

James Hall

Self-portrait and Philosophy.

Interview and Introduction by Annalisa Caputo

Abstract: After a brief introduction, which indicates the contents of this monograph issue of “Logoi” (III, 8, 2017), James Hall presents some key questions about the cultural (and broadly philosophical) dimension of self-portrait. Firstly whether and to what extent we can really think of a ‘chronological’ structure of the history of art (and culture). Secondly which model can help us place diachronically and synchronously the production of self-portraits; then whether there is really an influence of philosophy on art (and of art on philosophy), thus the relationship between serious and ironic, male and female, face and mask, sacredness and dissection in the self-portrait history. Finally, the question of narcissism, between myth, philosophy, and everyday life. Precise references to famous (and less famous) self-portraits from the Middle Ages to the current Selfie are not lacking.

Keywords: *Self-portrait, Philosophy, Cultural History, Narcissism, Art History*

Introduction (by Annalisa Caputo)

There aren’t many books that present in a broad and interdisciplinary way the theme of self-portrait notwithstanding the fact that the theme is a current one given the diffusion of ‘selfies’ and the changing of the ‘self’ image in contemporary age.

We are therefore very pleased to present this “Logoi” issue, rich in quantity, quality and internationality of papers.

A precious contribution by James Hall, author of one of the few recent texts on the cultural theme of Self-Portrait opens the issue. His book *The Self-Portrait: A Cultural History* (Thames and Hudson, New York, 2014) has already been translated into five languages (Italian, Dutch, German, Chinese and Korean). James Hall is Research Professor in Art History and Theory at Winchester School of Art, University of Southampton, UK. Talking with him, we have tried to explore some issues that emerge when we try to link philosophy and self-portrait history.

Then we present a section with some artists’ papers, to have a first-person perspective. So we have an impressive contribution from Israel by Nurit Cederbom (*Self-Portrait: Beyond Creating Self-Image, The Self: Exploration through Creation*). This is a small volume rather than an article. We made an exception to the usual length of “Logoi” essays, because of the dual competence of the author (artist and researcher). Then we return to England (in Lewes) with Julian Bell (painter and writer), author of the now-classical volume *500 Self-Portraits* (2000) who gives us (in addition) a preview of his latest self-portrait. Finally, the perspective of Iranian artist Neda Shafiee Moghaddam, interviewed by Butik Collective, which also offers a theoretical premise to understand female artist identity today in a multiethnic world.

A section that has its center of gravity on the relational and social dimension of self-representations follows. We have the Italian translation of the important essay by Papacharissi Zizi ‘A Networked Self’; then Italian professor Remo Bodei, who - rather than on the self-portrait - helps us reflect on the ‘limit’ of the self-image today then. We close the section with Massimo Clemente and his ‘*Selfie-Destruction*’. *Sull’autoritrarsi contemporaneo*.

Then we present some essays regarding the history of self-portrait. We start from the Eighteenth and Nineteenth centuries, with a focus on Luigi Ademollo (by E. Radogna);

then we move to the first half of the Twentieth century, with Frida Kahlo (and with the essay by S. Catucci); and finally we get to the hermeneutic interpretation – from self-portraits to Selfie (by I. Nidasio).

For the *Philosophy and Music* section, Laura Parente presents the baroque music that we can ‘see’ in the self-portraits of Artemisia Gentileschi; an interview with Simone Vallerotonda enriches the analysis.

In the *Philosophy and Cinema* section, Daniele Dottorini reflects on the ‘retrait’ of self-portrait starting from *National Gallery* by Frederick Wiseman, and Michele Sardone reflects on ‘Selfilm’: *cinema del sé e cinema fatto da sé a confronto*.

For the *Teaching* section, we have an essay that reflects on the current situation of ‘Didactics of philosophy’ (in High School and University) and on the possibility of finding a ‘mediation’ between philosophical knowledge and skills (by A. Caputo). Then two proposals for High School workshops, between concept and image: with the technique of ‘cavierdage’ (essay by R. Baldassarra) and with videoclips (essay by A. Mercante).

Finally, there is the section on ‘*Philosophia ludens*’ for children, where “Logoi” editorial board proposes some unpublished didactic sheets for Primary school students on self-knowledge: one didactic sheet is on *children and self-portrait*. You can read the proposal, tutor’s accounts and also a report of the special meeting between our children/thinkers and prof. Walter Kohan (from Rio de Janeiro).

After this brief presentation of the Issue, we can begin.

A. Caputo: *Allow me to begin from the subtitle of your book The Self-Portrait. A Cultural History. What interested me, as a professor of philosophy, was the choice you made in your book, that is to create almost a ‘cultural map’ of the Self-Portrait, linking the development of this artistic field to interests or intellectual climate of each period. In doing so, in some cases, you have explicitly crossed philosophy, or at least some philosophers. For example when you quote Plato’s Republic (596 d-e) and the relationship between art, mirror and illusion. Or when you analyze Plotinus, considering his idea of the inner vision almost a philosophical foundation for the development of medieval themes (Enneads I, 6, [I], 9). Or when you locate the birth of the Self-Portrait in the Middle Ages, because it was an age preoccupied with personal salvation and self-scrutiny. Or when you connect the Renaissance expansion of the Self-portrait to the consideration of the development of individualism (cultural, but also philosophical individualism – I would say).*

Likewise, one could connect the sumptuous and theatrical self-centrality of the artist in his studio (typical of many self-portraits of the seventeenth century) with the self-centrality of the modern Cartesian subject. And, finally, one could connect Art to Philosophy in the decisive turning point of the late Nineteenth century, i. E. The transition from ‘person’ to ‘object’ (see Van Gogh depicting himself and Gauguin through their chairs)¹ and the centrality of the body (exhibited and fragmented), that is a prelude to the deconstruction of the self, typical of post-



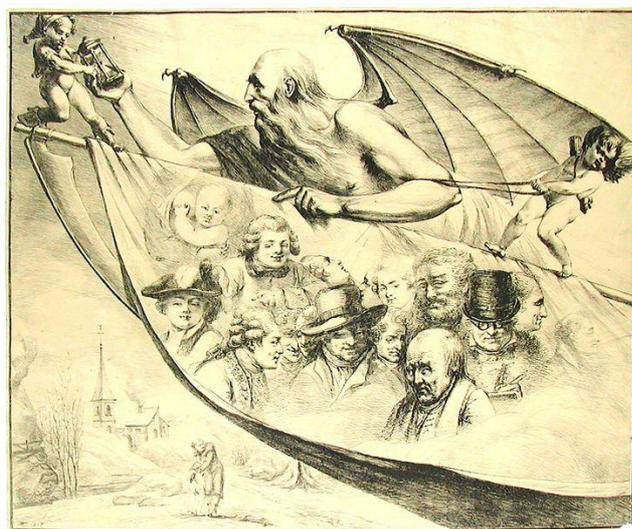
¹ All images that accompany the text have been added by the interviewer.

modernity.

I apologize for the length of this premise, but it was necessary to articulate my question. In your opinion, would it be possible to explain further (more than you already do in your text), a relationship between the history of philosophy and the history of the self-portrait? And, if so, how and why?

J. Hall: Yes, there are quite a few philosophical references, a number of them (like the Plato, Plotinus and Nietzsche) possibly deployed for the first time in relation to self-portraiture.

That said, I am an art historian, and this is a history driven first and foremost by the production - and non-production - of self-portraits (it is just as important to study why self-portraits are not produced in certain periods and cultures, and not made by some artists at certain times, as it is to study those that are produced. Leonardo never made any; Titian only made them in old age). Are self-portraits more open to philosophical reflections than other genres - portraiture, still-life, landscape, history? Maybe the very best ones are, but there are plenty of dull formulaic self-portraits. And, of course, it is often difficult to



distinguish between a self-portrait and a portrait, and the genre designation of some (self-) portraits has changed. The shift from the production of a single, ‘definitive’ self-portrait to multiple ‘tracker’ self-portraits is a development I try to chart, and this is very fertile ground for philosophies of the self. My favourite example is a large self-portrait lithograph by Dominique-Vivant Denon, *Memories of Vivant Denon Evoked by Father Time* (1818), where we see sixteen Vivant-Denon’s, starting with a Raphaellesque baby, through to a blind Hogarthian ghoul. So the print charts changes in age, appearance, clothing and artistic style.

