

Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura Tra iconotesti, *ekphrasis* e scrittura *visiva*

Lavinia Torti

Publicato: 9 agosto 2019

Abstract

On the basis of early researches about the relations between literature and visual culture, this essay analyses language and themes of some of Tommaso Pincio's fictional works that include iconographic elements. The catalogue created by Michele Cometa is adopted as an essential critic method. It identifies four ways to connect literature and visual art: the *Doppelbegabung* (or double talent); the *ekphrasis*; the mixed media; the homologies (structural, thematic, poetological, metaphorical). This article proposes a study of the strategies used by Pincio to bridge visual and verbal language. In particular, it explores his double talent in creating artworks and including them in his works of fiction (the covers of *Cinacittà*, 2008, and *Lo spazio sfinito*, 2000); the iconotexts like *Pulp Roma* (2012), *Lo spazio sfinito*, *Hotel a zero stelle* (2011); the creation of *ekphrasis* in *Il dono di saper vivere* (2018); the theorization of the structural homology in *Panorama* (2015).

Alla luce dei recenti studi sul rapporto tra letteratura e cultura visuale, il contributo intende analizzare testualmente alcune opere narrative di Tommaso Pincio in cui sono inclusi elementi iconografici. Viene qui adottato come essenziale strumento critico un catalogo formulato dallo studioso Michele Cometa, che individua quattro categorie di relazione tra i linguaggi verbale e visivo: il *Doppelbegabung* (o doppio talento); l'*ekphrasis*; le forme miste; le omologie (strutturali, tematiche, poetologiche, metaforiche). L'articolo propone quindi un'analisi delle strategie impiegate da Pincio nell'intersezione tra testo e immagine, in particolare: il doppio talento nella creazione e nell'inserimento di opere figurative in opere letterarie (*Cinacittà*, 2008, *Lo spazio sfinito*, 2000); la realizzazione di iconotesti (*Lo spazio sfinito*, *Hotel a zero stelle*, 2011, *Pulp Roma*, 2012); la formulazione di *ekphrasis* in *Il dono di saper vivere* (2018); la teorizzazione dell'omologia strutturale tra linguaggio verbale e visivo in *Panorama* (2015).

Keywords: Tommaso Pincio; *ekphrasis*; iconotesti; fotografia; cultura visuale.

Lavinia Torti: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ lavinia.torti2@unibo.it

Dottoranda in Culture letterarie e filologiche (dip. Filclit, XXXIV ciclo)

Copyright © 2019 Lavinia Torti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. Testi e immagini: una premessa

Prima di analizzare sistematicamente le varie forme di relazione tra testo e immagine nell'opera di Tommaso Pincio, mi sembra doverosa una premessa che chiarisca in primo luogo le ragioni del mio interesse nei confronti di tali pratiche letterario-artistiche, e in secondo luogo il procedimento interpretativo che adatterò nell'analisi. L'inflazione di immagini alla quale siamo oggi soggetti comporta una modificazione delle modalità espressive, non solo visive: la letteratura, ad esempio, reagisce all'esplosione della *Visual Culture* attuando strategie di connessione tra testo e immagine di volta in volta più sofisticate. A ciò consegue una nuova attenzione da parte della critica alla novità culturale di alcune pratiche testuali che fino a poco tempo fa non erano considerate parte della tradizione letteraria *tout court*.¹

Uno dei principali studiosi che da anni è coinvolto con successo in quest'impresa è Michele Cometa, il quale, attraverso una serie di studi paradigmatici, ha indagato e sistematizzato i molteplici legami tra arte e letteratura: dall'*ekphrasis*,² che vanta una tradizione antichissima, fino ai fototesti,³ la cui diffusione è piuttosto recente ma significativa. E proprio muovendo da un catalogo cometiano,⁴ questo contributo si propone di definire alcune caratteristiche dell'opera di Tommaso Pincio, esempio a mio avviso originale della sempre più evidente interazione della letteratura con la cultura visuale. Nell'ambito di un esponenziale incremento di sperimentazioni verbo-visive, la produzione dello scrittore rivela, infatti, una peculiare cifra stilistica e allo stesso tempo una multiformità di esiti dati dall'intersezione dei due linguaggi. Secondo la sistematizzazione di Cometa appena menzionata, letteratura e arte figurativa interagiscono attraverso queste modalità:

¹ Per approfondimenti sul rapporto tra letteratura e cultura visuale cfr.: S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017; V. Cammarata, *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008; R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Borinighieri, 2011; R. Coglitore (a cura di), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Pisa, Ets, 2007; R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti, 2008; M. Cometa et al. (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014; M. Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016; M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma, Meltemi, 2006; W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, Cortina, 2017; P. Wagner (ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, de Gruyter, 1996.

² Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Palermo, Raffaello Cortina, 2012.

³ Cometa propone anche una catalogazione delle retoriche dei fototesti (retorica dello sguardo, del *layout*, dei *parerga*) in *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016.

⁴ Cfr. M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», III, 2005, pp. 15-29.

- il *Doppelbegabung*, o doppio talento: un pittore è anche scrittore, o viceversa;
- l'*ekphrasis*, ovvero la descrizione verbale di opere d'arte visive;
- le forme miste, divise in iconismi e iconotesti. In un iconismo il significante verbale e quello visuale coincidono, cosicché l'eliminazione dell'uno causerebbe l'eliminazione dell'altro. Nell'iconotesto, invece, immagini e testo sono separati formalmente, ma il senso dell'opera è dato dalla loro compresenza;
 - le omologie (strutturali, poetologiche, metaforiche, tematiche) tra la letteratura e le altre produzioni culturali: tra il testo e l'immagine esisterebbe un'analogia genetica.

Ora, il saggio intende indagare, attraverso un'analisi testuale e iconografica, in che modo le opere di Tommaso Pincio abbraccino interamente il catalogo, dall'iconotesto all'*ekphrasis*, fino ad arrivare a nuova tendenza all'ibridazione, l'omologia strutturale, che consiste in una reazione strettamente linguistica al *pictorial turn* tardonovecentesco.

Mi concentrerò, in primo luogo, sugli iconotesti: *Lo spazio sfinito* (2000), *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora* (2011), *Pulp Roma* (2012). In un secondo momento, mi occuperò di analizzare l'opera più recente *Il dono di saper vivere* (2018), seducente connubio tra *autofiction* e critica d'arte, «libro caravaggesco»,⁵ come è stato definito dall'autore. Infine, analizzerò alcuni aspetti di *Panorama* (2015), esempio eclatante di teorizzazione dell'omologia strutturale: al suo interno sono chiari i riferimenti alle teorie sul *gaze* e sui regimi scopici, ma soprattutto al Panopticon foucaultiano, come non mancano altre allusioni alle immagini che vedremo più avanti.

2. Il talento ibrido e i 'pastiche' iconotestuali

Tommaso Pincio è innanzitutto un *Doppelbegabung*. Marco Colapietro, vero nome dello scrittore, nasce come pittore. Rendendosi poi conto di non avere il giusto talento per diventare un artista, si ribella al suo passato, rifiuta il pennello, cambia nome. Dopo qualche anno, ci racconta Pincio in *Hotel a zero stelle*, egli si riconcilia con la sua «mediocrità d'artista»,⁶ e per sfuggire alla monotonia dello schermo del computer necessario alla scrittura, si rifugia a momenti alterni in un altro *schermo*: la tela. Se in un primo momento è stata necessaria la morte del pittore affinché nascesse lo scrittore, ora le due personalità Colapietro e Pincio sono in grado di coesistere all'insegna di una presunta inadeguatezza che l'autore paradossalmente rivendica:

⁵ Faccio riferimento all'[intervista di Loredana Lipperini](#) a proposito del *Dono di saper vivere*, trasmessa il primo novembre 2018 su Rai Radio Tre nell'ambito del programma «Fahrenheit» (pagina consultata il 20 giugno 2019).

