



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

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

LAVINIA TORTI

**“Basta guardare”. Sullo scritto d’arte scritto dall’artista**

Nel rapporto tra letteratura e arti figurative nel Novecento, a svolgere un ruolo di elezione è la critica d’arte, considerata ormai, in particolare grazie al ruolo di Roberto Longhi, al pari della letteratura. Se il critico d’arte è stato definito a più riprese non solo un critico ma un vero e proprio letterato, specularmente va detto che molti scrittori si sono cimentati nel genere della critica d’arte e ne hanno influenzato le sorti: pensiamo a Pasolini, Testori, Bassani, Bertolucci e altri (cfr. Attanasio, Milano 2016; Bazzocchi 2021). Come sostiene Mengaldo in merito a Longhi e al suo magistero, “il grandissimo professionista è sempre doppiato da un geniale dilettante; ed è Longhi stesso che ha riconosciuto immediatamente, e sempre ribadito, l’importanza dei critici *non attitrés*” (2005: 11). Nella prefazione ad *Artisti* di Goffredo Parise, Mario Quesada esordisce: “Scrivere d’arte, è stato detto, è un’arte di per sé; dunque, non tutti i critici e gli storici sono anche scrittori d’arte” (Parise 1994: 9).

È proprio da questa distinzione che prende le mosse il mio contributo, con il quale mi propongo di mettere in luce alcune caratteristiche proprie degli scritti d’arte composti da letterati. Prendiamo ad esempio la collana dei “Classici d’arte” di Rizzoli, dove le introduzioni all’opera completa del dato artista erano scritte ogni volta da uno scrittore italiano diverso (Sciascia, Buzzati, Volponi, etc.). Così recita la nota dell’editore alla raccolta pubblicata nel 2000, che include alcuni degli innumerevoli testi pubblicati dal 1966: “A questi ‘non addetti ai lavori’ era chiesta una lettura dei pittori libera dai vincoli della critica d’arte in senso stretto, ma aperta a un rapporto personale, a un coinvolgimento intimo” (Morante *et al.* 2000: 6).<sup>1</sup> Oltre

---

<sup>1</sup> Per un’analisi più approfondita dei “Classici d’arte” Rizzoli rinvio a Triscari 2020,

a questa distinzione, negli scritti d'arte dei "non addetti" si possono riscontrare alcune peculiarità ricorrenti: gli autori si distaccano dalla prassi interpretativa e spesso la descrizione dell'opera viene sostituita dal ritratto del pittore ("parlare poco o affatto dell'opera e dire tutto sull'autore dell'opera", Quesada in Parise 1994: 12). Qualora l'*ekphrasis* sia invece presente, essa subisce uno sconfinamento di genere e si trasforma molto di frequente in una narrazione. La tendenza alla diegesi si mostrerà maggiormente nei testi redatti da scrittori abituati a maneggiare la finzione e lo sguardo dell'autore, non impegnato nella missione del critico, avrà una soggettività ancora più rilevante.<sup>2</sup> Questo particolare impiego della descrizione – e pertanto della narrazione – subirà esso stesso una evoluzione conseguente alla perdita della figurazione nell'arte. Il cosiddetto "effetto Longhi" (Cometa 2012: 121)

comincia a non essere più costante quando ci si avvicini alle dinamiche dell'arte informale o di quei movimenti che, superando il figurativo, riconducono i procedimenti metalinguistici all'interno dello spazio pittorico, ponendo come oggetto della pittura stessa i suoi elementi espressivi e comunicativi (Patrizi 2000: 119).

Un caso esemplare di questo cambiamento di paradigma può essere rappresentato da *La squadratura* di Calvino, saggio introduttivo a *Idem* (1975) di Giulio Paolini, in cui la descrizione del *Disegno geometrico* (1960) si serve di un lessico appartenente al campo semantico della lingua (il pittore fa spesso un "discorso" nelle sue tele) ed è immediato aggancio per definire un'analogia tra il disegno preliminare (la squadratura del foglio, appunto) e l'*incipit* di un testo: "lo scrittore guardandole [le fotografie della tela] già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerabili volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere" (Calvino 1995: 1990, e infatti lo scrittore-Calvino così farà

che, non molto diversamente da noi, distingue tre modalità di ibridazione tra parola e immagine in questi scritti d'arte: la finzializzazione della scrittura saggistica attraverso l'uso del dialogo o l'invenzione narrativa; l'inserimento di elementi propri della poetica dell'io-scrittore nella pagina critica; il ritratto di pittore tra biografia e storia.

2 Già Mengaldo: "la descrizione verbale non mima l'opera, ma lo sguardo che percorre l'opera" (2005: 38).

in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cfr. Splendorini 2012). Più tardi, con i *Salons* (1986) di Manganelli, l'opera d'arte sarà d'innescio per una narrazione *hors cadre*, secondo un'accezione letterale e una metaforica, e la parola descrittiva non troverà più spazio, eventualmente sostituita dall'immagine stessa, che però a sua volta non verrà commentata: pur concretamente riprodotta *scomparirà* dal testo.<sup>3</sup> Questa breve e certamente non esaustiva carrellata può aiutarci a comprendere in che modo lo scritto d'arte possa essere considerato un genere letterario, dotato di un codice e quindi passibile di cambiamenti ed evoluzioni nel corso della storia letteraria. Cercando di definire alcune caratteristiche di tale codice, un elemento inedito su cui cercheremo di ragionare in questo contributo è la presenza del doppio talento, nel nostro caso pittorico e letterario, nello scritto d'arte. Michele Cometa propone una distinzione del *Doppelbegabung* in tre categorie. I due talenti possono essere nettamente scissi nella produzione dell'autore, che dunque diventa a sua volta doppia, a meno che una vocazione non sostituisca l'altra anche cronologicamente (2014: 53). La "concretescenza genetica" (ivi: 52) è invece secondo Cometa l'ibridazione di un talento con l'altro al momento dell'atto creativo (più frequente è la contaminazione dello sguardo artistico nel testo letterario rispetto a quella dell'atto verbale nell'opera figurativa). L'ultimo aspetto che Cometa individua nei casi di doppio talento è la vocazione dialogica tra le due arti,

in cui l'una assume una sorta di dimensione metatestuale o metapittorica rispetto all'altra, esercita cioè una sorta di straniamento critico che consente al fruitore di cogliere aspetti altrimenti non perspicui, si insedia insomma proprio in quel "punto cieco" in cui verbale e visuale *non* possono coesistere e il senso si dà proprio nell'esperienza della *differenza* tra i due media e della loro irriducibile alterità (ivi: 54, corsivi dell'autore).