I refer to cultural ‘contexts’ - philosophical and religious ideas, technological, economic and social developments, art and literary history - whenever they seem relevant or helpful. I’m very much an intellectual opportunist. We have to be careful about causation: Socrates may have said mirrors were invented so that mankind might know himself, but this wasn’t a catalyst for the production of self-portraits in ancient Greece. Dante refers to mirrors over thirty times in his supremely autobiographical writing - and this did, eventually, foster a culture of self-portraiture. It gave rise to a myth that Giotto had used mirrors to paint a self-portrait and a portrait of Dante. They were supposedly included as bystanders in a fresco in the Bargello in Florence. They never met, and Dante - an exile - would hardly be depicted in a civic building in Florence.

Even though the book is largely chronological and structured according to what I regard as the key themes and innovations in each period, I try to hold in check notions such as the Hegelian zeitgeist, Michael Baxandall’s ‘period eye’, Greenblatt’s ‘self-fashioning’, and over-arching stylistic categories - but without lapsing into a positivist chronicle. Despite their obvious excitements and usefulness, these approaches can seem too rigid and indeed conservative: they often end up finding the lowest common denominator, and can’t really account for innovation and individuality. I only refer to Hegel in his own period: his characterisation of painting and music in the *Lectures on Aesthetics* (1835) seems a good description of Courbet’s slightly later self-portraits. The romantic arts of painting and music, according to Hegel, express the subjective life of the soul – «Grief, agony, both

spiritual and mental, torture and penance, death and resurrection, spiritual and subjective personality, deep feeling, fear, love, and emotion». But Hegel’s idea is not nearly so relevant - it is anachronistic - for Dürer or even Rembrandt. I only refer to ‘self-fashioning’ in relation to Cindy Sherman - it doesn’t seem useful in relation to Renaissance self-portraits, except in a banal sense that every self-portrait is an idealised projection. Perhaps my approach could be described as a mixture of Hegel (without the teleology) and historicism (plus periodisation). I’ve tried to tell a sequence of compelling stories, without smoothing out too many of the differences and anomalies - though there are plenty of notable absentees. Most striking of all, I start - unapologetically - with the ‘mirror craze’ of the middle ages, rather than with the Renaissance.

Philosophy does not consistently track or explain the history of self-portraiture any more than art theory does the history of art - the classic example of the latter would be Alberti’s treatises on painting and sculpture, which say nothing about religious art (though the treatise on painting does refer to Narcissus and self-portraiture); the great theoretical outpouring about art in the second half of the sixteenth century is largely retrospective, trying to come to terms with the art of the High Renaissance. You don’t get very far trying to apply Ficino and Neo-Platonism in a blanket way to Renaissance self-portraiture, or you just end up making banal generalisations along the lines of: ‘neo-platonism and self-portraits prioritise the eyes, the windows of the soul’. I do, however, suggest that self-portraits of the artist as a beautiful precocious boy by Raphael and Parmigianino evoke the Ficinian ‘beloved youth’, available for platonic love - and lucrative paternal patronage! The ‘death of the author’ - announced in the 1960s - occurred in the visual arts half a century earlier, with the use of masked figures by Ensor and with Duchamp’s urinal and female alter-ego Rose Selavy.

The last thing I want to do is to underestimate the *agency* of the visual arts, and above all, that of self-portraits. In the introduction I explain that by calling the book a *cultural* history, I don’t mean that self-portraits are passive reflections of their own societies. On the contrary, they have often been in the vanguard of cultural developments, influencing their own society’s sense of identity and selfhood. Art history often has an intellectual inferiority complex, because it came so late to the university curriculum, and there is a tendency among many art historians (especially in the puritanical logocentric anglophone world, often suspicious of visual pleasure) to assume that something has to be expressed in a text before it can be expressed visually: in other words, you have to find a literary ‘source’, or a written ‘document’. I’ve just been reviewing a book about the Mona Lisa which has two chapters devoted to the thesis that Leonardo «emulates the visual suggestiveness and emotional seduction of Renaissance [love] poetry». Yet Leonardo despised poets and poetry, and who can blame him when faced with the formulaic neo-platonic abstractions of Renaissance love poetry? The portraits of Lisa del Giocondo and Cecilia Gallerani have an expressive range and power far beyond the scope of contemporary love poetry.

Similarly, the history of self-portraiture is often made to follow in the wake of literature, especially in relation to concepts such as ‘inwardness’ and ‘subjectivity’, which are often assumed to begin with Montaigne’s semi-autobiographical essays and Descartes’ ‘I think therefore I am’ – and only later cropping up in the self-portraits of Rembrandt. Yet the influence works the other way: Montaigne and Descartes continually had recourse to metaphors taken from the visual arts to express ideas of inwardness and the development of consciousness. In the preface to the *Essays*, Montaigne tells us that he is ‘painting’ his own self, and later justifies his enterprise by citing the example of the painter King Rene of Anjou (1409-80): «I saw one day in Bar-Le-Duc King Francis II being presented with a self-portrait by King Rene of Sicily as a souvenir of him. Why is it not equally permissible to portray yourself with your pen as he did with his brush?»

Montaigne gave self-portraits precedence.

A. Caputo: *In the English text on the cover there is James Barry, Self-Portrait with Dominique Lefevre Paine and James the Younger (1767); in Italian translation there is Artemisia Gentileschi, Self-Portrait as the Allegory of Painting (1638-1639). Have you chosen them? In any case, what is the value and importance of these two self-portraits in art history?*



J. Hall: I didn't choose either of the images, but I think they both work extremely well as eye-catching book covers, as well as being wonderful self-portraits. The similarities between them are interesting. They are both sublime 'action' self-portraits, perfect for this gesticulating, fidgety, lurching age of the selfie: we have Barry's sharp turn of the head and anxious piercing gaze; and Gentileschi's goalkeeper leap, flying through space (I compare her to Michelangelo's *God separating Light and Darkness*). The Irish-born painter James Barry (1741-1806) has become the great romantic-era symbol of thwarted and misunderstood genius, a would-be giant in an age of pygmy painters. He insisted that only a hero should be permitted 'to commemorate a hero', and accused the British government of neglecting history painting because of a preference among patrons and the public for portraits, which had corrupted artists. The 'real artist' had to stand firm against 'fraud and wrong'. Whether 'we [artists] are martyrs or conquerors, can be no part of our concern'. Paradoxically this reputation as a doomed artist has been cemented not by his epic history paintings, which then as now had a lukewarm reception, but by five 'passion-beaten' self-portraits (to use the adjective coined by an Irish contemporary to describe his character).

Barry is a focal point of a chapter called *At the Crossroads* which takes its cue from an essay by the English philosopher Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* (1713). This was written in the form of incredibly detailed instructions for the Neapolitan painter Paolo de Matteis, from whom Shaftesbury had commissioned a large picture of *Hercules at the Crossroads Between Virtue and Vice*, of which three versions are known. For Shaftesbury, it was essential for the painter to depict a single 'pregnant moment' that both recalled the past and prophesied the future. Shaftesbury identifies four 'moments' in the story that could be depicted, but he opts for the third because it represents the peak of psychological drama, when Hercules «is wrought, agitated, and torn by contrary Passions.... He agonizes, and with all his strength of Reason endeavours to overcome himself». Shaftesbury goes on to describe in forensic detail what Hercules does during this key transitional moment. His body moves much slower than his mind, with the exception of «the Eyes and Muscles

about the Mouth and Forehead». With his minutely nuanced proscriptions – «if he looks on *Pleasure*, it shou’d be faintly, and as turning his eyes back with pity» etc etc - Shaftesbury established the depiction of the ‘pregnant moment’, and the subtle play of mixed emotions, as a central goal for great art.