⁶ T. Pincio, *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 224.

talvolta mi viene persino da sorridere al pensiero di quanto possano essere pedanti, accademici e di cattivo gusto i ritratti che mi piace dipingere. Mi sono talmente pacificato con la mia mediocrità d'artista che non escludo la possibilità di esporli al pubblico ludibrio, questi miei dipinti pedanti.⁷

Le opere d'arte di Pincio appaiono spesso nei romanzi stessi: le copertine di *Cinacittà* e della seconda edizione dello *Spazio sfinito*⁸ sono suoi dipinti, così i ritratti in *Hotel a zero stelle*, così alcuni quadri riportati in bianco e nero in *Scrissi d'arte* (2015). Tuttavia, l'inserimento di opere d'arte nei romanzi risulta degno di considerazione non solo nel momento in cui le opere sono realizzate dall'autore. Anche la sola presenza di una componente iconografica, pur se non di mano del doppio talento pinciano, modifica l'interpretazione del testo.⁹ È per questa ragione che alcuni suoi libri possono essere definiti iconotesti: la presenza di immagini conferisce nuovo significato ad una letteratura, quella di Pincio, già ricca di citazioni di una tradizione più visuale che letteraria.

In *Pulp Roma*, appendice saggistica di *Cinacittà* (2008),¹⁰ le immagini presenti costituiscono un particolare *mélange*. Dopo l'esergo che riporta un commento di una ragazza cinese del quartiere Esquilino, rimandandoci immediatamente a *Cinacittà*, due immagini si presentano nelle due facciate: un autoritratto in forma di fumetto dell'autore a sinistra; un disegno di Roma a destra che richiama quello della copertina, con i due archi, il Colosseo lontano, le figure umane abbigliate all'antica.

Successivamente, nel capitolo *Criptoamnesie*, in cui Pincio racconta qualche aneddoto sulla vita di Nabokov e la genesi di *Lolita*, due immagini interrompono la lettura. Le didascalie recitano «La "protetta" di H. Huber Clark su *Life*» [vd., in calce, fig. 1] e «Pittori di animali in gabbia al Jardin des Plantes» [vd., in calce, fig. 2].¹¹ Le immagini sono delle vere e proprie *mises en abîme*. Nella prima l'autore ci riporta un pezzo di giornale, *Life*, in cui Cookie, la scimmia protetta di Huber Clark, ha in mano una macchina fotografica. Appena sotto, sempre nello stesso riquadro di giornale, vediamo la fotografia scattata, forse poco consapevolmente, dalla scimmia: i visitatori, i suoi spettatori, dietro la gabbia, danno all'osservatore un indizio per l'interpretazione.

Apparentemente, nella foto sembrano loro ad essere in gabbia. Nella pagina accanto, poi, a richiamare quest'ultima, un disegno raffigurante alcuni pittori seduti di fronte a una gabbia intenti a ritrarre gli animali prigionieri. La strategia retorica qui assume una forma a *matrioska*.

⁷ *Ibid.*

⁸ Il romanzo è stato pubblicato nel 2000 dall'editore Fanucci, poi nel 2010 da minimum fax.

⁹ Segnalo M. Esquilino, *Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere*, nell'interpretazione di Tommaso Pincio e Eugenio Tibaldi, Ascoli Piceno, Mirror, 2014. L'iconotesto è composto da disegni e fotografie di Eugenio Tibaldi e pseudo-biografie in forma di haiku realizzate da Mario Esquilino, pseudonimo dello pseudonimo e nome di un personaggio di *Panorama* che incontreremo più tardi. Le stesse biografie giocano sull'ambiguità dei nomi propri, facilmente identificabili seppur storpiati (Maaks, Neechay, Proost, etc.).

¹⁰ Pincio definisce l'opera: «Un libercolo, insomma, o anche un capriccio, o meglio uno svago. Vi si illustrano umori e fissazioni che accompagnarono la stesura di un mio romanzo, qualche anno fa. Non che consideri quell'opera così notevole da corredarla di un'appendice. [...] A premermi è semplicemente l'idea da cui il romanzo scaturì; il come sia nata, il come si sia sviluppata» (T. Pincio, *Pulp Roma*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 15).

¹¹ *Ibid.*, pp. 70-71.

La coppia di immagini, dialoganti l'una con l'altra, è metafora dell'ambiguità dei rapporti di potere nei regimi scopici. Da una parte, gli esseri umani – i pittori del Jardin des Plantes – guardano e riproducono l'animale in gabbia; dall'altra, l'animale, pur prigioniero, ribalta i ruoli di potere, sovverte il regime, si *evolve* in *homo photographicus* e cattura l'uomo catturandone l'immagine. L'uomo ha l'illusione di controllare attraverso lo sguardo l'altro, che per questo motivo è relegato in una dimensione di sottomissione, di prigionia. Ma allo stesso tempo, basti capovolgere il *gaze*, e l'altro diventiamo noi, ugualmente prigionieri. Persino il *layout* di questo iconotesto, per rispettare una sistematizzazione cometiana,¹² ha una sua retorica, e corrobora la tesi della sorveglianza come punizione. Seppur possibile che non sia per volontà autoriale, il lettore infatti è costretto ad interrompere una frase, persino una parola in una parentesi, per guardare le immagini di alcuni individui in gabbia che osservano altri soggetti in eguali condizioni. Prigioniero come gli altri, dunque, il lettore è però evidentemente anche guardiano, monitora e decide l'interpretazione del testo e delle immagini. Attraverso questi indizi iconografici, è qui dunque proposta la questione dello sguardo e delle pratiche sociali di fruizione e consumo dell'immagine all'interno di dinamiche di potere.¹³ Come vedremo più avanti, se qui è solo accennato tramite spie figurative, è in *Panorama* che il tema sarà affrontato sistematicamente.

Il testo è definito nella prefazione dell'opera un «*pastiche* letterario»¹⁴ in quanto presenta forme e generi diversi, dal racconto al saggio all'aneddotica autobiografica, dal *pulp* al poliziesco. Potremmo allora prendere in prestito quest'espressione e definire *Pulp Roma* anche un *pastiche* iconotestuale: non solo, infatti, nell'opera si mescolano parole e immagini, ma la sola componente figurativa appare disomogenea, non limitandosi alle suddette due immagini ma tornando successivamente con altre modalità iconografiche, dal fumetto alla *graphic novel*. Verso la fine del 'libercolo' troviamo due pagine di fumetto in bianco e nero,¹⁵ saggio di un albo di ambientazione settecentesca, *Il mostro di Venezia*, parte di una lunga serie di fumetti erotici che Pincio ha incontrato da giovane. L'autore racconta infatti che durante l'ultimo anno di liceo trovò lavoro presso uno studio d'arte, dove aveva il compito di ripassare a china i disegni impostati da altri. Il contenuto poco artistico – dice Pincio – di tali «fumetti scollacciati»¹⁶ lo fece allontanare in un primo momento da quella «roba da sfigati»,¹⁷ per intraprendere un percorso professionale più tradizionale.

