pincio-pittore si cimenta: ritrae una sobria Marilyn per una delle *Sfere celesti* e un'altra con il suo iconico vestito con scollo all'americana e la messa in piega per la copertina de *Lo spazio sfinito* (2010), di cui l'attrice è protagonista nella sua versione *non mitica* Norma Jeane. O ancora, sul suo blog crea un ritratto iconotestuale di Marilyn che ricorda le *Twenty-five colored Marylins* (1962) warholiane, attraverso la riproduzione di cinquanta fotografie dell'attrice scattate da altri, tutte diverse, sì, ma volte a rappresentar sempre la stessa versione di Marilyn³¹.

L'analogia tra Warhol e Pincio è così riscontrabile nella scelta di ritrarre altre persone popolari, di fare uso di riproduzioni fotografiche per i propri ritratti, ma anche nella tendenza alla serializzazione dei quadri, o meglio nella standardizzazione e stereotipizzazione dei ritratti, i quali, come le Polaroid per Warhol, di primo acchito si somigliano tutti:

da un lato, standardizzare il soggetto che ritrae; dall'altro, accentuarne per paradosso l'identificazione. L'artista segue in modo spontaneo un'intuizione efficace: questo tipo di fotografia identifica e spersonalizza al medesimo tempo. Mina l'identità del soggetto offrendogli al contempo una certificazione promulgata da un soggetto o apparato esterno, «oggettivo».³²

Così i ritratti di Pincio promuovono la stessa alternanza tra identificazione e spersonalizzazione: se tutti siamo in grado di riconoscere Marilyn nel modo in cui viene rappresentata da Warhol e da Pincio, pochi sono coloro che riescono a riconoscerla se ritratta in un modo diverso da questo.

Eppure, l'analogia tra i due artisti passa per un ulteriore confronto, che si iscrive proprio nella volontà di inserire – seppur di sbieco – la figura del Pop Artist nel *Dono di saper vivere*; ossia,

³⁰ T. Pincio, *Scritti d'arte*, cit., p. 227. Relazione presentata durante il convegno *Miti d'oggi: l'immagine di Marilyn* tenutosi a Torino il 20 e 21 novembre 2012, poi raccolto in C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014, infine apparso in T. Pincio, *Scritti d'arte*, cit., pp. 227-232.

³¹ Cfr. T. Pincio, *50 Marilyn*, pubblicato sul blog dell'autore il 04/08/2012: <https://tommasopincio.net/2012/08/04/50-marilyn/>. Segnalo, nel blog, anche i pezzi pubblicati lo stesso mese *Be Marilyn!* (14/08/2012): <https://tommasopincio.net/2012/08/14/be-marilyn/> e *La vera Marilyn* (24/08/2012): <https://tommasopincio.net/2012/08/24/la-vera-marilyn/> (consultati il 05/01/2022).

³² M. Belpoliti, *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate rosse*, Parma, Guanda, 2012, ed. Kindle, cap. 1, par. 2.

per il confronto tra Caravaggio e Warhol, intuito dallo stesso scrittore romano che già nel 2011 in *Hotel a zero stelle* considerava persino «scontato» «[c]he la popolana umanità di Caravaggio possa considerarsi antenata dell'immaginario pop di Warhol – vuoi per la brutalità di alcune scene, vuoi per la fotografica immediatezza»³³. Se Caravaggio «copiava le cose naturali nel senso più letterale del termine»³⁴, Warhol allo stesso tempo dichiarava:

«Io dipingo in questo modo perché voglio essere una macchina, e sento che quando faccio una cosa e la faccio come fossi una macchina ottengo il risultato che voglio». Essere una macchina significa guardare senza secondi fini, in modo puro, virginale, senza la pretesa di squarciare l'imene dell'immagine. Copiando senza soluzione di continuità le stupide immagini di questo nostro stupido mondo, Andy Warhol ha elevato il puro vedere a una forma d'arte, ha inventato il fare supremo ovvero il fare qualcosa facendo il meno possibile.³⁵

Come Caravaggio e Warhol, Pincio non mira a squarciare l'imene dell'immagine nei suoi ritratti, vuole in fondo copiare, «copiare le stupide immagini di questo nostro stupido mondo» per mostrare, tuttavia, non tanto una rappresentazione superficiale quanto *metafigurativa* di ciò che resta in superficie, in particolare nell'epoca «che ci vuole tutti fotografi»³⁶, nell'epoca in cui l'immediatezza e la profusione della comunicazione fotografica rimpiazzano spesso la profondità dell'immagine offerta.