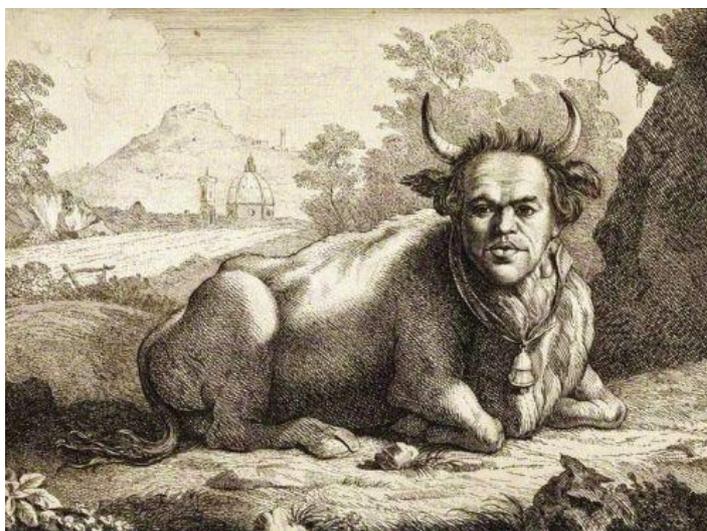
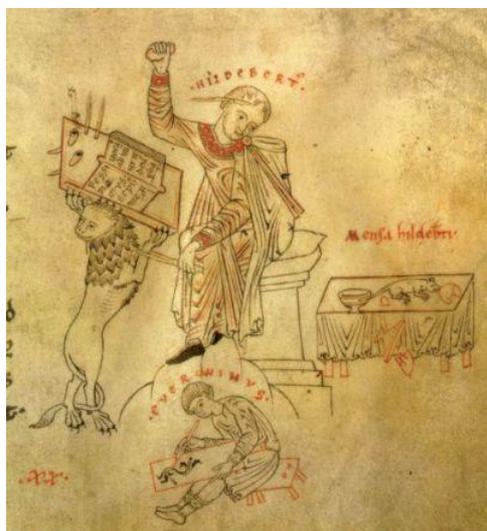
Shaftesbury claims that the flicker of emotions and sensations will be ‘easily comprehended’, and thus subject to reason, but his proto-novelistic addiction to piling physiognomic nuance on nuance, makes this all but impossible. We are not that far from David Hume’s *Treatise on Human Nature* (1739), where the self is defined as «nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement.» In four of Barry’s self-portraits he places himself in direct relation to Hercules, so situating himself at an existential crossroads (in the cover self-portrait, he’s caught between the ‘low’ art of portrait painting, and the Belvedere Torso, which can be glimpsed sublimely elevated in the background. The Torso was believed to depict Hercules). Hegel’s neurasthenic idea of painting, which I mentioned in relation to Courbet, can be traced back to Shaftesbury’s account of Hercules.

A. Caputo: *Restarting from Artemisia, another thing that struck me in your text is an attempt to open here and there some ‘passages’ that could become ‘beginning’ of other readings of the history of self-portraits. For example, in the book there are several ‘women’, like the Roman artist Marcia, Sofonisba Anguissola (c. 1532-1625), Artemisia Gentileschi (c. 1593-1653), Angelica Kauffman (1741-1807), Frida Kahlo (1907-1954), Sophie Calle (b. 1953), and Tracey Emin (b. 1963): this could suggest a history of Self-portraits based on a ‘gender’ perspective.*

J. Hall: Right at the last moment, when I had nearly finished writing, my editor panicked and requested a chapter dedicated to female self-portraits. I declined the invitation, arguing that (a) there were already quite alot of brilliant female self-portraits throughout the book; (b) it was conceptually wrong / patronising to ghettoise female self-portraits; (c) Thames and Hudson had already published a good book on female self-portraits by Frances Borzello! Historically, portraiture was one of the few genres that were open to female painters. Artemisia was the daughter of a successful artist, Orazio Gentileschi, and many female painters were related to male artists. What makes Artemisia’s self-portrait one of the greatest ever painted is its sense of yearning: it’s as though she were dreaming that she is painting a large scale fresco like the Sistine Ceiling, rather than being a ‘mere’ easel painter. It’s a small picture (96 x 74 cms), yet it feels vast, and could be hung on a ceiling. She seems airborne. Longinus’ *On the Sublime* had been rediscovered in the second half of the sixteenth century, and she may have heard discussions about it.

In the twentieth century, it seems that the first artists to virtually specialise in self-portraiture, in the years between the world wars, were both women: Claude Cahun and Frida Kahlo. I’m not entirely sure what to make of that. Are they turning in on themselves, rejecting the world, like Narcissus in Ovid’s story? Or are they isolated angry victims of patriarchal? Probably a bit of both. Kahlo started painting self-portraits when she was recuperating in bed. She was married (twice) to Diego Rivera, the great political muralist, though her fame and reputation now far eclipses his.

A. Caputo: Another example is the presence of several ‘funny’, ‘ironic’ self-portraits, like that of Hildebertus (1136) throwing a sponge against a mouse who steals his lunch, or that of Thomas Patch (*A self-portrait as an ox*, 1768-70): this could suggest another issue: the relationship between serious and comic in self-portrait.



J. Hall: The most famous self-portraits - Durer's hieratic self-portrait in Munich, late Rembrandt, Van Gogh with bandaged ear - tend to be rather solemn, to say the least. They have come to underpin the religion of art, with the artist as high priest. The striving for high seriousness and solemnity is one of the reasons why the Uffizi self-portrait collection is so unbelievably boring. The credo underpinning this quasi-religious approach to self-portraits is served up in Nathaniel Hawthorne's *The Marble Faun* (1860), when a beautiful self-portrait is found on a female artist's easel in a Roman studio:

Artists are fond of painting their own portraits; and in Florence, there is a gallery of hundreds of them, including the most illustrious; in all of which there are autobiographical characteristics, so to speak; traits, expressions, loftinesses, and amenities, which would have been invisible, had they not been painted from within. Yet their reality and truth is none the less.

Loftinesses!

But the self-portrait gives a freedom to be funny that doesn't exist in the portrait - or at least not until the proliferation of portrait caricature in the mid-seventeenth century, and the fashion for smiling portraits in the seventeenth and especially eighteenth century. Hildebertus's exuberantly bathetic sponge-throwing self-portrait involves a strong element of conspicuous humility (he is distracted from his work illuminating Augustine's *City of God*), but it also registers his position in a great chain of being. Hildebertus wants us, I think, to believe that he is only momentarily distracted, and that his 'distraction' brings enlightenment.

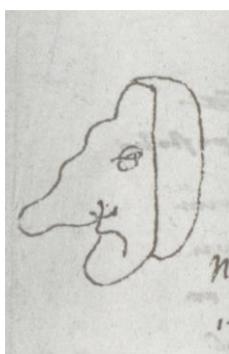
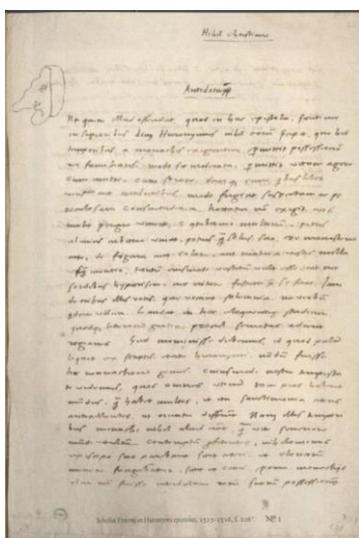
He is actually addressing an issue discussed at length by Augustine in *The Confessions*, and which would preoccupy all subsequent preachers and theologians. In book ten, Augustine discusses the daily temptations that distract us from our higher calling. They include all manner of sensory beauty (especially women and works of art); 'greed for food and drink'; and curiosity: «What of the many times when I am sitting at home and my attention is captured by a lizard catching flies or a spider enmeshing them as they fly heedlessly into her nets?». And yet, rather than his thought being 'blunted', «from these sights I press on to praise you, who have wondrously created all things and set them in their due place».

Hildebertus is ‘distracted’ by the mouse, but he would have us believe that, like Augustine, he profits from the distraction. It enlarges the mind and becomes a form of ecstasy. *Hilaritas* is a prime christian virtue, as I say in relation to Filarete’s bronze relief of he and his workshop dancing from joy after finishing the doors of St Peter’s. In fact, every self-portrait can be seen as - for better or for worse - a form of ‘time-out’ from day to day living.