¹² Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit. Cometa nel saggio tiene a precisare l'importanza dell'impaginazione (*layout*) delle fotografie nei fototesti letterari. Ho ragione di credere che questa sistematizzazione retorica possa essere estesa all'iconotesto *tout court*, soprattutto se contemporaneo.

¹³ A proposito di tali operazioni si veda J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. it. di S. Giusti, Torino, Einaudi, 2018 [ed. or. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016]. In particolare, nel capitolo *La postfotografia spiegata alle scimmie* (pp. 55-67), Fontcuberta analizza alcune questioni legate propriamente all'«occhio dell'animale», servendosi di foto analoghe a quelle usate da Pincio, persino ugualmente selezionate dalla rivista «Life» (vd. p. 60, fig. 23).

¹⁴ T. Pincio, *Pulp Roma*, cit., p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 131-132.

¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

L'aneddoto serve da espediente all'autore per inserire in calce al testo una brevissima *graphic novel*, *The melting spot*, testimonianza di un temporaneo ritorno all'arte del fumetto. L'idea di questo prodotto, commissionata dalla rivista *Rolling Stone*, consisteva inizialmente nell'adattamento integrale di *Cinacittà* in forma grafica, e nella sua pubblicazione a puntate sul periodico. Il progetto non è mai stato portato a termine, e così Pincio decide di riportare in questo saggio solo una parte del lavoro previsto, corrispondente approssimativamente ai primi due capitoli del romanzo del 2008. Vediamo qui Fausto Maceria, protagonista dal nome parlante e dalle fattezze pinciane, in uno sfondo costellato dalle ricorrenze dell'autore: Roma, i soldi, Kurt Cobain («traccia fantasma»¹⁸ di *Un amore dell'altro mondo*, romanzo del 2002). I colori irrealistici, un rosso troppo sangue per risultare realistico, un verde tipicamente alieno rendono inoltre i connotati di *The melting spot* assimilabili alle forme dei primi *pulp magazines*, appunto.¹⁹

Pur convenendo sul fatto che tale inserimento iconografico non può dar luogo alle stesse interpretazioni metatestuali proposte in merito alle immagini di metà saggio, si può tuttavia dedurre che Pincio non rinuncia ad una delle due arti e sperimenta, per la storia di *Cinacittà*, due modalità di narrazione, il romanzo e la *graphic novel*, creando quella che Cometa chiama una «produzione doppia»,²⁰ a metà tra letteratura e arte figurativa.

Pulp Roma, in conclusione, si afferma in maniera varia e originale quale testo ibrido. L'inserimento di elementi figurativi di diversa natura spiegherebbe la volontà dell'autore di giocare non solo con il linguaggio verbale, ma anche con quello visivo, sperimentando tutta una serie di forme artistiche, frammentandole all'interno del testo così da interromperlo, disturbarlo, modificarne il ritmo. Tra disegni, autoritratti, fumetti e pezzi di giornale, *Pulp Roma* si presenta come un'antologia per immagini, piuttosto che una «narrazione»²¹ come enuncia la nota in avvertenza all'inizio del libro. Il testo nasce come racconto delle ragioni che avrebbero portato Pincio alla stesura di *Cinacittà*, ma in corso d'opera si rivela una raccolta di aneddoti, di pensieri. Da Dostoevskij alla scimmia di Nabokov a Fellini e De Chirico, fino al fumetto, Pincio si muove come un *flâneur* nel testo e trova, attraverso questa ricerca nella memoria, due comuni *fils rouges*: Roma e l'Arte.

Pulp Roma è dunque un esempio originale tra gli iconotesti pinciani poiché le molteplici forme di produzione artistica nello stesso oggetto-libro rendono ibrida anche solo la parte iconografica. Prima di *Pulp Roma*, però, Pincio si era già cimentato nella produzione di forme iconotestuali, ad esempio con *Lo spazio sfinito*. L'etichetta di fototesto appare a primo acchito ambigua, considerando che all'interno del breve romanzo vi è una sola foto.²² Tuttavia, da un punto di vista teorico, la definizione di iconotesto non riguarda un'eventuale equivalenza quantitativa tra parte verbale e parte visiva: nel momento in cui anche una sola immagine è presente e modifica il senso del testo, assistiamo ad un *image-text*. Analizziamo dunque la fotografia presente nello *Spazio sfinito*. La protagonista del romanzo è Norma Jeane Mortenson,

¹⁸ T. Pincio, *Un amore dell'altro mondo* (2002), Torino, Einaudi, 2014, quarta di copertina.

¹⁹ Per una bibliografia sul genere cfr. ThePulp.net (pagina consultata il 21 giugno 2019).

²⁰ M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, cit., p. 18.

²¹ T. Pincio, *Pulp Roma*, cit., p. 9.

²² Id., *Lo spazio sfinito* (2000), Roma, minimum fax, 2010, p. 144.

ovvero Marilyn Monroe prima di diventare Marilyn Monroe. Norma vive in Fallingwater, la casa sulla cascata progettata da Frank Lloyd Wright negli anni Trenta. Nel 2011, anni dopo la prima pubblicazione del romanzo (2000), Pincio nel suo blog ci spiega perché ha fatto sì che la protagonista del romanzo visse in quella casa:

Nutro una grande ammirazione per tutto ciò che ha progettato Wright, ma niente è paragonabile alla mia passione per la casa sulla cascata. [...] Perché la vedo come un corpo da amare. [...] Negli spigoli arrotondati dei suoi volumi essenziali, per esempio, c'è qualcosa che contraddice quel che essa dovrebbe sembrare. *Quella casa è moderna e al tempo stesso non è*. Ma la cosa più straordinaria è che la contraddizione non pregiudica affatto la sua precaria armonia. Avete letto bene, ho scritto proprio «precaria». All'apparenza, quella casa è una *costruzione impossibile*.²³

Pincio appare affascinato da questa costruzione paradossale, «impossibile», a tal punto da inserire la fotografia della casa all'interno del romanzo. O per meglio dire, inserisce la fotografia del luogo in cui fu edificata la Fallingwater, prima che venisse edificata [vd., in calce, fig. 3]. Ancora l'autore:

E non è di sicuro un caso se a un certo punto della mia storia la casa sulla cascata si dissolve nel nulla. Immaginati infatti che uno spasimante di Marilyn cominci a corteggiare la ragazza telefonandole in continuazione. Un bel giorno Marilyn smette di rispondere. L'uomo seguita a comporre il numero ma l'apparecchio squilla a vuoto. Marilyn è sparita. *Per comunicare la sensazione di vuoto e disperazione che assale lo spasimante mi venne l'idea di interrompere il flusso della scrittura con una vecchia foto degli anni Trenta che ritrae lo scenario naturale di Fallingwater prima che si desse inizio ai lavori di costruzione*. Tutte le volte in cui l'immagine della *cascata senza casa* mi capita sotto gli occhi la sensazione che ne ricavo è la stessa che si prova risvegliandosi bruscamente da un sogno bellissimo.²⁴