3 Un esempio precedente ai *Salons* del passaggio dalla descrizione alla narrazione si riscontra a mio avviso nell'introduzione al volume "Classici d'Arte" dedicato a Hieronymus Bosch (Morante *et al.* 2000: 103-121), in cui Dino Buzzati, piuttosto che compiere una disamina delle opere del pittore, scrive un racconto in cui finge di compiere un viaggio nella sua città natale alla ricerca dei mostri da lui raffigurati (cfr. Dell'Aquila 2009; Triscari 2020).

A partire da questa triplice categorizzazione, il mio proposito è quello di mostrare come il doppio talento sia caratterizzato in maniera inedita qualora si cimenti nella critica dell'arte altrui, in quanto lo scrittore è influenzato dall'altro talento, quello artistico, sia al momento della visione, quando guarda e interpreta, che al momento della pratica scrittoria, quando immagina e crea.

Anche nel caso di doppi talenti italiani che scrivono d'arte il corpus sarebbe piuttosto vasto e temporalmente esteso (basti pensare, oltre ai già citati Testori e Pasolini, a Savinio, Levi, Scialoja, per dirne alcuni). Non potendo prendere in esame ognuna di queste esperienze, noi ci concentreremo su due opere, quali *Artisti* (1994) di Goffredo Parise e *Scrissi d'arte* (2015) di Tommaso Pincio. È beninteso che le due raccolte sono diverse per collocazione storica e culturale e che abbracciano periodi molto estesi e nettamente distinti tra loro. Gli scritti di Parise, infatti, sono stati raccolti nel 1984 da Mario Quesada per l'elegante casa editrice Le Parole Gelate, poi ripubblicati dieci anni dopo per Neri Pozza in un'edizione postuma e accresciuta di sei testi, di una *Prefazione*, di una *Nota*, delle *Notizie ai testi* e di un apparato iconografico contenente alcuni dipinti di Parise, che si aggiunge a quello delle 17 fotografie in bianco e nero già presente nella prima edizione.<sup>4</sup> Gli scritti si concentrano nel ventennio 1965-1986, con un'eccezione per il primo testo su George Grosz, aggiunto successivamente ma molto precedente (risale al 1951). Parise concentra i suoi scritti su alcuni artisti, tra cui Schifano, Guttuso, Fioroni, infine De Pisis, che assume un ruolo fondamentale nella vita e nell'opera dello scrittore (cfr. Crotti 2005; Attanasio 2019), e su alcune correnti, come la Pop Art e la Transavanguardia.<sup>5</sup> Gli scritti d'arte di Tommaso Pincio sono invece raccolti per la casa editrice romana L'Orma e divisi in tre parti: il *Passato remoto*, con scritti che vanno dal 1984 al 1998;<sup>6</sup> il *Presente* e il *Futuro anteriore*,

4 Le immagini saranno oggetto di analisi in questo contributo, da cui la scelta di citare gli scritti d'arte da questa edizione piuttosto che dal secondo volume delle opere di Parise (Meridiani Mondadori).

5 Su quest'opera cfr. Crotti 2005; 2017; Attanasio 2018; 2019; Del Castillo 2019; Petruzzelli 2019; Cortellessa 2020.

6 In realtà il testo del 1984, in cui un Pincio diciannovenne tentava di confutare

dove le coordinate temporali si intrecciano, poiché, se la prima sezione raccoglie articoli pubblicati dal 2006 al 2014, i quattro saggi raccolti nell'ultima sezione vanno dal 2011 al 2015 e costituiscono una sorta di dichiarazione di intenti. Ogni testo è preceduto da un commento d'autore scritto verosimilmente in occasione della composizione del volume.

Il tempo in cui ci muoveremo per l'analisi degli scritti è, insomma, davvero molto ampio, sebbene si possa individuare nel passato remoto di Pincio – confermato dalla prima persona singolare del titolo – il presente di Parise.<sup>7</sup>

La scelta di prendere a campione queste due opere è dettata in parte dal fatto che Pincio definisce Parise uno dei suoi padri letterari proprio a ragione del suo doppio talento. In *Hotel a zero stelle* (2011) Parise è il primo scrittore che Pincio incontra nella sua discesa agli Inferi. Partendo dal racconto del viaggio in Vietnam, Pincio assimila la storia di Parise alla propria:

Ammettere che non avevo il talento, e forse nemmeno il bisogno, per diventare un vero artista è stato un po' come morire. [...] Qualcosa di simile capitò anche a Goffredo Parise. Anche lui sognava di fare il pittore da giovanissimo. Intorno ai diciassette anni andò a Venezia per visitare la Biennale. Vide parecchi bei quadri, alcuni dei quali realizzati da autentici geni: Gauguin, Cézanne, Modigliani, Picasso, Klee. Ma fu soprattutto Chagall a folgorarlo. Concluse che non avrebbe mai raggiunto simili altezze e smise di dipingere. Parise ha raccontato più volte e con

la tesi di Benjamin sulla riproducibilità tecnica, è disperso ed è stato solo "commentato" dall'autore. Un elemento che accomuna i due scrittori e che sarebbe interessante approfondire, ma su cui per ragioni di spazio non potrò dilungarmi, è la parziale messa in discussione della tesi benjaminiana sulla perdita dell'aura (cfr. Parise 1994: 71; Pincio 2015: 11 e sgg.).

7 Negli anni della Scuola Romana Parise parla di un "ritorno alla pittura" dopo almeno un decennio di 'concettualismo', concetto ancora oggi oscuro, da tradurre in ariose metafore mentali, dell'espressione figurativa che i grossolani, non del tutto a torto, chiamerebbero 'aria fritta'" (1994: 85, corsivi miei). Pincio è invece "figlio del riflusso. In particolar modo di quel ritorno alla pittura che gli artisti delle seconde avanguardie, quelle degli anni Sessanta e Settanta, anche dette avanguardie di massa, consideravano lettera morta" (2015: 13, corsivi miei).

vari accenti questa storia, ma io ne venni a conoscenza indirettamente. Me la ripeteva in continuazione un mercante d'arte [Gian Enzo Sperone] che conobbi quando ero ancora studente e non di rado il racconto veniva condito con un accenno ai *Sillabari*. [...] Per il mercante dovevo imparare ad accettare questa verità: che non siamo noi ad abbandonare la nostra vocazione, è lei ad abbandonare noi. Era un momento molto delicato per me. Avevo depresso i pennelli ma mi sentivo ancora artista [...] (Pincio 2011: 39-40).<sup>8</sup>