I have a chapter on the mock-heroic self-portrait, which appears in the sixteenth century. Florentine Renaissance artists - starting with Giotto - were often regarded as verbal wits, which almost never happened in antiquity. Paolo Giovio categorised artists with wits in his famous portrait collection. The first caricature of an identifiable living person is a self-

portrait by the greatest of all witty artists: Michelangelo sketches himself painting the Sistine Ceiling, his body deformed by the experience, and so now only capable of painting a grotesque stick-figure. It accompanies a burlesque poem in which he wings about his lot. Erasmus also made self-portrait caricatures as Folly in the margins of his copy of St Jerome’s Letters.



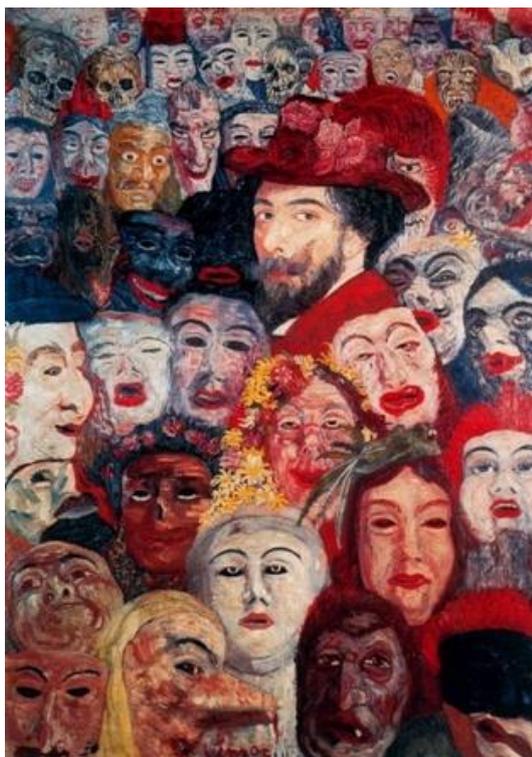
I think the self-portrait caricature emerges out the trope ‘every painter paints himself’, which was generally used negatively in the late fifteenth century when it first emerged in Florence. Leonardo believed that a lazy painter will make every figure look lazy, a devout painter will make their figures with bowed heads. Vasari tells a wonderful anecdote: on being asked why a certain painter ‘had made the ox more lifelike than the rest’, Michelangelo quipped: ‘Any painter can make a good portrait of himself’.

made the ox more lifelike than the rest’, Michelangelo quipped: ‘Any painter can make a good portrait of himself’.

A. Caputo: A passage and a quote that particularly impressed me is that from *Beyond Good and Evil*, by Nietzsche: «every profound spirit needs a mask»; a quote which can be connected to the fact that *Self-portrait in the 20th and early 21st centuries* «has been many things, but its most distinctive quality is its tendency to conceal or suppress the face and head. [...] Masks, mask-like faces and masquerade are a typical trademark of the modern self-portrait». Can you explain this connection?

J. Hall: It’s a reaction against the prevailing belief - illustrated by Nathaniel Hawthorne - that art is a form of intimate autobiography, transparent soul music. If you want to maintain your freedom in this type of open and/or surveillance society, you hide yourself, make yourself elusive and illegible. You shield face and eyes - the site of physiognomic and phrenological readings, and of the windows of the soul. The self-respecting modern gallery artist now needed to protect themselves from type-casting and misinterpretation by an incomprehending yet insatiable public, even as that same public paid the bills. Nietzsche despised mass society and the vulgarisation of culture. Here’s the full quote:

Every profound spirit needs a mask ... even more, around every profound spirit a mask is growing continually, owing to the constantly false, namely *shallow*, interpretation of every word, every step, every sign of life he gives.



Earlier artists had used themselves as a model (Vasari as St Luke, Caravaggio as Goliath), or dressed up in costume (Rembrandt), but there was rarely a sense this was a disguise or mask meant to confuse and alienate. In 1888, however, the Belgian symbolist James Ensor went back over his earlier work adding masks and skeletons, and in *Self-Portrait with a Flowered Hat (My Portrait Disguised)* (1888) - itself a revision of a self-portrait painted in 1883 - and a further adaptation, *Self-Portrait with Masks* (1899), made a template for the eternally elusive and independent artist, whose mask keeps on growing. Masks and masquerade have been used in various ways to challenge expectations about artists and gender. These self-portraits both affirm and deny the identity of the artist.

Another popular strategy for concealing or marginalising the face is by focussing on the body, which is more anonymous, and on bodily functions. Naked self-portraiture emerges around 1900 in the work of Edvard Munch and Egon

Schiele. Prior to this artists had tended only to appear naked if they gave their features to another person.

The photographer John Coplans is a classic example. He never shows his head in his monumental nude self-portraits, thus maintaining his anonymity. Other artists reduce themselves to body parts, whether hands, or brain-scans.

A. Caputo: *I left at the end a question that in your book is actually ‘first’ and perhaps even ‘essential’: the relationship between the myth of Narcissus, narcissism and self-portrait. Again, the thing that I find particularly interesting is that you do not ‘reduce’ narcissism to just a ‘problem’, but you relaunch the question. In your interview with David Moore², you say: «we have to decide what we think about Narcissus (...). Narcissus was redeemed in Herbert Marcuse’s Eros and Civilization (1955), which became a bible for the 1960s counter culture. For Marcuse, the pool gazing Narcissus symbolized the liberation of self: he had overcome the opposition between man and nature, and repudiated the capitalist culture of toil and production. Seen in this light, the selfie epidemic should be considered a protest, or a cry for help from a young ‘lost’ generation that feels marginalized and exploited, socially, spiritually and in terms of employment. (...) The history of self-portraiture is much more than a history of narcissism, and conceptions of narcissism have changed down the ages. He can be a contemplative hermit as well as deluded loser».*

Can you help us better understand this point? What is this non-narcisistic-negative face of self-representation of the self? Can the current culture of Selfies (that you recall in this interview) go also in this direction?

² <http://www.patheos.com/blogs/jesuscreed/2015/12/12/saturday-book-interview-with-james-hall-the-self-portrait/>

J. Hall: One of my key intentions in the book was to highlight positive interpretations of the myth of Narcissus, and to show the variety of those interpretations. It’s all too easy to assume there must be an element of narcissism in every self-portrait. Yet care is needed as the term narcissistic was only coined in 1899 - by a German psychiatrist - and the myth of Narcissus has been understood in radically different ways down the centuries. In addition, only since around 1800 has a frontal ‘narcissus’ pose been regularly adopted in self-portraits.

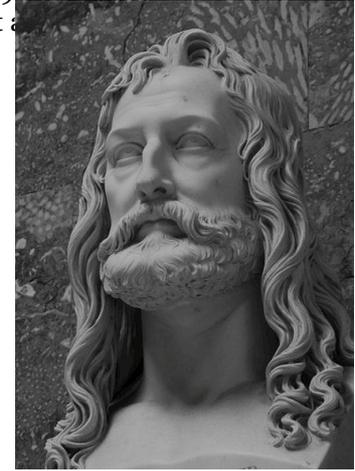
Narcissus - the beautiful boy who was punished for having spurned the nymph Echo by falling in love with his own reflection in a pool - enters the art historical literature with Alberti, who makes him the first human painter in the *Treatise on Painting*: ‘I used to tell my friends that the inventor of painting, according to the poets, was Narcissus, who was turned into a flower; for as painting is the flower of all the arts, so the tale of Narcissus fits our purpose perfectly. What is painting but the act of embracing by means of art the surface of the pool?’ Alberti’s endorsement of Narcissus, and his active interest in self-portraiture, might lead us to believe Alberti was ‘narcissistic’, and was advocating ‘narcissism’ in painters. However, his own self-portraits were not ‘narcissistic’ in format (profiles and three-quarter view), and his famous medal shows him to be a man of action (he stands tall flanked by his symbol of a flying eye). He is nothing like contemporary images of Narcissus, gazing myopically into his pool. Alberti’s ideal painter was a master of all created nature, and a social animal: he was largely interested in the pool as a metaphor for art because it reflected its surroundings in addition to the viewer - rather in the manner of a convex mirror, the standard mirror type of the time. Alberti’s Narcissus is at the centre of nature, not in the least peripheral.