È interessante a questo punto ricondurre tale manipolazione del contesto dell'immagine alle manipolazioni temporali che Pincio adotta in tutti i suoi romanzi, opere dalle atmosfere futuribili e allo stesso tempo nostalgiche. La fotografia interagisce con il testo poiché rappresenta una sparizione: come Norma Jeane è scomparsa per Neal Cassady che continua a telefonare a casa, così la Fallingwater è scomparsa per il lettore. La fotografia, collocata in un contesto narrativo in cui ne vengono modificate le coordinate temporali, diventa un *falso*. Il lettore-osservatore, ignorando lo scenario in cui è stata scattata la fotografia, immediatamente deduce che la casa non ci sia più, che ne restino solo macerie. In realtà, quella casa non c'è ancora. Seguita da una pagina bianca che aumenta il senso di vuoto – Marilyn sparisce insieme al senso della scrittura –, questa fotografia muta dunque enormemente il senso del testo, ampliandone persino la connotazione fantascientifica: come la fotografia è sospesa tra prima e dopo l'edificazione della Fallingwater, così il romanzo oscilla tra il passato degli anni Cinquanta americani e un futuro *spaziale*. E ancora, come la casa di Wright è secondo l'autore una «costruzione impossibile» ma al contempo è, così lo stesso Pincio crea un mondo totalmente distante dalla realtà, pur servendosi di elementi reali (la casa effettivamente esiste, Marilyn Mon-

²³ Id., *Fallingwater* (pagina consultata il 18 marzo 2019), il corsivo è mio.

²⁴ *Ibid.*, il corsivo è mio.

roe, Neal Cassady, Arthur Miller sono persone realmente esistite, ma non per esempio il giovane Holden).

Insomma, in linea con l'antico tema dello scarto tra realtà e finzione letteraria, di cui già l'iniziale paratesto ci dava un ironico indizio,²⁵ ancor più della parola la fotografia, soggetto privilegiato nella grande questione del realismo nell'arte, incrementa paradossalmente l'interpretazione della letteratura quale «fintascienza»²⁶ (*sic*).

Se dunque *Lo spazio finito* è il fototesto per eccellenza tra le opere pinciane, in quanto l'unica foto presente è emblematica della definizione stessa di un *image-text*, in un altro luogo ancora, in *Hotel a zero stelle*, assistiamo ad un intreccio tra fotografia e disegni, tra realtà e finzione, tra autobiografia e critica. Le immagini presenti sono di diversa natura: all'inizio di ogni capitolo vediamo i ritratti dei grandi scrittori di cui Pincio racconta, realizzati dall'autore stesso; alla fine, invece, due fotografie di Alessandro Vasari raffigurano un'opera d'arte di Pincio esposta nella Galleria L'Attico a Roma. La sovrapposizione di piani si ripete analoga al caso di *Pulp Roma*. Emerge, infatti, l'esigenza dell'autore di realizzare la stessa opera attraverso due modalità compositive: i ritratti di Parise, Simenon, Dick, Landolfi e degli altri sono sia verbali che visivi. A confermare questa duplice urgenza espressiva vi è la frase, quasi in conclusione del libro: «Alla fine, pur seguitando a scrivere, sono tornato a dipingere».²⁷

Pincio, attraverso il ritratto di questi scrittori, in realtà realizza un autoritratto. Inevitabilmente l'opera di un autore consiste nelle sue letture, e così Pincio racconta sé stesso attraverso alcune storie sui suoi Maestri. Potrei utilizzare una definizione presente nella quarta di copertina di un altro fototesto contemporaneo, *Autoritratto nello studio* (2017) di Giorgio Agamben: Pincio sembra adottare, in effetti, la strategia dell'«autoeterobiografia», raccontando la propria biografia intellettuale attraverso le vite degli altri.²⁸ Questi doppi ritratti, dunque, rappresentano la personalità e la vita dell'autore. Si spiegherebbe così, inoltre, la conclusione del testo tramite immagini. Nella pittura murale, Pincio, che ha già ritratto figurativamente e verbal-

²⁵ L'avvertenza dello *Spazio finito* recita: «Questo libro è frutto dell'immaginaria manipolazione di una storia mai accaduta. Nomi, persone, luoghi e fatti coincidono talvolta con la realtà ma nelle intenzioni dell'autore si riferiscono esclusivamente al mondo della finzione». Non è però l'unica *Notizia* che gioca sul tema. Nell'avvertenza presente nella prima edizione di *Un amore dell'altro mondo* (2002) leggiamo: «Nomi, fatti e luoghi di questo romanzo non rappresentano in alcun modo persone ed eventi del mondo reale. La verità biografica non esiste e se anche esistesse non sapremmo che farcene». E ugualmente in una nota a inizio della *Ragazza che non era lei*: «Persone, luoghi ed eventi del presente romanzo esistono a dominio esclusivo della finzione. Qualunque altra interpretazione è da considerarsi illusoria. La realtà non è di questo mondo». Quasi una citazione, in *Cinacittà* ritroviamo testualmente: «In questo romanzo vi sono persone, occorrenze e cose che, seppur trasfigurate, paiono spingersi al di là della finzione narrativa in senso stretto. Trattasi comunque di chimere. La realtà non è di questo mondo». Si veda più approfonditamente in merito a queste avvertenze A. Loreto, *Narrazione e avvertenza. Lo sfinito nell'iperfinzione di Tommaso Pincio e l'infinito nell'autofinzione di Walter Siti*, in F. Bondi et al. (a cura di), 2: *ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 199-212.

²⁶ T. Pincio, *Hotel a zero stelle...*, cit., p. 146.

²⁷ *Ibid.*, p. 223.

²⁸ Vd. G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, nottetempo, 2017. Non intendo qui comparare da un punto di vista formale i due testi, che infatti differiscono retoricamente in molti punti; trovo però analoga l'intenzione, per così dire, di un'autofinzione per immagini.

mente i vari personaggi all'interno del «saggio narrativo di critica letteraria»,²⁹ compie ora una sorta di autoritratto figurativo che comprende, come lui stesso descrive, «Volte di persone famose. Volte di persone anonime: amici, parenti, fidanzate. E poi simboli, immagini, cose».³⁰ L'opera è catturata dal fotografo in due momenti diversi della produzione stessa, prima [vd., in calce, fig. 4] e dopo la conclusione [vd., in calce, fig. 5], alimentando il potere performativo della stessa azione artistica, trasformando l'opera quasi in *action painting*. Le due foto sono impaginate nel testo in due modi diversi, una a tutta pagina, una alla fine, molto più piccola (e ribadisco qui l'importanza data da Cometa alla retorica del *layout* nei fototesti); l'opera è inoltre presa dalla macchina fotografica a due distanze diverse. Se il posizionamento delle foto evidenzia il ruolo fondamentale che esse hanno all'interno dell'opera, allo stesso tempo il loro contenuto mette nuovamente in luce un'interazione tra testo e immagine: come l'autoritratto letterario di Pincio si compie attraverso la descrizione o il racconto biografico di altri personaggi, così l'autoritratto figurativo non è la mera riproduzione dei propri tratti somatici, bensì la raffigurazione di altri volti. Se la nostra vita è caratterizzata dalla presenza dell'altro, così sarà la nostra autobiografia. Ecco allora che trasponendo quanto detto sull'*Autoritratto nello studio*, l'opera murale che ci viene presentata in foto alla fine dell'*Hotel* può definirsi un «autoeteroritratto». Nella seconda foto vediamo l'opera conclusa, Pincio ordina ai volti compagni di vita: «NON SPARITE», reinserendo nuovamente la parola scritta. Così da porci teoricamente un'altra questione: che sia anche quest'ultimo, in fondo, un iconotesto, ennesima testimonianza dell'impossibilità per l'autore di scindere le due forme espressive?