Così conferma Parise: "Io mi sono sempre occupato di pittura. Da ragazzo volevo fare il pittore, ma poi, rapidamente, ho lasciato i pennelli per la penna" (1994: 133). Parise e Pincio hanno in comune il fatto di aver abbandonato un talento per l'altro, la pittura per la scrittura (il secondo rinnegando persino il suo nome anagrafico Marco Colapietro), con la differenza che Pincio a un certo punto si riconcilia con la sua "mediocrità d'artista" (2011: 224; cfr. Porciani 2021) e ricomincia a dipingere, seppur solo ritratti: "Evocare con parole non è come rappresentare con segni e colori, nondimeno lo sguardo del pittore mancato è rimasto dentro di me alla maniera in cui gli estinti seguitano ad abitare una casa, la maniera dei fantasmi cioè. [...] Quindi ho iniziato a dipingere ritratti; ritratti di scrittori perlopiù" (2015: 266-267). Seppure un talento sostituisca esteriormente l'altro, nell'atto creativo le due componenti si rivela-

8 Nel capitolo *Stanza 101* Pincio descrive il suo rapporto con la figura di Parise mediato da Sperone e cita – con qualche modifica non sostanziale – un passo di *Artisti* in cui Parise descrive il mercante: "vivissimo, con denti candidi e aguzzi di cane, fulminante, nervoso, di quel genere di persone che, italiane, possono diventare domattina di passaporto americano, giapponese o arabo... l'emozione dell'arte (e della sua valutazione borsistica nel sempre difettibile mercato delle emozioni estetiche) lo ha dotato di una febbre, di una temperatura alta dentro cui e con cui si aggira come colui che ha rubato e porta in tasca, invendibile, il più misterioso diamante nero del mondo. Sarà diamante nero o illusione?" (Pincio 2011: 40-41, ma cfr. Parise 1994: 84). Oltretutto in *Hotel a zero stelle*, Parise torna in *Scritti d'arte*: "Balzac, Nabokov, Parise, Pamuk. Quattro scrittori molto lontani tra loro ma con un tratto in comune. Hanno tutti coltivato, in gioventù, la passione per la pittura. [...] per scoprirsi scrittori dovettero diventare pittori mancati. [...] scrittori che si sono formati respirando i dolori pungenti dei colori e delle sostanze spesso velenose con cui vengono masticati e diluiti" (Pincio 2015: 266).

no contemporaneamente e cooperano alla costruzione di un'opera, figurativa o letteraria che sia. Nel procedimento che è possibile chiamare concrescenza genetica, secondo la proposta di Cometa succitata, Parise, per esempio, interseca narrazione e pittura anche nell'interpretazione delle proprie opere: "Fui folgorato e realisticamente dismisi le mie modeste ambizioni. Del resto nei miei quadri c'era proprio un andante narrativo, e così la scrittura mi è parsa il prosieguo della mia inclinazione artistica" (1994: 138).<sup>9</sup> La scrittura, dunque, assume facilmente *tratti* figurativi, poiché già la pittura era di per sé narrativa. E la ragione per cui il doppio talento assume un ruolo fondamentale non solo nella genesi di un'opera creativa ma anche nello scritto d'arte risiede in una differenza di sguardo. Lo scrittore-artista ha, infatti, un duplice sguardo sull'opera, in quanto da una parte coglie le tecniche e le immagini con l'esperienza di chi fa (o ha provato a fare) il mestiere, dall'altra, però, vede l'artista come un personaggio intorno al quale costruire una finzione e spesso i suoi quadri come narrazioni. In un saggio dedicato a Parise e alla sua *Wunderkammer*, Crotti sostiene:

lo sguardo dell'artista, privo di alibi qualora messo a confronto con quello del letterato – sagoma che viene recepita a questa altezza in forme molto canoniche, poiché condizionata dai crismi di una tradizione che avrebbe scisso i nessi ricorrenti tra letteratura ed esistenza – ha il pregio di orientarsi in termini diretti verso il proprio oggetto. Una scelta prospettica, codesta, che parrebbe priva di mediazioni, cioè non subalterna alle prescrizioni dettate dalla 'norma' (2017: 116).

Il doppio talento, insomma, pur già scevro di imposizioni dettate dalla critica d'arte, avrebbe una libertà in più, ovvero la capacità di svincolarsi dai crismi della stessa letteratura. Inoltre, la maggiore attenzione all'artista piuttosto che all'opera, propria degli scritti d'arte realizzati da scrittori, si fa più significativa in questo caso poiché il doppio talento non è solo interessato ai fatti artistici e quindi scrive di essi, ma è anche in grado di immedesimarsi nell'artista molto più

9 La citazione è tratta dalla notizia al testo *I due mercanti*, in cui il curatore Mario Quesada riporta un passaggio di un'intervista fatta a Parise e apparsa in A. Amendola, "Goffredo Parise", *Amica*, Milano, 25 giugno 1985.

agilmente di quanto potrebbe fare uno scrittore. La domanda da porsi a questo punto risiede nella scelta degli artisti ritratti: si tratta di un'operazione di proiezione o di riconoscimento? Lo scrittore-pittore scrive degli altri ciò che pensa di sé oppure, al contrario, individua solo gli artisti in cui riesce a rivedere sé stesso, servendosi di loro per costruire un proprio autoritratto?

Un indizio per rispondere a queste domande potrebbe essere fornito dal fatto che i due "pittori scrivani", per utilizzare un'espressione di Pincio (2011: 148-164), sono loro stessi particolarmente attenti ai doppi talenti, ovvero agli artisti che si siano misurati in esperienze di scrittura o che, ancor più, abbiano usato lettere e parole nelle loro opere. Molti sono gli articoli, in cui, per una sorta di effetto Droste, il doppio talento racconta l'operato di un altro doppio talento. A guardare sin dal primo scritto raccolto in *Artisti* di Parise, infatti, è possibile identificare questo duplice legame: nella recensione a *Un piccolo sì e un grande no. Un'autobiografia di Grosz* (1948), in cui, appunto, l'artista tedesco si cimenta nella scrittura, Parise individua una somiglianza tra i due linguaggi: "la scrittura di Grosz, anche in quelle che sono vere e proprie pagine di cronaca è la scrittura stessa del suo pennino sottile e tremolante di disegnatore", "essa si snoda in queste 300 pagine come in un album di schizzi, le parole vi sono adoperate solo per disegnare, i pensieri e le descrizioni sono piccoli paesaggi fumosi e maleodoranti di *cabaret* e di cassette equivoche" (1994: 17). Si assiste, dunque, ad una giustapposizione tra la scrittura e il disegno, i quali vengono assimilati attraverso l'uso della metafora: Grosz – come Parise – scrive la sua autobiografia attraverso una scrittura *visiva*. D'altra parte, i pensieri e le descrizioni si trasformano in paesaggio, prendendo dunque immediatamente, attraverso una dinamizzazione efrastica (Cometa 2012), una forma figurativa, pittorica. La dinamizzazione deforma l'immagine a tal punto da fallire nel suo intento descrittivo (e la descrizione fallisce spesso in Parise, "ho tentato di descrivere qualche opera di Cornell, inutile dire che non ce l'ho fatta", 1994: 71). Lo scrittore non sembra neppure distinguere, in alcuni luoghi, tra sintesi della parola ed *ekphrasis* dell'immagine, tutto si direbbe confuso – volutamente, si intenda – tra il verbale e il visuale:

E il bello è appunto lì, in quelle pagine che parlano della guerra e dei soldati, dove tutto un retroscena di piccole vigliaccherie e di meschini interessi si mescola in un gioco di continui controsensi, dietro la impetita e grottesca maschera del militare germanico, dell'ufficiale con spalline dorate, sciabola e sguardo folgorante. Non è raro trovarne qualcuno, *tra i disegni*, senza sciabola e senza spalline dorate in maglietta e mutande, raffigurato nella stanza di una donnina di passaggio, mentre, subito dopo la dolce notte, si palpa a più riprese e con compiacimento gli invisibili muscoli, oppure mentre se ne sta sull'attenti non pensando affatto alla storia della grande Germania come sembrerebbe, ma ai foruncoli del collo che gli dolgono sotto la stretta del colletto dorato (ivi: 18, corsivi miei).

Parise non realizza neppure uno scarto nel passaggio dalla descrizione del testo alla descrizione dell'immagine, per cui ogni cosa può dirsi alla stessa maniera, tant'è che, per esempio, in altri brani della raccolta egli si chiede se Giosetta Fioroni sia "lettrice di Avedon" (ivi: 22), o definisce Mario Ceroli "piccolo Rimbaud della falegnameria" (ivi: 33), o ancora, identifica *La casa ispirata* di Savinio come la "traduzione letteraria di un quadro metafisico" (ivi: 123), a metà "tra la parola scritta e la parola dipinta" (ivi: 125), mescolando ogni volta le due esperienze creative e cognitive.

La tendenza diegetica della descrizione propria degli scritti d'arte è inoltre messa in rilievo dalla struttura del dialogo, presente in *Schifano* e in *Guttuso*, che segue il modello dell'*intervista impossibile* e che manifesta una "tensione verso l'oralità" quale "strumento di 'straniamento' espressamente finalizzato a ritrascrivere la norma della prosa critica" (Crotti 2005: 148). Ancora un altro elemento, quindi, per sganciarsi dalle imposizioni della critica d'arte. Infatti, Parise ripete molto spesso che egli non è un critico d'arte (1994: 34, 49, 63, 92), che è mosso dal "batticuore" (ivi: 83), che il "frisson" è l'unico criterio per asserire che un'opera d'arte è bella (ivi: 119). Volendo fare un esempio di una posizione diversa che molto si attiene alla norma del critico-letterato, vale la pena di riportare questo brano di *Raffaello mistero senza mistero* di Michele Prisco, testo introduttivo al volume dei "Classici d'arte" Rizzoli dedicato al pittore rinascimentale (1966):

[...] lo storico dell'arte, o il critico militante, o semplicemente l'erudito, davanti alla scenografia delle Stanze, o alla *Madonna del cardellino*, o di fronte a uno dei suoi ritratti, da quello d'*Agnolo Doni*, alla *Muta* o alla *Velata*, potrà agevolmente avviare il discorso e trovare nel pittore riassunti, e portati al loro grado estremo di chiarezza intellettuale e maturità espressiva, gli ideali tipici del Rinascimento italiano; ma l'uomo d'oggi, l'uomo della strada condizionato e come confezionato dai mass-media, davanti a una soltanto di queste opere, in che maniera motiverà quel suo giudizio – bello! – oltre la genericità di un'impressione che sembra spoglia del più elementare supporto critico e persino dettata da un impaccio che sottace il distacco? (Morante *et al.* 2000: 129-130).

Parise, a differenza di Prisco, rivendica la sua estraneità ad un filtro sovrastrutturale dato dal supporto critico, che impedirebbe il legame viscerale, emozionale con l'opera. Raramente incontreremo nelle *ekphraseis* di Parise integrazioni ermeneutiche (Cometa 2012) poiché, secondo lo scrittore, come dice la *Vucciria* di Guttuso: "Non c'è niente da capire: basta guardare; quello che vedi è tutto chiaro, e comprensibile ed enumerabile, quello che non vedi non c'è" (Parise 1994: 41). Insomma, non c'è nulla da interpretare, ciò che appare davanti ai nostri occhi – quindi aranci, banane, pere, mele, pesche, non certo il "realismo italiano" (ibidem) – è ciò che è, nulla più. Piuttosto che descrivere con gli strumenti della critica l'opera d'arte o lo stile dell'artista, al fine di svelare il non-chiaro della visione, Parise si rende forse ancora più oscuro, ricorrendo nella sua scrittura a riferimenti solo visuali, tentando di spiegare il visibile con il visibile, l'indicibile con l'indicibile. Quando definisce lo stile di Fioroni "rosa" (ivi: 45), Parise si serve di ciò che, tra le molteplici componenti della visualità, è meno descrivibile: il colore. Lo scrittore naturalmente non allude solo all'uso del colore rosa nelle opere dell'artista, ma ad un preciso *modus operandi*, si direbbe ad un *ductus*, come dimostrato dalla prosecuzione del testo: "Oggi dire che uno stile è rosa potrebbe suonare quasi offensivo perché colpiscono gli stili rossi, o neri, quelli in generale a tinte forti; e le tinte leggere e miste, come per esempio il rosa, il celeste e il grigio, sono da molti considerate tinte evasive e poco impegnate" (ibidem). È l'ideologia, infatti, ad essere rosa nella pagina successiva (ivi: 46, poi ripetuto in

un altro saggio "Giosetta Fioroni con i suoi cuori e la sua deliberata ideologia color rosa", ivi: 99). *Stile, ideologia* (per meglio dire, il suo rifiuto), *sentimento* sono termini chiave in questi "minuscoli ritratti dei miei amici pittori italiani" (ivi: 34): siamo quindi fuori dall'opera, fuori dall'immagine. Infatti, Riccardo Donati, descrivendo la generazione di Parise e le mutazioni che avvengono nel corso del Novecento in merito allo sguardo, sostiene che in questo periodo gli scrittori:

Non guardano più soltanto al manufatto artistico (al testo) ma anche al contesto, ovvero al cavalletto e all'atelier, alla galleria e al museo, al collezionista e, più in generale, al sistema di vendita e di critica. Siamo insomma in presenza del passaggio da un'estetica a una politica degli sguardi, particolarmente evidente all'altezza degli anni Sessanta, quando entrano in gioco stilemi di tipo sperimentalistico e i letterati italiani convergono verso una dimensione più pubblica delle loro proposte autoriali, mettendo anche in crisi un'idea tradizionalmente romantica di immagine (2018: 743; cfr. anche Baxandall 2000).