I recently came across a reference to Narcissus in Guido Giglioni’s essay *Writing, Madness and Method in Girolamo Cardano*. Cardano believed that Narcissus was «the wise man scrutinising his own writings...that most beautiful boy is our mind captured by its own image». This contemplative, Socratic notion of Narcissus becomes more prevalent in the eighteenth century. In 1745, the English poet Edward Young contrasted Narcissus and Cain, with the former standing for contemplative virtue, the latter, fickle Vice - always in search of new sensations and experiences: «Man’s greatest strength is shown in standing still». The highest virtue was now ‘home-contemplation’. For Jean-Jacques Rousseau, Narcissus signified enlightened self-knowledge. I argue in the book that this was a catalyst for the neo-classical vogue for full-frontal, symmetrical portraiture and self-portraiture. Many hieratic, symmetrical self-portraits - partly modelled on egyptianising roman portrait busts - were made by artists such as Messerschmidt, Carstens, Goya, Turner, Flaxman, Thorvaldsen - and even by the young Queen Victoria. Munch and Picasso also made impressive self-portraits of this type. They were especially good for showing a bright slab of high-forehead, deemed an essential mark of the superior being by phrenologists (and hence the term highbrow). It is only post-1800 that Dürer’s 1500 frontal self-portrait could become relevant. It was acquired for the royal collection in Munich in 1805, and soon became the iconic German self-portrait, reproduced and pastiched ad nauseam. In 1837 it was effortlessly translated into a marble neo-classical bust by the sculptor Christian Bernard Rauch for Walhalla.

Another key virtue of Narcissus was that he was chaste - he rejected Echo. Mythmakers castigated Dürer's wife, blaming her for his money worries, and implied he would have preferred to be a bachelor, consorting with other male artists like Raphael.

The selfie phenomenon - when not used as a marketing tool - does have a utopian component, though of course one shouldn't generalise. I don't own a smartphone, and have never taken a selfie, so what follows is based on observation (I have also just visited



From Selfie to Self-Expression at the Saatchi Gallery in London). The selfie can - in Marcuse's sense - have a sublime uselessness and non-utilitarian function that repudiates the culture of toil and production. It is not necessarily an illness or affliction, though it can be when people become addicted to perfecting their self(ie) image. I am doubtful that any single selfie could amount to much artistically and philosophically. A selfie series is likely to be much more interesting, perhaps something in the spirit of Vivant-Denon...

James Hall

Autoritratto e filosofia.

Intervista e introduzione a cura di Annalisa Caputo

Abstract: After a brief introduction, which indicates the contents of this monograph issue of “Logoi” (III, 8, 2017), James Hall presents some key questions about the cultural (and broadly philosophical) dimension of self-portrait. First whether and for what extent we can really think of a ‘chronological’ structure of the history of art (and culture). Secondly which model can help us to place diachronically and synchronously the production of self-portraits; then whether there is really an influence of philosophy on art (and of art on the philosophy). So the relationship between serious and ironic, male and female, face and mask, sacredness and dissection in the self-portrait history. Finally, the question of narcissism, between myth, philosophy and everyday life. It is no lacking precise references to famous (and less famous) self-portraits from the Middle Ages to the current Selfie

Dopo una breve introduzione, a cura della Direttrice di “Logoi”, che indica il contenuto di questo numero monografico (*Self-portrait*, III, 8, 2017), James Hall presenta alcune questioni-chiave relative alla dimensione culturale (e latamente filosofica) dell’autoritratto. Innanzitutto se e in che misura si possa realmente parlare di una strutturazione ‘cronologica’ della storia dell’arte (e della cultura); quale modello di lettura del mondo possa aiutarci a collocare diacronicamente e sincronicamente la produzione degli autoritratti; se ci sia realmente un’influenza della filosofia sull’arte (e dell’arte sulla filosofia del proprio tempo). Quindi il rapporto tra serio e (auto)ironico, tra genere maschile e femminile, tra volto e maschera, tra sacralità e dissacrazione nella storia dell’autoritratto. Infine la questione del narcisismo, tra mito, filosofia e realtà quotidiana. Non mancano riferimenti precisi ad autoritratti famosi (e meno famosi) dal medioevo fino all’attualità dei Selfie.

Keywords: *Self-portrait, Philosophy, Cultural History, Narcissism, Art History*

Parole chiave: *Autoritratto, filosofia, storia culturale, narcisismo, storia dell’arte*

Introduzione (a cura di Annalisa Caputo)

Non sono molti i lavori che finora abbiano presentato in maniera ampia e interdisciplinare il tema dell’autoritratto: un tema, invece, particolarmente attuale, non solo e non tanto per la diffusione delle auto-immagini dei *Selfie*, ma proprio per come, di fatto, l’immagine del sé è cambiata e sta cambiando nella contemporaneità.

Siamo quindi molto lieti di presentare al pubblico questo fascicolo di “Logoi”, ricco sia per la quantità e qualità degli interventi, sia per il loro spessore internazionale.

Aprè il sipario un prezioso contributo di James Hall, autore di uno dei pochi, recenti testi sul tema culturale dell’autoritratto, *The Self-Portrait: A Cultural History* (2014), già tradotto in cinque lingue (italiano, olandese, tedesco, cinese e coreano). Hall è ‘Research Professor’ in *Storia e teoria dell’arte* presso la *Winchester School of Art, University of Southampton* (UK)³. In dialogo con lui, abbiamo provato a sondare alcune questioni che si aprono quando si prova ad accostare la filosofia alla storia dell’autoritratto.

³ Ha scritto numerosi lavori sulla storia dell’arte e l’arte contemporanea, tra cui: *The World as Sculpture: the Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present Day* (1999); *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body* (2005); *The Sinister Side: How Left-Right Symbolism Shaped Western Art* (2008).

Segue una sezione in cui abbiamo dato voce ad alcuni artisti, perché ci sembrava utile una prospettiva in prima persona. Abbiamo quindi il contributo imponente dell’israeliana Nurit Cederbom (*Self-Portrait: Beyond Creating Self-Image. The Self: Exploration through Creation*). Si tratta di un piccolo volumetto più che di un articolo; abbiamo fatto un’eccezione rispetto alla lunghezza consueta dei saggi, perché la duplice competenza dell’autrice (artista e ricercatrice) meritava di fatto uno spazio doppio. Si torna poi di nuovo in Inghilterra, a Lewes, con un’intervista a Julian Bell (pittore e scrittore), autore dell’ormai ‘classico’ volume: *500 Self-Portraits* (2000), che ci dona in anteprima anche il suo ultimo autoritratto. Infine la prospettiva dell’artista iraniana Neda Shafiee Moghaddam, intervistata dal *Butik Collective*, che ci offre anche una premessa teorica per inquadrare la questione dell’identità delle artiste oggi, in un mondo multietnico.

Segue una sezione centrata sulla dimensione sociale dell’autorappresentazione. Proponiamo ai lettori la traduzione italiana dell’importante saggio di Zizi Papacharissi⁴ (*Networked Self*); poi un’intervista a Remo Bodei che – più che sull’autoritratto – ci aiuta a riflettere sui ‘limiti’ dell’auto-rappresentazione oggi. Chiude la sezione Massimo Clemente e il suo *‘Selfie-Destruction’*. *Sull’autoritrarsi contemporaneo*.

Quindi presentiamo una sezione comprendente alcuni saggi relativi alla storia dell’autoritratto, fino al selfie. Si parte, fra Sette e Ottocento, con uno zoom su Luigi Ademollo (a cura di E. Radogna); ci si sposta dunque alla prima metà del Novecento, con Frida Kahlo (con il saggio di S. Catucci), per approdare ad una lettura ermeneutica del passaggio che ‘accade’ quando ci si sposta dal classico autoritratto al Selfie (con l’articolo di I. Nidasio).

Come tipico della nostra rivista, abbiamo poi la sezione *Filosofia e letteratura* con contributi che ci aiutano a ripensare l’auto-ritratto nei testi letterari (e nei loro retroterra filosofici): in particolare rispetto a Beckett (G. Crivella), Philip Roth (R. Nicassio), David Foster Wallace (C. Scarlato).

Per la sezione *Filosofia e musica*, Laura Parente ci porta ‘dentro’ la musica barocca che ‘vediamo’ negli autoritratti di Artemisia Gentileschi; un’intervista con Simone Vallerotonda arricchisce la proposta e l’analisi

Mentre, per *Filosofia e cinema*, Daniele Dottorini riflette sul(l’auto)ritrarsi a partire da *National Gallery* di Frederick Wiseman e Michele Sardone sull’autoritratto nel cinema.