3. Caravaggio e la fotografia

Volendo considerare un ultimo iconotesto nella produzione narrativa di Tommaso Pincio, potremmo inserire in questa categoria anche *Il dono di saper vivere*, l'ultimo romanzo dell'autore che racconta la vita e l'opera di Caravaggio, suo 'primo amore',³¹ attraverso la vita (e l'opera) di un carcerato, le cui fattezze ci ricordano ampiamente il protagonista di *Cinacittà*. Azzarderei a definire l'opera un iconotesto per via dell'immagine in copertina particolarmente connotata. Essa presenta il ritratto di Caravaggio sulla banconota delle centomila lire. La scelta non ricade su uno degli innumerevoli autoritratti caravaggeschi o sul ritratto in questione nella sua forma originale. La volontà di identificare l'artista entro una tale cornice rivela un significato simbolico: non è l'arte, ma il valore dell'arte, il denaro che circola intorno ai fatti artistici il protagonista del romanzo.³² Se è noto che il paratesto ricopre un ruolo fondamentale in un'opera, così la copertina, specie nel caso in cui venga scelta dall'autore, assume

²⁹ L. Marchese, *È ancora possibile il romanzo saggio?*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX, 2018, p. 154.

³⁰ T. Pincio, *Hotel a zero stelle...*, cit., p. 226.

³¹ L'aneddoto dell'uccisione di Ranuccio Tomassoni a Via Pallacorda, ad opera di Caravaggio, è riportato, prima che nel *Dono di saper vivere*, in *Cinacittà*, *Hotel a zero stelle*, *Pulp Roma*, *Scritti d'arte*.

³² Ricordo una presentazione del libro avvenuta il 21 ottobre 2018 nell'ambito della manifestazione «Macro Letture» (Museo d'Arte Contemporanea di Roma) a cura di Maria Ida Gaeta, in cui Pincio disse: «I soldi sono anche in copertina!».

frequentemente un rilievo essenziale.³³ Ho l'impressione, dunque, che nel caso del *Dono di saper vivere* la decisione di Pincio di inserire quest'immagine nell'opera, seppure in copertina e non all'interno del volume come negli iconotesti 'canonici', sia stata dettata dalla volontà di definire iconograficamente il senso primario del romanzo nella sua tensione interna, ovvero la relazione intrinseca tra arte e denaro. Inoltre, immagine e testo dialogano in maniera molto significativa poiché alla concretezza dell'illustrazione si accompagna la corrispondente *ekphrasis* nozionale:³⁴ un intero capitolo del romanzo è infatti dedicato a quest'opera, o per meglio dire, alla banconota che lo contiene. Pincio ci racconta la storia del ritratto realizzato da Ottavio Leoni, che verosimilmente ricordò il volto del Caravaggio al momento della rappresentazione, forse rinfrescandosi la memoria osservando l'autoritratto del pittore nel *Martirio di san Matteo*.³⁵ Dall'*ekphrasis* dell'opera fino all'esegesi della possibile genealogia del ritratto, qui emerge non tanto una nuova voce nella costellazione critica caravaggesca, decisamente già estesa,³⁶ quanto piuttosto un'inedita storia dell'immagine. A questa descrizione segue, infatti, l'*ekphrasis* comparata delle due versioni di *Buona ventura*, una realizzata nel 1594, una nel 1596-97, la quale compare anch'essa sulla banconota. È in queste pagine che si può dire che il romanzo diventa saggio,³⁷ l'intento critico di Pincio si esprime appieno, e ne emerge una caratteristica fondamentale: il rapporto dell'autore con il tempo, chimera dell'arte figurativa da sempre incastrata nella sua prigione di fissità. Pincio sostiene infatti che le due versioni di *Buona ventura* siano un'opera unica e in movimento:

i due quadri sembrano separati dalla frazione di un istante, perché nel secondo, riprodotto sulla banconota, la ragazza ha riacquisito la posizione eretta, come se si fosse finalmente fermata; il dorso della mano sinistra sembra più quieto adesso, non è arcuato ma disteso. Il giovane, probabilmente un soldato, è invece rimasto nella stessa posizione. Una mano poggiata sull'elsa della spada, una offerta alle dita della ragazza, lo sguardo ancora imbambolato. Ha solo inclinato sul lato opposto il capo coperto da un cappello piumato, senza comunque staccare gli occhi da quelli malandrini di chi lo sta fregando.³⁸

³³ Per l'uso di alcune immagini in copertina nel caso di iconotesti cfr. i contributi V. Cammarata, *Sfide della rappresentazione. I «Trompe l'œil» di Georges Perec e Cuchi White*; R. Coglitore, *La verità dell'io nei fototesti autobiografici*; M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*; e N. Primo, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, tutti in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, cit., pp. 9-47, 49-68, 69-115 e 181-204.

³⁴ M. Cometa definisce la distinzione tra *ekphrasis* nozionale e *ekphrasis* mimetica: l'una riguarda opere d'arte realmente esistenti, l'altra prevede l'invenzione della stessa immagine poi descritta (cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit.).

³⁵ Vd. T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 73-78.

³⁶ La bibliografia critica consultabile alla fine del volume alimenta l'ipotesi del libro quale ibrido tra romanzo e saggio critico.

³⁷ Pincio ripercorre fortuna e sfortuna di Caravaggio, da Baglione a Longhi, passando per Berenson, concentrandosi tuttavia molto sulla rivalutazione del critico d'arte bolognese con la celebre *Mostra su Caravaggio e i caravaggeschi*. I contatti con la critica d'arte sono molteplici e permettono un confronto filologico, che rinvio ad altra sede per ragioni di spazio, tra la raccolta di contributi di critica d'arte *Scritti d'arte* (2015) e l'ultimo romanzo. Posso intanto rimandare agli articoli su Caravaggio e su Warhol, che mostrano la presenza di un *Leitmotiv* nel pensiero critico dell'autore: *Il barattolo trafugato* (2013) e *Quando rubavo la vita a Caravaggio* (2011) in T. Pincio, *Scritti d'arte*, Roma, L'orma, 2015, pp. 224-226, 269-273.

³⁸ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 77.