Parise, in effetti, scrive non solo di opere e di artisti, ma anche di mostre, di gallerie, di galleristi e di mercanti (Lucio Amelio, Emilio Mazzoli, Plinio De Martiis, Gian Enzo Sperone, quest'ultimo mentore di Tommaso Pincio e ulteriore punto di contatto tra i due scrittori-pittori),<sup>10</sup> prendendo in considerazione, così come farà Pincio successivamente,<sup>11</sup> il valore dell'opera d'arte, il suo esser-merce.

A proposito di esposizioni, ma soprattutto a proposito di contesto, il rapporto tra letteratura e pittura emerge proprio da un articolo che Parise scrive in occasione di una mostra su sei pittori (Marrone,

10 Pincio dirà, infatti, che Sperone gli parlava spesso di Parise: "Il guaio è che non conoscevo scrittori, salvo i critici d'arte, sempre che si possa considerarli tali. Boatto mi aveva consigliato di scrivere, ma anche lui era un critico d'arte. Il solo scrittore che ogni tanto entrava nella mia vita, seppure in forma indiretta, era Goffredo Parise, amico di Gian Enzo, che me ne parlava spesso, portandolo a esempio perché pure Parise aveva rinunciato alle ambizioni di artista appena resosi conto di non possedere la stoffa necessaria" (2015: 59).

11 Al rapporto tra arte e merce Pincio ha dedicato il suo ultimo romanzo *Il dono di saper vivere* (2018).

Panarello, Di Stasio, Abate, Pizzicannella, Piruca). In *Anacronisti* egli mette in rilievo il *melos* degli artisti nostalgici della pittura, pur tuttavia specificandone l'esito scarsamente pittorico e al contrario molto letterario: "la pittura non c'è", "in compenso c'è la letteratura" (1994: 74), questi pittori "poco si distinguono uno dall'altro come è giusto che sia, trattandosi più di idee che di immagini" (ivi: 75). Siamo infatti nel pieno regime delle idee: la figurazione, pur invocata, si assenta dalla tela e, attraverso un rovesciamento semantico, la pittura si fa metalinguistica, essa diventa "un saggio al tempo stesso melodico e metafisico sulla pittura, resta il concetto, e per così dire il suono, se non addirittura il coro" (ibidem). L'opera, insomma, non viene descritta. Giorgio Patrizi a questo proposito sostiene che a partire dalle avanguardie storiche, dal momento che si assiste a un progressivo annullamento della figurazione, "la Storia nel quadro [...] diviene storia del quadro, della sua genesi come opera linguistica, dello stabilirsi di un codice espressivo che organizza i segni in direzione di un ampliamento della loro capacità significante" (2000: 119). Nel saggio *Sperone&co* di Parise l'*ekphrasis*, di nuovo incentrata sul figurativo, presenta però connotati metapittorici, in quanto l'azione dell'artista è evidente, l'oggetto della descrizione non è più solo il contenuto dell'opera, ma soprattutto il lavoro del pittore:

Chia: è tutto stile, anche se pazzo stile, le *pennellate* a ricciolo, il fumo a ricciolo, i riccioli di un bambino paffuto semisdraiato in una poltrona accanto a una lampada accesa e alonata di giallo. *Dipinto* su grossa tela di sacco, con forti *colori* puri e indubitabile forza. Oppure: un uomo deforme emette un soffione di fumo in forma di raggio dalla bocca e un altro soffione in forma di raggio dal sedere. Il tutto contorto, con *pennellate a spirale, a tondo, a vite, a caturacciolo* (1994: 86, corsivi miei).

O ancora, sulla scultura a quattro mani di Sandro Chia e Enzo Cucchi in *Transavanguardia a quattro mani*:

Ne è uscito un bufante che già stilla acqua e alghe come uscente da quegli umidori dell'inconscio che già si erano intravisti e visti, anche se più secchi, arsi o addirittura infuocati, nella materia pittorica precedente dei due [Chia e Cucchi]. Nel tafferuglio compositivo, cioè con le

mani nella creta e non i pennelli sulla tela, i due comparì non si sono lasciati sfuggire ancora una volta i tafferugli primigenii di una pittura o scultura che ha i suoi numi nei nomi di Savinio e di De Chirico (ivi: 94).

Come è possibile notare, l'attenzione di queste *ekphraseis* è posta, sì, a ciò che l'opera mostra, ma è rivolta allo stesso tempo a come l'opera è fatta, ai materiali, agli strumenti, alle tecniche. Ancora Parise: "noi vediamo una parte dell'astronauta e della capsula spaziale che si fondono, grazie alla rapida e appena accennata stesura del colore (un solo colore) in un'unica zona frastagliata, altamente decorativa" (ivi: 29).<sup>12</sup>

Spostando l'analisi all'altro autore qui preso in esame, possiamo incontrare ugualmente lo sguardo di Pincio nelle descrizioni dei quadri e delle tecniche di composizione, a dimostrazione di una competenza da doppio talento cui non sfugge la parte del processo creativo che precede il manufatto artistico. Come abbiamo detto, il passato remoto di Pincio corrisponde al presente di Parise, e infatti in uno dei primi *scrissi* anche Pincio descrive l'opera di Chia:

Sandro Chia vede un quadro e lo dipinge, intendendo per "quadro" sia il già dipinto sia la pura tela montata sul telaio e in attesa del colore. Questo paese della pittura, queste pitture di quadri, questi quadreggi, sono mondi isolati, interni. Il quadreggio è un *hortus conclusus*, un quadro circondato dal paesaggio della pittura alla stessa maniera in cui un'isola è circondata dagli oceani (2015: 20).