Nella parte Didattica (*Scuola in gioco*), troviamo un saggio che riflette sulla situazione attuale dell’insegnamento della filosofia – tra scuola e università – e sulla possibilità di trovare una ‘mediazione’ tra conoscenze e competenze filosofiche (a cura di A. Caputo). Segue una proposta per lavorare, nelle scuole secondarie, tra concetto e immagine, con la tecnica del caviardage (a cura di R. Baldassarra) e con la costruzione di video (A. Mercante).

Segue la parte relativa a *‘Philosophia ludens’ per bambini*, in cui la Redazione di Logoi vi propone un percorso inedito fatto con studenti di Scuola primaria sul tema dell’autoconoscenza, percorso che ha previsto anche un incontro specifico sull’autoritratto. Troverete pubblicate le schede dei giochi di filosofia, le relazioni dei docenti-tutor e il racconto di un incontro speciale che i bambini/pensatori hanno vissuto con Walter Kohan, di Rio de Janeiro.

E dopo questa breve presentazione del contenuto del numero, possiamo iniziare.

⁴ Professore e responsabile del Dipartimento di comunicazione presso l’University of Illinois a Chicago; Editor della rivista “Journal of Broadcasting & Electronic Media” and “Social Media and Society” e una delle maggiori studiosse contemporanee del ‘networked self’ e quindi delle variazioni del tema dell’identità personale nell’era dei social network.

Intervista a James Hall

A. Caputo: Vorrei iniziare dal sottotitolo del tuo libro: L'autoritratto. Una storia culturale (tr. it. di A. La Rocca, Einaudi, Torino, 2014). La cosa che mi ha interessato, in quanto docente di filosofia, è stata proprio la scelta che hai fatto nel tuo libro, cioè quella di creare quasi una 'mappa culturale' dell'Autoritratto, collegando lo sviluppo di questo particolare genere artistico agli interessi e al clima intellettuale dei diversi periodi storici analizzati.

Nel fare questo, in qualche caso hai esplicitamente incrociato anche la filosofia, o comunque alcuni filosofi. Penso a quando citi la Repubblica di Platone e il suo riferimento al rapporto tra l'arte, lo specchio e l'illusione (Repubblica, 596 d-e). Penso a quando ti soffermi su Plotino, considerando la sua idea dello sguardo quasi un fondamento filosofico per lo sviluppo delle tematiche medievali («non è semplicemente prodotto prendendo a modello il corpo materiale dell'artista (riflesso o meno), ma l'immagine che dimora nell'anima dell'artista, che riflette la divinità»: Plotino, *Enneadi*, I, 6 [1], 9). Penso a quando poni la nascita dell'autoritratto nel Medioevo e nell'attenzione volta alla salvezza e all'esame di coscienza, o a quando colleghi l'espansione rinascimentale dell'autoritratto alla considerazione dello sviluppo dell'individualismo (culturale, ma anche filosofico, io direi). Così pure si potrebbe collegare l'autocentralità sontuosa e teatrale del pittore nel proprio studio (tipica di molti autoritratti del Seicento) con l'autocentralità del soggetto cartesiano moderno. E infine il passaggio decisivo di fine Ottocento, il passaggio dalla persona all'oggetto (pensiamo a van Gogh che ritrae se stesso e l'amico Gauguin attraverso le loro sedie⁵) e la centralità del corpo, esibito ma anche frammentato, come un preludio della decostruzione del Sé, tipico della postmodernità.



Chiedo scusa per la lunghezza della premessa, ma serviva per l'articolazione della domanda. Sarebbe possibile, a tuo avviso, esplicitare ulteriormente, rispetto a quanto già si faccia nel tuo testo, un rapporto tra la storia della filosofia e la storia dell'autoritratto? E, se sì, come e perché?

J. Hall: Sì, ci sono alcuni riferimenti filosofici nel mio libro; alcuni di questi (Platone, Plotino e Nietzsche) sono stati fatti, forse, per la prima volta in relazione al tema dell'autoritratto.

Detto questo, però, io sono uno storico dell'arte e la mia ricostruzione è guidata innanzitutto dalla produzione – e dalla non produzione – di autoritratti: infatti studiare perché gli autoritratti non vengano prodotti in determinati periodi e culture, e non siano fatti da alcuni artisti in certi momenti è altrettanto importante che studiare gli autoritratti che vengono prodotti (per esempio perché Leonardo non ne abbia mai fatti e perché Tiziano li abbia fatti solo in vecchiaia).

Gli autoritratti sono più aperti e adatti a generare riflessioni filosofiche rispetto ad altri generi artistici (ritratti, natura morta, paesaggi, storie)? Forse i migliori lo sono; ma ce ne sono molti noiosamente stereotipati. E, naturalmente, inoltre, spesso è difficile distinguere

⁵ Tutte le immagini che accompagnano il testo sono state aggiunte dalla curatrice dell'intervista.

tra autoritratto e ritratto; e spesso anche la designazione di alcuni (auto)ritratti è stata cambiata.

Quello che cerco di fare nel libro è anche seguire lo spostamento dalla produzione di un singolo autoritratto 'definitivo' all'inseguimento di autoritratti multipli e molteplici: si tratta di un terreno molto fertile per l'analisi delle filosofie del sé. Il mio esempio preferito è una grande litografia-autoritratto di Dominique-Vivant Denon, *Ricordi di Vivant Denon evocati da Padre Tempo* (1818), dove vediamo sedici Vivant-Denon, partendo da un bambino in stile Raffaello, fino ad un cieco alla Hogarth. Quindi le figure autorappresentate differiscono in età, modo d'apparire, abiti e stili artistici di riferimento.

Nella mia ricostruzione faccio riferimento ai 'contesti' culturali – idee filosofiche e religiose, sviluppi tecnologici, economici e sociali, arte e storia della letteratura – e lo faccio nella misura in cui, di volta in volta, mi sembrano rilevanti o utili. Sono in qualche maniera un intellettuale opportunist.



Dobbiamo stare attenti agli effetti. Socrate, per esempio, potrebbe aver detto che gli specchi sono stati inventati per far sì che l'uomo conosca se stesso; ma, anche se fosse, questo pensiero non è stato un catalizzatore che ha innescato la produzione di autoritratti nell'antica Grecia. Dante, invece, parla degli specchi più di trenta volte nei suoi testi altamente autobiografici – e, questo, forse, ha favorito una cultura dell'autoritratto. Ha dato origine a quel mito secondo il quale Giotto ha usato uno specchio sia per dipingere il proprio autoritratto sia per ritrarre Dante. Le immagini dovevano essere messe tra i passanti, in un affresco nel Bargello di Firenze. In realtà i due non si sono mai incontrati, e Dante – in esilio – sarebbe stato difficilmente oggetto di rappresentazione in un edificio civico di Firenze.

Anche se il mio libro è in gran parte strutturato cronologicamente e in base a ciò che io ho considerato temi-chiave e innovazioni di ogni periodo, ho cercato anche di tener presente elementi come lo 'spirito del tempo' di Hegel, 'l'occhio del periodo' Michael Baxandall, o il 'self-fashioning' di Greenblatt, e cerco di superare le categorie stilistiche, per non cadere in una cronaca positivista. Nonostante i loro evidenti stimoli e la loro utilità, tutti questi approcci possono sembrare troppo rigidi e quindi conservatori: infatti finiscono spesso per trovare il minimo denominatore comune di un periodo, e non riescono realmente a dare conto delle innovazioni e delle individualità. Richiamo solo Hegel e il suo contesto: la sua caratterizzazione della pittura e della musica nelle *Lezioni di Estetica* (1835) sembra una descrizione degli autoritratti più tardi di Courbet.

Le arti romantiche della pittura e della musica, secondo Hegel, esprimono la vita soggettiva dell'anima: dolore, agonia spirituale e mentale, tortura e penitenza, morte e risurrezione, personalità spirituale e soggettiva, profondo sentire, paura, amore, emozione. Ma questa idea di Hegel non è rilevante, è anacronistica – pensiamo a Dürer o a Rembrandt.