Pincio descrive in questo brano un'azione che quindi succede *nel* tempo, ancor più se si tratta di un'opera che presenta due versioni accostabili. L'interpretazione pinciana, poi, vuole che la nostra focalizzazione sugli sguardi dei protagonisti ci nasconda le loro mani, soprattutto quelle della zingara, che ha mani che rubano. Paradossale e ironico, infine, il fatto che la Banca d'Italia abbia scelto quest'immagine per rappresentare il denaro, o forse non così paradossale, dice il narratore alla fine del capitolo: «Come potevo essere così sprovveduto da affidarmi alla perversità tutta speciale e italiana, all'ironia spudorata e bizantina di una banca che collocava al centro di un suo titolo al portatore l'immagine di un furto con destrezza?». ³⁹

Il denaro, in conclusione, al centro della narrazione, della biografia caravaggesca interna, della critica d'arte, come già avvertiva la copertina insieme all'esergo a inizio romanzo tratto dalle *Confessioni* di Rousseau: «Ecco, dunque, mi si dirà, nascere la necessità del denaro». E altre ancora sono le strategie retoriche che Pincio attua all'interno del romanzo per descrivere l'analogia tra arte e merce. Definisce tale relazione, per esempio, la connessione tra Caravaggio e Andy Warhol, realizzata tramite l'inserimento di molte citazioni in esergo tratte da *The Andy Warhol Diaries*. La concezione dell'arte quale merce è alla base, infatti, della *pop art* warholiana, che ha come punto di unione con quella del pittore vissuto secoli prima il suo essere *popolare*. L'arte non è diversa da ogni oggetto in vendita, quasi per definizione deperibile, sostituibile. D'altra parte, è nella spazzatura che il protagonista del *Dono* trova il monumentale *Tutta la pittura del Caravaggio*: «Mi sono occupato del salvataggio del libro solo dopo avere pubblicato l'immagine su Instagram». ⁴⁰

Da Caravaggio a Instagram il passo è breve, ci dice Pincio. L'autore si serve del pittore per affrontare attraverso modalità inedite la questione della fotografia nella «nuova epoca che ci vuole tutti fotografi». ⁴¹ Caravaggio, in quanto «inventore del realismo fotografico», ⁴² sarebbe l'anticipatore del lungo processo della perdita dell'aura nell'arte, processo che inizia con la nascita della fotografia e approda alla postfotografia odierna. Pincio ripercorre la storia della percezione dell'arte e, se non mancano commenti tecnici sul laboratorio caravaggesco, o sulla vita e l'opera pionieristica del pittore, il romanzo è prima di tutto uno strumento per mettere in luce il problema della fotografia al giorno d'oggi. Infatti, dopo la descrizione delle opere di Caravaggio, l'ultima *ekphrasis* è un'*ekphrasis* fotografica, sorretta da una critica alle didascalie della foto. Il protagonista nota su un riquadro di giornale:

lo scatto di un uomo in piedi su una battigia, nudo a parte un asciugamano blu in vita. [...] L'uomo nella foto è prima un senatore romano sconfitto, poi una versione antiromantica del *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich. Si azzarda anche un'interpretazione a dir poco impegnativa. Costui sarebbe stato immortalato in quella posa un po' stanca e assorta per simboleggiare un destino generale, l'imminente caduta dell'uomo. [...] l'uomo nella foto è un attore americano di una certa fama e con alle spalle vent'anni di film tra cui uno nel quale impersona un supereroe dell'universo Marvel, [...] Daredevil. [...] è una foto brutta, quella del Devil pensoso. [...] *La vedo brutta* non perché lo sia in sé, ma per come si adatta all'articolo che la commenta in maniera così

³⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴¹ *Ibid.* A tal proposito si veda il già citato J. Fontcuberta, *La furia delle immagini*, cit.

⁴² *Ibid.*, p. 63.

miserevole; perché non fa nulla per sottrarsi alle parole, anzi sembra non aspettare altro, come fosse stata scattata per provarle e non avesse ragione di esistere senza il contorno di un ciangottio. La vedo brutta perché c'è stato un tempo in cui le immagini vivevano di sguardo. [...] non c'è immagine ormai cui venga risparmiata l'umiliazione di far sfondo alle chiacchiere. [...] La parola che usavamo in passato quale sinonimo di fotografare – immortalare – non ha più senso. Non scattiamo per fermare e conservare attimi fuggenti, ma per condividere il presente, renderlo pubblico, amplificarlo, espanderne i confini; per renderci ubiqui.⁴³

Pincio sotto le mentite spoglie dello scrittore criminale spiega la concezione della postfotografia: l'uomo non scatta più una foto con l'intento barthesiano di far ritornare la morte, bensì con l'intenzione di rendersi ubiquo, popolare per più di quindici minuti. Un'invettiva contro le parole che accompagnano le immagini precede la critica alla fotografia stessa. Pincio rifiuta l'idea che si possa dare dignità a un'immagine solo commentandola con delle didascalie che abbiano lo scopo di interpretarla, come se essa non potesse avere senso da sola ma fosse necessaria un'illustrazione verbale. Criticando questa forma di pensiero, Pincio rivendica dunque non solo l'autonomia dell'immagine dal testo, ma anche l'eventuale rapporto di interazione dei due linguaggi, che riconduce alla pratica degli iconotesti da poco scandagliata. *Il dono di saper vivere* assume in questo modo la forma di un memorandum delle varie teorizzazioni proposte nei precedenti testi pinciani.

Ugualmente, alla fine del romanzo, l'attenzione allo sguardo nell'opera d'arte caravaggesca acquisisce connotati più ampi, entra in relazione con il mondo contemporaneo, dove lo sguardo diventa il primo mezzo di potere e sottomissione allo stesso tempo. Leggiamo due brani:

L'occhio è un elemento perturbatore, muta la realtà. [...] Gli impostori che ci osservano da dentro gli specchi ci trasformano in attori. E Caravaggio? Di sicuro aveva ben chiaro il concetto. David Hockney, pittore tra i maggiori del Novecento, afferma che «le figure del Caravaggio non guardano mai dove ti aspetti».⁴⁴

Forse lo sguardo strano che spesso si coglie nelle figure di Caravaggio, quel loro puntare gli occhi dove non ti aspetti, è quello di tutti noi che, davanti a uno specchio, *scambiamo il nostro riflesso per uno sconosciuto*, fino a diventare attori senza volerlo, interpreti della nostra vita.⁴⁵

Lo sguardo è qui il protagonista. E l'oggetto specchio diventa ancora più pericoloso per l'autenticità dei nostri atteggiamenti quando consiste in una fotocamera frontale. Mostrare una fotografia di noi stessi e modificarne la realtà con le parole, condividere, rendere pubblico, amplificare il presente equivale a diventare «interpreti della nostra vita». L'attore resta incastrato nello specchio, e diventa come i visitatori della scimmia Cookie, guardiani in gabbia. Nel *Dono*, in conclusione, Pincio compie una serie di riflessioni sulla società contemporanea e sul nostro modo di interagire con essa. Il romanzo risulta un ulteriore tassello rispetto a quanto detto già nel 2015 in *Panorama*, manifesto del pericolo che accompagna i recenti regimi scopici, soprattutto quelli nati insieme ai *social network*. Questo nuovo modo di guardare, il far

⁴³ *Ibid.*, pp. 150-153, il corsivo è mio.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 193, il corsivo è mio.

parte di una «società della sorveglianza», come vedremo ora proprio in merito a *Panorama*, creerà anche un nuovo modo di concepire e fare la letteratura.

4. La letteratura in uno schermo

Il protagonista del romanzo *Panorama* è Ottavio Tondi, lettore di professione che, grazie a Mario Esquilino, autore di un libercolo che Tondi aveva stroncato qualche anno prima, conosce *Panorama*, *social network* che gli permette di incontrare virtualmente Ligeia Tissot.