È possibile riscontrare anche in questo caso la dimensione linguistica del paesaggio, l'*e-strazione* del quadro dalla realtà, la realtà che si *inquadra* ancor prima di essere dipinta. L'*ekphrasis* non è più descrizione della storia, ma descrizione del linguaggio che la racconta. Su Gianni Dessì:

.....  
12 Per fare un altro esempio, nell'articolo su Fioroni, per cui rimando a Crotti 2005, un altro brano è votato all'analisi di tecniche e materiali in luogo del contenuto: "in un *collage* intitolato *Ricordo di un vestito d'estate* un pezzettino di stoffa a più colori, minuscolo, su un fondo di millimetrico cielo e forse una o due gocce di acqua di mare" (Parise 1994: 46-47).



Il giallo è come preso fra le due manifestazioni del bianco e occupa il quadro con una sagoma trapezoidale dai contorni ricurvi, disegnando una sorta di piano inclinato sul quale si staglia la schematica rappresentazione di un occhio resa con due linee curve e un buco. Un po' spostata sulla destra e sbilanciata verso il basso, questa leggera figurazione dà l'impressione di scivolare lungo la luminosa discesa gialla (ivi: 35).

Anche in Pincio, in alcuni casi l'immobilità del prodotto *fatto* viene attivata da un'*ekphrasis* dedicata all'operato dell'artista, il quale si fa soggetto dell'enunciazione. Segue un brano su Jonathan Lasker:

l'artista traccia un piccolo schizzo, denso della calda confidenza che la mano può istituire con un foglio di intime dimensioni, dopodiché trasferisce questo minimo patrimonio di *privacy* sul palcoscenico della grande tela con una tecnica asettica che ha principalmente a cuore il problema di una riproduzione tanto fedele quanto raggelata (ivi: 45).

L'artista è *dentro* l'*ekphrasis*. Il pittore dell'opera è personaggio che partecipa del quadro, non solo dell'operazione di composizione dello stesso. L'*ekphrasis* è descrizione della rappresentazione, "dinamizzazione del processo compositivo" (Cometa 2012: 100 e sgg.), descrizione dei materiali o del meccanismo di un'installazione: "guardiamo dunque una turbina di carta con le palette fatte di pagine che acquistano corpo ruotando intorno alla costa del libro" (Pincio 2015: 72, ma si veda anche la descrizione di *Squadre plastiche* di Alfredo Pirri, ivi: 84). L'*ekphrasis* è a tal punto allontanata dalla sua norma che Pincio arriva a mostrarsi scettico rispetto al potere della descrizione: "Di fronte a un'immagine perfetta, la più magistrale delle descrizioni mostra immancabilmente i propri limiti. Se la scrittura, a prezzo di lunghi sforzi, riesce a figurare qualcosa, la luminosità dell'immagine ripristina subito il potere del silenzio" (ivi: 86). È, dunque, la scrittura che *figura*, non l'immagine:

E tuttavia questo *mantra* dei discorsi sull'arte, questo assioma persecutorio, *l'opera deve parlare da sé*, è un falso, una sciocchezza che non ha motivo. Nessuna opera d'arte parla da sé. Le opere parlano per bocca nostra, perché siamo convinti che vogliono dirci qualcosa, magari non

necessariamente qualcosa di senso compiuto, ché spesso avviene proprio il contrario, spesso paiono soltanto interrogarci o offrirci in pasto al nulla (ivi: 242, corsivi dell'autore).

In Pincio sono senz'altro in minor numero le volute dichiarazioni di incompetenza à la "non sono Roberto Longhi" che ritroviamo in Parise (1994: 86), eppure i suoi scritti sono allo stesso modo lontani dalla critica d'arte tradizionale. Ad esempio, a commento del catalogo d'arte *Conformale*, scritto in occasione della mostra omonima (1992) in cui esposero, tra gli altri, Stefano Arienti e Alfredo Pirri, Pincio dichiara che il testo "non aveva il tono impersonale e speculativo proprio della critica d'arte, era una voce che si rivolgeva direttamente al lettore col tono di chi racconti qualcosa, una storia, 'la nostra storia'" (2015: 61). Non la storia delle opere ma la storia degli artisti. Con il testo di *Conformale*, privo di immagini, Pincio sostituisce al discorso sull'opera d'arte il discorso sulle intenzioni e sulla vita degli artisti, così come Parise includeva nel volume non riproduzioni di opere d'arte ma ritratti fotografici degli *artisti* (e allo stesso tempo decideva di intitolare così la raccolta). Crotti definisce la strategia di Parise una vera e propria "forma ritratto",

cioè il calco di una figura artistica che giunge a epifanizzarsi grazie alla descrizione della sua sagoma e che trova appunto nei tratti biografici un momento interpretativo cardine. [...] i profili degli autori stanno per (in luogo di) le loro opere, anzi per metafora ne esplicitano i significati altrimenti indicibili, quindi incomprensibili (2005: 149).

Parise, infatti, arriva a dire che "un quadro ha il 'naso', come chi lo dipinge" (1994: 13; cfr. Attanasio 2018),<sup>13</sup> a personificare l'opera e a riconoscere, così, nei quadri, i loro autori, e negli autori, sé stesso: "Soltanto Cucchi e Chia. È proprio così perché io, grosso modo, dipingevo in quel modo lì. E quindi ritrovare dei 'nipotini' senza che lo sapessero..." (1987: 54). Ecco, dunque, che il ritratto è basato su una dimensione emotiva e personale che surclassa quella estetica e tecnica (si pensi alla definizione di *pittori buoni*) e ha come obiettivo

13 Nella prefazione di Quesada è riportato il brano dell'intervista condotta da Luigi Meneghelli per "Flash Art" nel 1986 dopo l'uscita di *Artisti*.

la delineazione, il calco, della propria figura. Lo stesso procedimento si riscontra in *Scrissi d'arte*, dove Pincio “si auto-bio-grafizza”, “alleggerendo – non senza corredarlo *a posteriori* d'un minuzioso quanto cerimonioso Baedeker informativo – il museo interiore delle proprie ossessioni, e delle scritture che quelle ossessioni hanno nel tempo cercato di interpretare, e forse esorcizzare, per in effetti non fare altro che celebrarle” (Cortellessa in Pincio 2015: 287).

La forma dell'*auto-eteroritratto* di Pincio, già approfondita per la componente di scrivano (Torti 2019), è tangibile anche nella sua componente di pittore,<sup>14</sup> ancor più nella misura in cui molti artisti che vengono raccontati, come abbiamo detto, sono a loro volta doppi talenti. Come Parise, Pincio concentra molti dei suoi *scrissi* sul rapporto tra testo e immagine che si instaura nelle stesse opere visuali. Eugenio Tibaldi, Luca Buvoli, Andrea Salvino, sono solo alcuni degli autori che mescolano parola e immagine, per non parlare del mentore Alighiero e Boetti, che meriterebbe un contributo a parte tale è l'influenza esercitata sullo scrittore romano.