Oppure pensiamo al 'self-fashioning' di Cindy Sherman: ma questo non ci serve se dobbiamo interpretare gli autoritratti rinascimentali, se non nel senso generale banale che ogni autoritratto è una proiezione idealizzata.

Forse il mio approccio potrebbe essere descritto come un mix di Hegel (senza teleologia) e dello storicismo (a cui aggiungo la periodizzazione). Ho cercato di raccontare una serie di storie importanti, senza eliminare troppo le differenze e le anomalie – sebbene ci siano molte assenze notevoli nella ricostruzione.

La cosa più evidente (e non apologetica) è il fatto di aver iniziato con la 'mania dello specchio' attribuita al medioevo, piuttosto che al Rinascimento.

La filosofia non traccia o spiega in modo evidente la storia dell'autoritratto più di quanto la teoria dell'arte non spieghi la storia dell'arte. Un classico esempio in quest'ultima direzione è il trattato di Alberti sulla pittura e la scultura, che non afferma niente sull'arte religiosa (eppure il trattato sulla pittura fa riferimento a Narciso e agli auto-ritratti). La grande esplosione teorica sull'arte nella seconda metà del Cinquecento è in gran parte retrospettiva, e cerca di adattarsi all'arte dell'Alto Rinascimento. Non vai molto lontano se provi ad applicare Ficino e il Neoplatonismo (in maniera velata) all'autoritratto rinascimentale; al limite finisci per fare generalizzazioni banali del tipo: il neoplatonismo e gli autoritratti attribuiscono priorità agli occhi, come finestre dell'anima.

Io però a mia volta per esempio suggerisco che gli autoritratti dell'artista visto come ragazzo giovane e precoce (di Raffaello e Parmigianino) evocano la 'giovane amata' ficiniana, disponibile per l'amore platonico e il patrocinio lucrativo! E anche: la 'morte dell'autore' – annunciata negli anni '60 – nelle arti visive è arrivata mezzo secolo prima, pensiamo alle figure mascherate di Ensor, all'orinatoio di Duchamp e l'alter-ego femminile di Rose Selavy.

L'ultima cosa che vorrei fare è sottovalutare l'*agency* delle arti visive e, soprattutto, quella degli autoritratti. Nell'*Introduzione* spiego che quando, ho messo come sottotitolo del libro *Una storia culturale*, non volevo dire che gli autoritratti sono riflessi passivi delle loro società. Al contrario, essi sono stati spesso all'avanguardia rispetto agli sviluppi culturali, e hanno influenzato il senso dell'identità nelle loro società. La storia dell'arte ha spesso un complesso di inferiorità intellettuale, perché è arrivata tardi nel curriculum universitario, e c'è una tendenza tra molti storici dell'arte (specialmente nel mondo anglofono, logocentrico e puritano, spesso sospettoso del piacere visivo) a supporre che qualcosa deve essere espresso in un testo prima di poter essere espresso visivamente: in altre parole, è necessario trovare una 'fonte' letteraria o un 'documento' scritto. Ho appena recensito un libro sulla Monnalisa, con due capitoli dedicati alla tesi che Leonardo emuli la suggestività visiva e la seduzione emozionante della poesia (d'amore) rinascimentale. Eppure Leonardo disprezzava i poeti e le poesie, e chi può biasimarlo quando si leggono le astratte formule neoplatoniche della poesia d'amore rinascimentale? I ritratti di Lisa del Giocondo e Cecilia Gallerani hanno una gamma e un potere espressivo ben al di là della portata della poesia d'amore ad essi contemporanea.

Allo stesso modo, la storia dell'autoritratto è spesso fatta, sulla scia della letteratura, soprattutto in relazione ai concetti di 'interiorità' e 'soggettività', la cui scoperta è spesso attribuita ai Saggi semi-autobiografici di Montaigne e al *Cogito ergo sum* di Cartesio: elementi solo in un secondo momento presenti negli autoritratti di Rembrandt. Ma le influenze lavorano in maniera diversa: sono Montaigne e Cartesio ad aver fatto continuamente ricorso a metafore prese dalle arti visive per esprimere le loro idee di interiorità e sviluppo della coscienza. Nella prefazione dei Saggi, Montaigne ci dice che sta 'dipingendo' il suo sé e, più in là, giustifica la sua impresa citando l'esempio del pittore Re Renato d'Angiò (1409-80): «Un giorno a Bar-le-Duc, vidi presentare al re Francesco II, per onorare la memoria del re Renato di Sicilia, un ritratto che questi si era fatto da sé. Perché, allo stesso modo, non è lecito a ognuno dipingersi con la penna come lui si dipingeva con una matita?»

Montaigne ha dato precedenza all'autoritratto.

A. Caputo: *Il tuo discorso è chiaro e assolutamente condivisibile. Vorrei spostarmi ora sulle immagini. E partirei dalla copertina del tuo testo. Nella versione inglese abbiamo James Barry, Self-Portrait with Dominique Lefevre Paine and James the Younger (1767); nella versione italiana c'è invece Artemisia Gentileschi, Autoritratto come allegoria della pittura (1638-1639). Li hai scelti tu? E, in ogni caso, secondo te qual è il valore e l'importanza di questi due autoritratti nella storia dell'arte?*



J. Hall: Non ho scelto nessuna delle due figure, ma credo che entrambe funzionino bene come immagini di copertina accattivanti, oltre ad essere splendidi autoritratti. Le somiglianze tra di loro sono interessanti. Sono entrambi autoritratti sublimi in ‘azione’, perfetti per questa nostra era gesticolante, frenetica, sferzante dei selfies: abbiamo il brusco voltarsi della testa di Barry, con uno sguardo tagliente e ansioso; e il salto di Artemisia Gentileschi, che quasi vola nello spazio (lo metterei a confronto con Dio di Michelangelo che separa la luce e l'oscurità).

Il pittore irlandese James Barry (1741-1806) è diventato un grande simbolo dell'epoca romantica, come genio ostinato e frainteso, un gigante in un'epoca di pittori pigmei.

Ha insistito sul fatto che solo un eroe dovrebbe essere autorizzato ‘a commemorare un eroe’ e ha accusato il governo britannico di trascurare la pittura storica a causa di una preferenza dei committenti e del pubblico verso i ritratti, cosa che ha corrotto gli artisti. Il ‘vero artista’, per lui, doveva resistere ‘alla frode e agli errori’. Se gli artisti sono martiri o conquistatori, non possiamo portare avanti la loro impresa. Paradossalmente questa reputazione di artista reietto non l'ha ricevuta grazie ai suoi dipinti storico-epici, che già allora avevano ricevuto un'accoglienza tiepida, ma proprio da cinque autoritratti ‘sconvolti di passione’ (per usare l'espressione coniata da un irlandese contemporaneo per descrivere il carattere di Barry).

Barry è un punto focale di un capitolo chiamato *Al bivio*, che è ripreso da un saggio del filosofo inglese Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* (1713). Si tratta di uno scritto con delle istruzioni incredibilmente dettagliate per il pittore napoletano Paolo de Matteis, a cui Shaftesbury aveva commissionato un grande quadro di *Ercole al bivio tra virtù e vizio*, di cui sono note tre versioni. Per Shaftesbury, era essenziale che il pittore raffigurasse un singolo «momento gravido», che insieme richiamasse il passato e profetizzasse il futuro. Shaftesbury individua quattro ‘momenti’ della storia, che potrebbero essere rappresentati, ma opta per il terzo, perché rappresenta il picco del dramma psicologico, quando Ercole «è scosso, agitato e contorto da passioni contrastanti». Egli è in lotta con se stesso, e con tutta la forza della sua ragione si sforza di vincere se stesso. Shaftesbury continua a descrivere con dettaglio dalla precisione forense quello che fa Ercole durante questo momento-chiave del passaggio. Il suo corpo si muove molto più lentamente della sua mente, ad eccezione degli occhi e dei muscoli della bocca e della fronte. Con le sue minuziose spiegazioni, per esempio: se guarda al piacere, dovrà farlo

debolmente girare con compassione nuovamente indietro (ecc.). Insomma: Shaftesbury ha stabilito la rappresentazione del ‘momento pregnante’ e il sottile gioco delle emozioni miste come obiettivo centrale per la grande arte.