Se, come dice Matteo Martelli, «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»³⁷, è come se in questo caso lo scarto fosse l'ingerenza dei numerosi sguardi che si sono posati sull'immagine modificandone man mano le fattezze, rendendola *mitica*. E nello stesso modo in cui è impossibile rappresentare Marilyn prescindendo dal suo mito, così – dice il protagonista della seconda parte del *Dono* – è impossibile ritrarre Caravaggio prescindendo dall'immagine che è arrivata fino a noi:

posso offrire un saggio parziale delle storie che imbastivo sul Gran Balordo [...]. Con tutti i suoi limiti, è comunque un ritratto abbastanza veridico di una figura tra le più amate e discusse al mondo, e nel dire veridico non mi riferisco all'uomo ma al personaggio che ha finito per interpretare, al mito, giusto per essere chiari. Se è vero, come sosteneva Cesare Zavattini, che le biografie sono impossibili, quella di Caravaggio lo è più di tutte perché nel suo caos il *mito* è talmente preponderante ed essenziale da *fagocitare* l'uomo.³⁸

Alla stregua del Pincio-pittore che si colloca in una posizione antitetica rispetto alla figura del ritrattista come lo immaginiamo di solito, Pincio-scrittore si posiziona agli antipodi del

³³ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 158.

³⁴ Ivi, p. 160. Qui Pincio preannuncia il ruolo di Caravaggio come inventore della fotografia.

³⁵ Ivi, p. 154.

³⁶ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 95.

³⁷ M. Martelli, *In ritratto. Haenel e Pincio tra èkphrasis e effrazione*, cit., p. 75.

³⁸ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 121-122, corsivi miei.

tradizionale biografo che mira a sondare ogni aspetto della vita del biografato. Egli, piuttosto, si interroga sulle modalità con cui una persona possa diventare un mito, soprattutto attraverso un'immagine, che sia un'immagine di sé o un'immagine da sé creata. La visione introspettiva, profonda, del ritratto realizzato dal vero in un incontro-scontro tra ritraente e ritratto, viene rimpiazzata dalla *plurivisione*, frammentata e reiterata nel tempo, di un ritratto del mito, composto da strati di sguardo che concorrono alla creazione di quell'immagine, poi fissata (si direbbe: per sempre) nell'immaginario popolare. Come Brita, ricordando tutti i ritratti di Warhol («Andy su tela, masonite, velluto, carta e acetato, Andy a tinte metalliche, a inchiostro da serigrafia, a matita, in polimero, in oro in foglia», «Andy sulle cartoline e sui sacchetti di carta, in fotomosaici, in sovraimpressioni multiple, in decalcomanie, in foto Polaroid»³⁹), dirà: «Adesso era qui tutto intero, rielaborato attraverso catene di esistenza dipinte»⁴⁰, così Pincio tenta di costruire il ritratto caravaggesco nella sua interezza attraverso una costellazione delle sue biografie, attraverso la ricerca, la collezione, la citazione di materiali.

Nella seconda parte del *Dono*, il narratore-Pincio sostiene infatti che, se noi abbiamo una certa percezione del personaggio-Caravaggio, è perché i suoi biografati ne hanno sagomato l'aspetto: Giovanni Pietro Bellori prima, Giovanni Baglione poi, che lo descrive come colui che *haveva malamente vissuto*; Bernard Berenson molto più tardi, a dir che Caravaggio, che pure aveva tanti doni, non possedeva quello *di saper vivere*; poi Roberto Longhi, che non solo lo riscopre ma ne condiziona la rinascita, è grazie a lui che si impone un mito *nuovo*, tutto novecentesco⁴¹; infine Derek Jarman e Gian Maria Volonté, che portano alle estreme conseguenze la finzionalizzazione della biografia attraverso rappresentazioni cinematografiche e televisive⁴². Pincio si distanzia dai biografati precedenti, sostenendo infatti in un'esortazione a sé stesso: «Disegno il mio Caravaggio»⁴³. La dichiarazione risulta altamente simbolica per due ragioni: in primo luogo, allude a un ritratto figurativo che però – come si è detto – non esiste; in secondo luogo, rimanda a una sorta di auto-imperativo che però non è realizzato, la biografia non si compie. Ciò che si compie, invece, è una metabiografia, o ancora meglio una *metabiofiction*, ove con questa etichetta si comprendono:

³⁹ D. DeLillo, *Mao II*, cit., pp. 146-147.

⁴⁰ Ivi, p. 147.

⁴¹ Varrebbe la pena di analizzare più da vicino l'*excursus* ecfrastrico che il secondo narratore compie circa un autoritratto di Longhi, il quale andrebbe visto «come una specie di scherzo, un Caravaggio al negativo, più che come un autoritratto» (ivi, p. 136): sembra quindi che anche altri, dedicatisi alla biografizzazione del personaggio-Caravaggio, abbiano poi ceduto alla tentazione di proiettarvisi.

⁴² Come si diceva, la bibliografia finale presenta i documenti di cui Pincio si serve per la ricostruzione della vita di Caravaggio, tra cui le biografie succitate. Per una ricognizione delle biografie finzionali sull'autore cfr. P. Terrene, *Portraits d'un inconnu illustre. Biographies fictives du Caravage*, «Recherches & Travaux», 68, 2006, pp. 57-69. Per le riprese caravaggesche nella cultura popolare cfr. L. Rorato, *Caravaggio in Film and Literature: Popular Culture's Appropriation of a Baroque Genius*, London, Legenda, 2014; EAD., *L'iconicità di Caravaggio ieri e oggi. Alcune riflessioni sulle figure iconiche nella cultura contemporanea*, «Finzioni», 1(1), 2021, pp. 88-105, contributo di cui tener conto anche per la questione dell'*icona* menzionata poco sopra.