Oltre all'impiego di segni grafici nelle opere d'arte, molti sono i riferimenti alla letteratura e le citazioni da scrittori che Pincio inserisce nei suoi *scrissi*. Faccio l'esempio dei padri letterari Philip Dick e Thomas Pynchon (cfr. Pincio 2011) nel saggio su Marco Colazzo, o di Silvia Ballestra nel saggio su Salvino. Si assisterebbe così a una particolare forma di similitudine, in cui lo scrivente, per descrivere il senso di un'opera d'arte – siamo quindi distanti dal concetto di

---

14 Per fare solo un esempio, nel commento ad alcuni lacerti di *M.* (1996), primo romanzo di Pincio, lo scrittore dichiara di riconoscersi in Duchamp perché: “A dispetto di quel che alcuni critici di poco spirito credono o vorrebbero far credere, il buon vecchio Marcel era un mediocre pittore. Se non si fosse inventato quella che io chiamo l'arte dell'intenzione, il suo destino più verosimile sarebbe stato l'oblio. Passando dalla tela all'oggetto trovato, al *ready made*, Duchamp operò una doppia rivoluzione. Non cambiò soltanto la definizione dell'arte, intervenne anche su quella dell'artista. Duchamp fu il primo artista che consapevolmente fece della sua vita o, per meglio dire, delle leggende attorno alla sua vita, un'opera ulteriore, se non la maggiore e definitiva. [...] Insomma, in Duchamp vedevo un mio simile, un pittore che aveva dovuto fare i conti coi propri limiti, un artista che aveva edificato una letteratura sulla rinuncia all'arte” (2015: 170-171).

*ekphrasis* in questo caso – si serve di un'altra disciplina e adotta altri strumenti, ovvero le parole altrui, le quali, essendo letterarie, non sono didascaliche ma evocative, sono illustrazioni verbali di una sensazione piuttosto che di un oggetto. Molto spesso la crisi è tale per cui gli *scrissi* di Pincio risultano veri e propri saggi d'arte e di letteratura, come se non fosse più possibile una distinzione tra le due (il culmine è rappresentato dagli scritti su opere iconotestuali, si pensi solo ad *Art magique* di Breton, Pincio 2015: 211-216).

A proposito di iconotesto, un saggio interessante da questo punto di vista è *Il codice 61-65* (1993), in cui, a differenza, per esempio, di *Conformale*, appaiono alcune immagini, o, per meglio dire, il saggio è costruito con esse:

Misi insieme una serie di riferimenti iconografici ai quali affidare il compito chiarificatore che solitamente hanno le note testuali a piè di pagina o in fondo a un volume. Individuai anche una serie di eventi, sia storici sia culturali, che avrebbero dovuto definire il paesaggio che faceva da sfondo alla nostra formazione. Con questo materiale imbastii un testo con una voce ancor più caratterizzata e antitetica alla critica d'arte convenzionale (ivi: 102).

Il testo allude alle immagini ma non le descrive, esse si trovano effettivamente ai suoi piedi, come se la pagina fosse divisa in due e vi si potessero leggere due storie diverse, una fatta di immagini, l'altra di parole. Le immagini si richiamano l'un l'altra, seguono un loro percorso e ricordano la forma-saggio del Berger di *Ways of seeing* (1972), dove il testo non è ben accolto e il senso sarebbe generato solo dalle immagini giustapposte.

Naturalmente, l'uso delle immagini all'interno di uno scritto d'arte non è affatto inusuale, eppure qui risulta originale l'impiego di immagini parallele – anche da un punto di vista grafico – al testo, che manifesta una scelta compiuta al momento della genesi del saggio e verosimilmente dettata, in questo caso, non solo dal doppio talento, ma anche dalla cultura visuale in cui il postmodernismo pinciano si immerge.

In generale, mi sembra di poter dire che le immagini presenti nelle

due raccolte hanno una funzione molto rilevante, e più nello specifico, la presenza di opere figurative realizzate dagli autori conclude la nostra analisi degli elementi propri dello scritto d'arte scritto dall'artista. Abbiamo visto, infatti, che gli scritti di Parise e Pincio, benché distanti cronologicamente, hanno alcuni elementi in comune quali l'originalità dell'*ekphrasis*, una tendenza del pittore scrivano a proiettarsi nel ritratto dell'artista cui dedica le sue pagine, una certa preferenza per il doppio talento altrui e la presenza di riferimenti letterari. A questo si aggiunge, infine, una somiglianza tra i due autoritratti figurativi degli autori. Mi riferisco, in particolar modo, all'autoritratto di Parise (1946-1947) [Fig. 1], che – ricordo – è stato inserito insieme ad altre opere nell'edizione Neri Pozza di *Artisti senza l'avallo dell'autore*. Nel dipinto Parise si ritrae accanto alla tela, ma allo stesso tempo la nasconde, nasconde la tela come la sua mano nell'atto di dipingere. Ugualmente, Pincio, nel suo *Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza* (2012, incompiuto, cfr. Porciani 2021) [Fig. 2], riprodotto a conclusione della postfazione di Cortellessa, nasconde la tela con la sua stessa figura, le dà le spalle ma vi è anche dentro, è ritratto nel ritratto, si fa *metapicture* (Stoichita 1993; Mitchell 1994). In entrambi i casi l'intento è quello di celare la versione artistica di sé – ci sarebbe da chiedersi anche la ragione per cui Parise dipingesse sul verso delle tele –,<sup>15</sup> l'intento è quello di cancellare, e per farlo, bisogna scrivere (cfr. Pincio 2015: 8).