Prima di entrare nell'analisi testuale del romanzo, segnalo un luogo in cui Pincio allude alla forma iconotestuale, che ormai mi sembra di poter definire una cifra di riconoscimento della produzione pinciana. Tondi subisce un pestaggio sul Ponte Sisto mentre legge *Bruges la morta* (1892) di Georges Rodenbach, non a caso considerato dalla critica il primo fototesto,⁴⁶ simbolo di decadenza e qui metafora del crollo della parabola di Ottavio Tondi: non è più tempo per la letteratura (e vedremo a breve perché). Tuttavia, ciò che è maggiormente degno di interesse in *Panorama* è il trattamento di un altro tipo di immagini, quelle cui Ottavio ha accesso attraverso il *social network* che dà il nome al romanzo. Sono le immagini condivise dagli altri utenti, perlopiù riprese fisse di ambienti domestici. L'utente stesso deve acconsentire a mostrare una parte della sua casa. Il narratore ci spiega di cosa si tratta in un lungo passo in cui *Panorama* viene paragonato senza mezzi termini al Panopticon di Jeremy Bentham, prigioniero nella quale:

I prigionieri vivevano nella consapevolezza che il guardiano potesse osservarli in qualunque momento, ignoravano però se e quando li stesse davvero osservando perché la torre, sempre in ombra, consentiva al guardiano di non essere visto. L'incertezza metteva il prigioniero nella terribile condizione di sentirsi sempre osservato, anche quando non lo era. La prigioniera perfetta. [...] In teoria, il guardiano avrebbe potuto dormire tutto il tempo o lasciare la torre ogniqualvolta ne avesse voglia. In teoria, se nella torre non ci fosse mai stato un guardiano, non sarebbe cambiato nulla, perché *il vero guardiano non era l'uomo appostato nella torre, ma il prigioniero*. Vivendo nell'incertezza, *il prigioniero si sorvegliava da sé, diventava il guardiano di sé stesso*. Il principio di *Panorama* è identico. La sua grafica ha la stessa struttura del Panopticon di Bentham. La parete circolare del pozzo corrisponde allo schermo del dispositivo attraverso il quale si accede al social.⁴⁷

Nel corso del romanzo noi assistiamo alla nascita di un amore all'interno di questa prigione, da parte di Ottavio per Ligeia Tissot. Ligeia adotta curiosamente un meccanismo di difesa dal *social network*, non si mostrerà mai in video, quindi non potrà mai essere osservata. Ma Ottavio, nella paura di essere osservato da lei, muterà il suo comportamento di fronte allo schermo, quindi di fronte alla realtà. Mario Esquilino, suo mentore e allo stesso tempo Lucignolo, dirà infatti: «Tutti vogliono vedere tutto proprio perché si ha sempre qualcosa da nascondere».⁴⁸ Il principio di questo *social network* di finzione non sembra essere molto lontano da tanti esistenti (in alcuni luoghi del testo sembra quasi essere semplicemente *Facebook*). Essere osser-

⁴⁶ Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 69, e prima J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Puf, 2003, pp. 161 ss. Per una recente genealogia dell'iconotesto fotografico cfr. S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit., che pure riconosce *Bruges la morta* quale primo fototesto (p. 97).

⁴⁷ T. Pincio, *Panorama*, Milano, NNE, 2015, pp. 141-142, il corsivo è mio.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 143.

vati e osservare equivale a quel meccanismo di potere che Foucault aveva esposto in *Sorvegliare e punire*,⁴⁹ prendendo a modello proprio il *Panopticon* di Bentham per mostrare un mutamento antropologico nel mondo contemporaneo: il Potere non è gerarchico, ma potenzialmente presente in ogni sfaccettatura della società, che viene così modificata dall'interno. Colui che spettacolarizza sé stesso diventa quindi guardiano e prigioniero al contempo. Come la scimmia Cookie di cui abbiamo già detto, come i suoi spettatori, l'uomo contemporaneo vive in un regime di sorveglianza dato dall'esigenza di voler sorvegliare tutti gli altri, quest'entità altra che ci guarda, controlla le nostre scelte, verifica le nostre azioni. Lo slogan di Panorama recita: «IL MONDO AI TUOI OCCHI», l'umanità si fa «paesaggio».⁵⁰ Non sapendo chi ci sia all'ascolto e alla visione, ci freniamo, ci dominiamo, diventiamo prigionieri di noi stessi. E allora la domanda di nuovo si pone: siamo la scimmia o i suoi osservatori? Al netto della prospettiva, sembra volerci dire Tondi, siamo tutti dietro le sbarre (si chiamano «celle» le finestre che mostrano le immagini condivise nel *social*).

Insieme all'aspetto sociale, o per meglio dire a-sociale, della piattaforma, Ottavio si sofferma su un'altra caratteristica di *Panorama*. Oltre a sé stessi, infatti, gli utenti possono condividere contenuti di qualsiasi tipo:

A forza di scorrere il muro di celle, le viste offerte dagli utenti, perse ben presto la cognizione del tempo. E non c'erano soltanto le celle. Il *social* offriva la possibilità di pubblicare contenuti di ogni tipo: foto e pensieri personali, foto e pensieri pescati altrove, articoli, video, musica. [...] Tondi si rese conto che di essi gli importava poco, se non nulla. Sul momento si entusiasmava. Che cosa interessante, si diceva. Più tardi la guardo meglio, aggiungeva. Ma finiva puntualmente per non guardarla più. *E che usasse il verbo guardare anziché leggere era significativo*.⁵¹

La componente metatestuale della scrittura di Pincio emerge in questo passo insieme a una lucida rappresentazione dei *social network*. Tondi assume una nuova posizione di fronte alla lettura stessa, anzi alla visione, e arriva a teorizzare, nelle sue spiegazioni, la nascita di una nuova letteratura: «non era morta la letteratura, erano morti loro, i letterati».⁵²

La letteratura esisteva ancora, ma in una forma nuova, non più cartacea, non più scritta per essere letta. In un certo senso era tornata all'oralità, un'oralità diversa, non più fatta di voce e per essere ascoltata, e *tuttavia in grado di parlare un linguaggio dei sensi, il verbo dell'organo dominante, l'organo della vista*. Le parole e le cose che vedeva scorrere su *Panorama* non erano forse un racconto in continuo rifacimento? In quel piacere spasmodico di osservare le vite degli altri non si realizzava forse la *sua idea di letteratura, origliare e sbirciare*?⁵³

In questa definizione di nuova letteratura secondo Ottavio Tondi, si rivela a mio avviso un'intuizione già ampiamente argomentata da Gabriele Frasca in forma saggistica in *La lettera*

⁴⁹ Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1976), trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 2014 [ed. or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975].

⁵⁰ T. Pincio, *Panorama*, cit., p. 148.

⁵¹ *Ibid.*, il corsivo è mio.

⁵² *Ibid.*, p. 153.