⁴³ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 104.

tutte quelle narrazioni incentrate non sulla persona (storica) del biografato ma sulla *ricerca* che il biografo (fittizio) compie nel tentativo di ricostruirne la figura e di spiegarne le contraddizioni. Questa ricerca, tuttavia, si rivelerà di solito e, per motivi diversi, un fallimento, o quantomeno ci restituirà un'immagine problematica e contraddittoria del biografato, eludendo l'obiettivo primario di una biografia: restituire la cifra di un'identità, l'essenza di una traiettoria biografica.⁴⁴

Sebbene la definizione di Castellana non sia sufficiente a inquadrare l'opera di Pincio, così ibrida e stratificata, tanto che è stata già integrata da Marine Aubrey-Morici che ha definito *Il dono di saper vivere* una *metabiografia saggistica*⁴⁵, è evidente che in questo caso è proprio nel racconto del fallimento che trova la genesi un libro nuovo: attraverso i cinque fili da cui è formata la seconda parte del romanzo, i fili rigorosamente spinati del denaro, del rumore, della morte, della malinconia, dello specchio⁴⁶, emerge una biografia intrecciata all'autobiografia, all'autoritratto intellettuale, quello del secondo narratore molto somigliante a Pincio, che si documenta, che cita altri artisti, che manifesta in quali modi Caravaggio sia entrato nella sua vita e abbia plasmato la sua persona. L'inserimento di un racconto finzionale che abbia per oggetto la scrittura di una biografia impossibile è già di per sé una riflessione metanarrativa sull'insufficienza della stessa forma biografica, che nel caso di Pincio sembra allo stesso tempo, come abbiamo visto, un'ossessione e un pretesto (per biografare molte versioni del sé).

L'effetto-matrioska dato da una «programmatica costruzione di un personaggio autoriale implicato dalla propria scrittura»⁴⁷, ovvero di un doppio che diventa triplo nel momento in cui il Tommaso Pincio autore – già pseudonimo – si proietta in uno scrittore che vorrebbe scrivere un romanzo e che in verità si sente un personaggio, arriva a compimento attraverso un'operazione simile a quella messa in atto dal pittore lombardo, ovvero un «autoportrait masqué»⁴⁸, secondo la definizione di Victor Stoichita: se Caravaggio si trasformava nei suoi personaggi – da Golia al Bacchino malato – così l'autore si maschera da personaggio che si maschera a sua volta da Caravaggio, costruendo così una doppia analogia che passa, nel caso di Melancolia, anche per l'aspetto fisico: «E le banconote che non smettevo di annusare: non potevano essere segni? Non c'era forse in qualche modo impressa la mia faccia, visto che vi era effigiato Caravaggio? [...] E non era un altro segno che il Gran Balordo avesse finito per autoritrarsi come Golia, con la testa mozzata?»⁴⁹. Pincio-scrittore realizza in questo pseudo-romanzo quello che aveva già tentato il Pincio-pittore con *l'Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza*

⁴⁴ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 76. Castellana inserisce la produzione di Pincio nella sua rassegna, definendo in particolare *Un amore dell'altro mondo* (2002) una *biofiction* postmoderna (ivi, pp. 172 ss.).

⁴⁵ Marine Aubrey-Morici definisce *Il dono di saper vivere* una «métabiographie essayiste (réflexion essayiste sur la nature et la possibilité de la biographie)», EAD., *Pensée, fiction, narration*, cit., p. 232.

⁴⁶ Cfr. F. Milani, *Il pittore come personaggio*, cit., per un'analisi degli intrecci tra questi fili.

⁴⁷ E. Porciani, *L'autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi*, «Arabeschi», n. 17, gennaio-giugno 2021, p. 45.

⁴⁸ V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau : métableinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 270.

⁴⁹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 70-71.

*(incompiuto)*⁵⁰, ovvero un «meta-autoritratto da farsi»⁵¹, un'opera che nel suo essere *metapicture* mette in scena l'oggetto e il soggetto, l'opera e l'artista, la biografia e il biografo, il ritratto e il ritratto. Ma soprattutto, un'opera che è da farsi, è in divenire, e per questo è incompiuta, inconclusa, forse persino strutturalmente *inconcludente*. Se il ritratto di sé non può arrivare a compimento, non sorprende dunque che non vi riesca neppure il ritratto – la biografia – dell'altro: consapevole che quest'ultimo sarà ontologicamente infedele poiché vittima di una proiezione da parte del ritraente, Pincio si limiterà a realizzare, così, di Caravaggio come di alcune sue *sfere celesti*, un «ritratto veridico del mito», di conseguenza un ritratto falso, copia di un ritratto o ritratto di una copia, sempre, però, in assenza dell'originale.

⁵⁰ Il ritratto è visibile qui: <https://tommasopincio.files.wordpress.com/2012/04/dscn0189.jpg> (consultato il 05/01/2022).

⁵¹ E. Porciani, *L'autore che non era lui...*, cit., p. 45.