Parallelamente, il fatto di scegliere per la copertina degli scritti d'arte un proprio ritratto, ma fatto da altri, assume un significato ulteriore: il *Ritratto di Goffredo* (1965) [Fig. 3] di Giosetta Fioroni e il ritratto di Pincio di Marco Colazzo per la serie *Ritratti unici* (1993) [Fig. 4] ci annunciano due elementi importanti e, se vogliamo, complementari: c'è l'autore in copertina, quindi quel libro è in parte un ritratto di sé; l'autore è ritratto da un altro artista, esattamente come tutti gli altri artisti sono ritratti *verbalmente* all'interno del testo da lui, anch'egli artista. Pincio e Parise sono quindi, in questi scritti d'arte, da una parte ritratti e dall'altra autoritratti (si intendano qui due partecipi

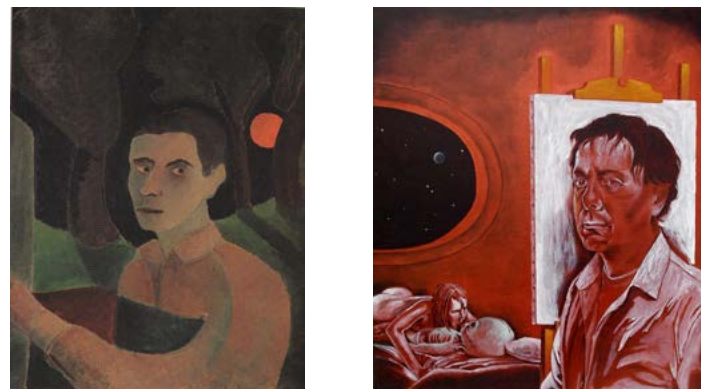


Fig. 1  
Goffredo Parise (1946-1947), *Autoritratto*, (in alto a sinistra).

Fig. 2  
Tommaso Pincio (2012), *Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza*, incompiuto, (in alto a destra).



Fig. 3  
Giosetta Fioroni (1966), *Ritratto di Goffredo*, (in basso a sinistra).

Fig. 4  
Marco Colazzo (1993), ritratto di Tommaso Pincio della serie *Ritratti unici*, (foto di Sergio Fasciani) (in basso a destra).

<sup>15</sup> Nel primo apparato iconografico che appare in *Artisti*, tre sono le opere dipinte sul verso della tela.

passati).<sup>16</sup> E l'immagine e il testo, dal canto loro, sono auto-eteroritratti (qui invece si intenda come sostantivo), ritratti realizzati da altri, quelli figurativi, e ritratti di sé *attraverso* gli altri, quelli verbali. Lo scrittore-artista, per concludere, si trova a doversi confrontare costantemente con l'*altro*, che sia l'altro artista in cui egli si riconosce, oppure l'altro sé, il suo doppio, ovvero il talento – al momento – sospeso.

---

<sup>16</sup> Anche nella prosa narrativa Pincio precisa: "In fondo, ritratto e ritratto si equivalgono, sono legati a doppio filo dallo stesso nome. È un ritratto la persona che viene raffigurata, come lo è la cosa in cui vediamo raffigurata una persona" (2018: 8). In merito alla questione del doppio nel *Dono di saper vivere* e dello sguardo pittorico dell'autore, soprattutto in merito alla figura di Caravaggio, cfr. Milani 2020; 2021.

## BIBLIOGRAFIA

- ATTANASIO E. (2018), *Artisti di Goffredo Parise: "anche il quadro ha il 'naso', come chi lo dipinge"*, *Actes du Séminaire Rencontres de l'Archet. Letteratura e Arti visive*, 10-15 settembre 2018, Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex, pp. 48-54.
- Ead. (2019), *Goffredo Parise. I Sillabari della percezione*, Mimesis, Milano-Udine.
- Ead., MILANI F. (a cura di) (2016), "Écrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del XX secolo", in *Poetiche*, n. 1.
- BAXANDALL M. (2000), *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte* [1987], trad. it. di A. Fabrizi, introduzione e cura di E. Castelnuovo, Einaudi, Torino.
- BAZZOCCHI M.A. (2021), *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Il Mulino, Bologna.
- BERGER J. (1972), *Ways of Seeing: based on the BBC television series with John Berger*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London.
- CALVINO I. (1995), *La squadratura* [1975], in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Arnoldo Mondadori, Milano, vol. 2, pp. 1981-1990.
- COMETA M. (2012), *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano.
- Id. (2014), "Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel 'doppio talento'", in COMETA M., MARISCALCO D. (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione*, Quodlibet, Macerata, pp. 47-78.
- CORTELLESSA A. (2020), "Stelle anomale e uomini volanti. Goffredo Parise fra i suoi Artisti", in *Ermeneutica letteraria*, XVI, pp. 87-99.
- CROTTI I. (2005), *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Marsilio, Venezia.
- Ead. (2017), *Parise critico d'arte: il ritratto d'artista come autoritratto*, in BOCCHIA E., FABBRIS Z., FRISON C., PESCE R. (a cura di), *Dialogo: studi in memoria di Angela Caracciolo Aricò*, Centro di studi medievali

e rinascimentali "E. A. Cicogna", Venezia, pp. 115-119.

DEL CASTILLO L. (2019), *Gli "Artisti" di Goffredo Parise*, in MILANI F., GASPERINA GERONI R. (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2017, ETS, Pisa, pp. 95-102.

DELL'AQUILA G. (2009), "Cronaca di una visione: Dino Buzzati e Hieronymus Bosch", in *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana*, 38 (3), pp. 131-142.

DONATI R. (2018), "Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento", in FERRONI G. (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 740-45.

MANGANELLI G. (2000), *Salons* [1986], Adelphi, Milano.

MENGALDO P.V. (2005), *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino.

MILANI F. (2020), *Tommaso Pincio: l'ossessione caravaggesca*, in Id., *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma.

Id. (2021), "Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio", in *Arabeschi*, 17, gennaio-giugno.

MITCHELL W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

MORANTE E. et al. (2000), *Scritti d'arte: dieci maestri della pittura raccontati da dieci grandi della letteratura*, Rizzoli, Milano.

PARISE G. (1987), "Natura d'artista", intervista a cura di E. Parlato, in *Eidos*, 1.

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

PATRIZI G. (2000), *Narrare l'immagine: la tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma.

PETRUZZELLI S. (2019), *Declinazioni del visivo in Goffredo Parise: Graffitisti*, in MILANI F., GASPERINA GERONI R. (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2017, ETS, Pisa, pp. 103-108.

PINCIOT T. (2011), *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Laterza, Roma-Bari.

Id. (2015), *Scritti d'arte*, postfazione di A. Cortellesa, L'orma, Roma.

Id. (2018), *Il dono di saper vivere*, Einaudi, Torino.

PORCIANI E. (2021), "L'autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi", in *Arabeschi*, 17, gennaio-giugno.

SPLENDORINI I. (2012), "Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. Se una notte d'inverno un viaggiatore et l'œuvre de Giulio Paolini", in *Italies*, 16, pp. 325-347.

STOICHITA V. I. (1993), *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris.

TORTI L. (2019), "Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra ekphrasis, iconotesti e scrittura visiva", in *Griseldaonline*, 18, 1, pp. 149-167.

TRISCARIV. (2020), "Tra letteratura e critica d'arte. I Classici dell'Arte Rizzoli (1966-1985)", in *Arabeschi*, 16, luglio-dicembre, pp. 172-187.