⁵³ *Ibid.*, il corsivo è mio.

che muore. La «letteratura» nel reticolo mediale (2005),⁵⁴ un ritorno all'oralità dato dalla contaminazione dei media, un'eterna onnipresente e rinnovata arte del discorso, che pure assume connotati multiformi dai rapsodi alle voci di oggi. Il brano di *Panorama* che abbiamo appena letto, inoltre, è la cartina di tornasole di quanto Cometa definisce «omologie strutturali». Locuzione presa in prestito da Lucien Goldmann,⁵⁵ l'omologia strutturale consiste in un'analogia genetica tra le esperienze della visione e la produzione letteraria, che si plasmerebbe in funzione dei regimi scopici che accoglie. Ora, il brano appena letto di *Panorama* mi sembra poter essere considerabile un manifesto, l'applicazione pratica della teorizzazione proposta da Cometa. Pincio dichiara qui che la letteratura ha assunto una nuova forma, una forma *visiva*. Il romanzo, dunque, non esisterebbe più, assumendo una morfologia assimilabile allo schermo di un computer. O di un *social network, tout court*, in cui letteratura vuol dire «origliare e sbirciare», o «racconto in continuo rifacimento». Nascosto dietro la figura del *voyeur* Ottavio, Pincio sembra quasi arrivare a sostenere che con l'esplosione della cultura visuale si sia finalmente concretizzata la sua idea della letteratura quale osservazione (di nascosto). Tondi smette di essere lettore per diventare osservatore e a quel punto si rende conto che non solo lui ha abbandonato la lettura per la visione, ma che la letteratura stessa ha subito una trasformazione genetica, un'evoluzione, è diventata visuale, orale di un'oralità che *si guarda*.⁵⁶

Già gli iconotesti anticipavano questa strategia omologica, collocando sullo stesso piano semantico testo e immagine e interagendo ad armi pari sulla strada del senso. Qui la definizione di una «letteratura visuale» rappresenta il vertice di ciò che è già evidente dall'inizio del percorso artistico di Pincio. I suoi riferimenti provengono quasi nella totalità dalla *Visual Culture*, da un certo cinema,⁵⁷ dalle serie televisive, e da una certa Tv da *talk-show* che rende la sua scrittura molto riconoscibile (lo stesso Pincio parlava in merito a *Cinacittà* di un italiano televisivo, esito *kitsch* e postmoderno dell'incontro tra Bonolis e Berlusconi).⁵⁸ Se i riferimenti visuali sono stati finora tematici, in *Panorama*, dunque, Pincio arriva a teorizzare una vera e

⁵⁴ Cfr. G. Frasca, *La lettera che muore. La «letteratura» nel reticolo mediale* (2005), Bologna, Luca Sossella, 2015.

⁵⁵ La tesi di Goldmann prevede un'«omologia strutturale» tra le strutture del mercato capitalista e quelle del romanzo come forma letteraria (cfr. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964).

⁵⁶ Già quando Ottavio era un lettore di professione emergeva il tema dello spettacolo in conflitto tra oralità e silenzio, con le *performances* di lettura privato-pubblica: «Giunto il grande momento, nella sala gremita dell'auditorium, non si levò una mosca. In un silenzio tombale, il pubblico osservò per quasi due ore Ottavio Tondi fare ciò che aveva promesso di fare, leggere in pubblico come leggeva in privato. Sul palco era stato sistemato il divano di casa sua [...] Tondi fece l'ingresso in scena senza dire una parola. Si sedette, afferrò un libro e iniziò a leggere, in completo mutismo. I soli rumori che ogni tanto si udirono furono quelli delle pagine sfogliate, qualche colpo di tosse, sospiri. Tondi non disse nulla neppure al termine dell'esibizione. Si limitò ad alzarsi e uscire di scena tra scrosci di applausi che durarono molti minuti» (T. Pincio, *Panorama*, cit., p. 69).

⁵⁷ Così Gabriele Pedullà nel 2002: «Gli a-eroi degli anni Novanta non ci sono giunti dalla letteratura ma dal cinema: è lì, con ogni evidenza, che, pseudonimo a parte, vanno cercati buona parte dei modelli di Tommaso Pincio, a cominciare dai fratelli Coen. Film come *Il grande Lebowski*, *L'uomo che non c'era* e in parte già *Barton Fink*, presentano infatti delle affinità impressionanti con la narrativa di Pincio» (G. Pedullà, *L'amore ai tempi di Twin Peaks*, «Il Caffè illustrato», 5, marzo-aprile 2002, cito da A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014, p. 88).

⁵⁸ T. Pincio, *Pincio su Pincio*, in *La terra della prosa...*, cit., p. 86.

propria analogia genetica tra letteratura e visione nel social network, compiendo un avanzamento letterario che sembra andare di pari passo con il progresso delle tecnologie visive.

In conclusione, seguendo un percorso non cronologico ma tematico, ho voluto mostrare come l'opera di Pincio sia fedele a sé stessa e riprenda spesso lo stesso tema apportando variazioni. In un crescendo dal *Panopticon* di *Pulp Roma* a quello di *Panorama*, dalla fotografia tradizionale alla postfotografia imperante a partire dalla rivoluzione digitale, ho cercato di mostrare come Pincio abbia affrontato la questione dell'immagine nella contemporaneità in maniera poliedrica e sempre originale, ricoprendo un ruolo esemplare all'interno del dibattito oggi dominante che concerne il mutamento della letteratura in relazione alla cultura visuale.

COOKIE
Sirs:
Photographer Bernard Hoffman's Cookie (*LIFE*, Nov. 14) was not the first ape to take a picture. My protégé, whose name was also Cookie, was an advanced shutterbug more than seven years ago when an article appeared in *This Week* magazine Oct. 11, 1942. . . .
When Cookie made her photographic debut before an outdoor audience she conducted herself with the assurance of a press photographer.
H. HUBER CLARK.
New York, N.Y.



THE FIRST COOKIE



COOKIE'S PICTURE
CONTINUED ON PAGE 10

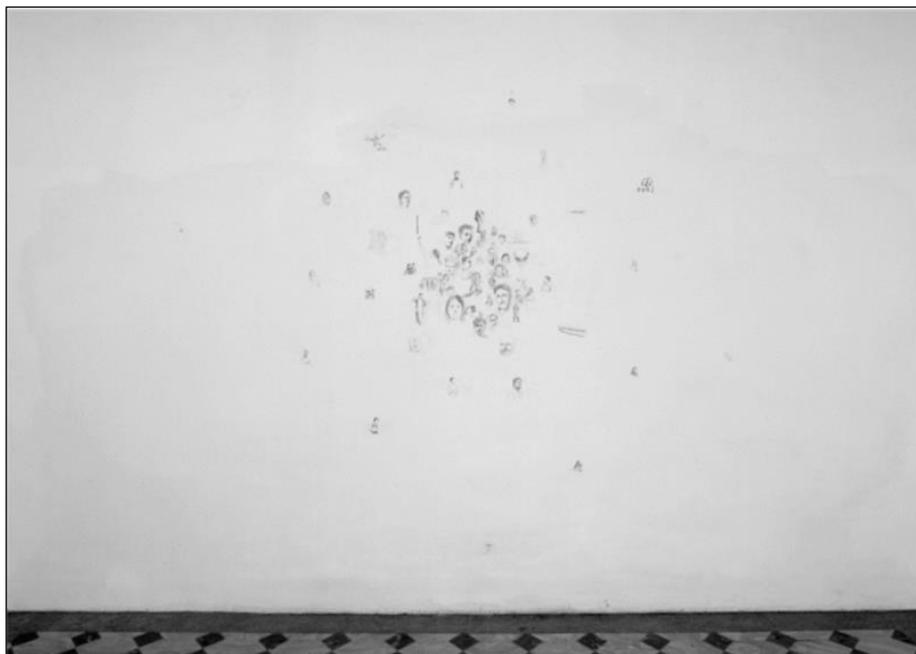
[Fig. 1]



[Fig. 2]



[Fig. 3]



[Fig. 4]



[Fig. 5]