Shaftesbury sostiene che il tremare delle emozioni e delle sensazioni sarà ‘facilmente compreso’ e quindi soggetto alla ragione, ma la sua dipendenza proto-narrativa, che crea sfumature fisionomiche su sfumature, rende questo impossibile. Non siamo lontani dal trattato di David Hume *Sulla natura umana* (1739), in cui l’io è definito nient’altro che un fascio o una collezione di diverse percezioni, che si succedono con una rapidità inconcepibile e sono in perpetuo flusso e movimento. In quattro dei suoi autoritratti Barry si pone in rapporto diretto con Ercole, quindi si situa ad un crocevia esistenziale. Nell’autoritratto scelto per la copertina, egli si pone tra l’arte lenta della ritrattistica e il Torso Belvedere, che può essere visto nello sfondo: torso che è stato ritenuto raffigurasse Ercole. L’idea ‘nevristenica’ che Hegel ha di pittura (che ho ricordato in relazione a Courbet), può essere ricondotta al racconto che Shaftesbury fa di Ercole.

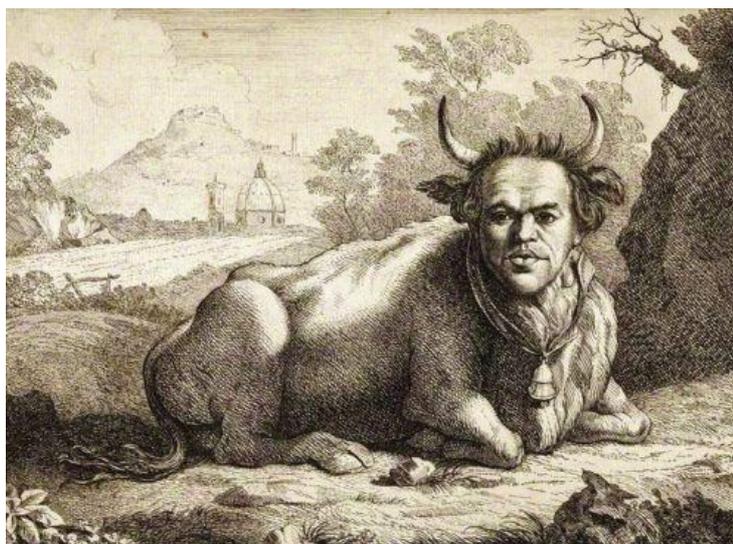
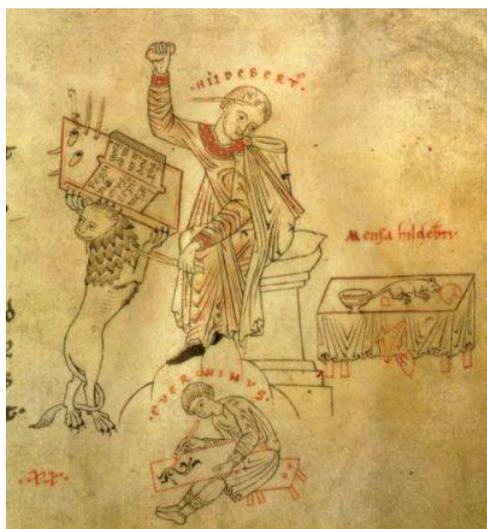
A. Caputo: *Tornando invece ad Artemisia, un’altra cosa che mi ha colpito del tuo testo è il tentativo di aprire qua e là come dei ‘passaggi’, che potrebbero diventare dei ‘nuovi inizi’, per letture ‘altre’ della storia dell’autoritratto. Per esempio, nel libro sono citate molte donne, come la romana Marcia, Sofonisba Anguissola (c. 1532-1625), Artemisia Gentileschi (c. 1593-1653), Angelica Kauffman (1741-1807), Frida Kahlo (1907-1954), Sophie Calle (1953-) e Tracey Emin (1963-): questo potrebbe suggerire una storia dell’autoritratto basata su una prospettiva di ‘genere’...*

J. Hall: Proprio all’ultimo momento, quando avevo già quasi finito di scrivere, il mio editore mi ha chiesto con ansia un capitolo dedicato agli autoritratti femminili. Ho rifiutato l’idea, sostenendo che (a) c’erano già tantissimi brillanti autoritratti femminili in tutto il libro; (b) era concettualmente sbagliato e sintomo di atteggiamento padronale ghettizzare gli autoritratti femminili; (c) la casa editrice Thames & Hudson aveva già pubblicato un buon libro sugli autoritratti femminili, a cura di Frances Borzello (*Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits*). Storicamente, la ritrattistica era uno dei pochi generi aperti alle pittrici. Artemisia era figlia di un artista di successo, Orazio Gentileschi, e molte pittrici erano legate ad artisti maschi. Ciò che rende l’autoritratto di Artemisia uno dei più grandi mai dipinti è il suo senso di desiderio: è come se stesse sognando di dipingere un affresco su larga scala come il soffitto della Sistina, piuttosto che essere una ‘semplice’ pittrice. È una immagine piccola (96 x 74 cm), ma sembra vasta e potrebbe essere appesa a un soffitto. Sembra in volo. Longinus nel suo trattato *Sul sublime* era stato riscoperto nella seconda metà del Cinquecento e Artemisia potrebbe averne sentito parlare.

Nel ventesimo secolo, sembra che i primi artisti che si sono specializzati nell’autoritratto, negli anni tra le guerre mondiali, siano stati artisti donna; penso a Claude Cahun e Frida Kahlo. Non sono completamente sicuro della ragione di questo. Perché si stanno trasformando, rifiutando il mondo, come Narciso nella storia di Ovidio? Oppure perché sono vittime isolate e critiche del mondo patriarcale? Probabilmente un po’ entrambe le cose. Kahlo ha iniziato a dipingere autoritratti quando stava in convalescenza, a letto. Era sposata con Diego Rivera, il grande politico e artista di murales, anche se la fama di lei e la sua reputazione ormai trascendono quella di lui...

A. Caputo: *Infatti. La mia domanda non era un invito a separare i ‘generi’: sono assolutamente d’accordo con la tua scelta inclusiva. Volevo appunto sottolineare come la tua storia è multistratificata e nasconde in sé molte sotto-storie. Un altro esempio è la presenza di autoritratti ‘buffi’ o autoironici, come quello di Hildebertus che getta una spugna contro un topo che gli ruba il pranzo (1136), o quello di Thomas Patch*

(Autoritratto come un bue, 1768-70). Questo potrebbe suggerire un altro tema: la relazione tra serio e comico, nell'autoritratto.



J. Hall: I più famosi autoritratti – come quello ieratico di Durer a Monaco, quelli dell'ultimo Rembrandt, Van Gogh con l'orecchio bendato – non tendono certo ad essere solenni.

Si è sostenuta a lungo l'idea di una religione dell'arte e dell'artista come sommo sacerdote. La ricerca di una serietà impegnata e della solennità è una delle ragioni per cui la collezione di autoritratti degli Uffizi è incredibilmente noiosa. Il credo che affianca questo approccio quasi-religioso agli autoritratti è presente nel *Fauno di marmo* (1860) di Nathaniel Hawthorne, dove un bellissimo autoritratto si trova su un cavalletto della pittrice in uno studio romano. E l'autrice scrive: « gli artisti amano dipingere i propri ritratti. A Firenze ce ne sono centinaia in una galleria, compresi i più illustri e in tutti ci sono elementi autobiografici, così per dire: lineamenti, espressioni, *nobiltà e maestosità* (*loftinesses*), piacevolezze, che sarebbero rimaste invisibili se non fossero state dipinte dall'interno. Eppure, in realtà e schiettezza loro non ne sono diminuite».

Loftinesses! Ma l'autoritratto dà una libertà di divertimento che non c'è nel ritratto – o almeno non c'era fino alla proliferazione della caricatura, nella metà del XVII secolo e alla moda dei ritratti sorridenti del XVII e in particolare del XVIII secolo. L'autoritratto di Hildebertus, che con esuberanza patetica getta la spugna, ha in sé anche un forte elemento di umiltà (è distratto dal suo lavoro, cioè illustrare *La Città di Dio* di Agostino), ma registra anche la sua posizione all'interno della grande catena dell'Essere. Ritengo che Hildebertus ci voglia far credere che egli sia solo momentaneamente distratto e che la sua 'distrazione' porti comunque un'illuminazione.

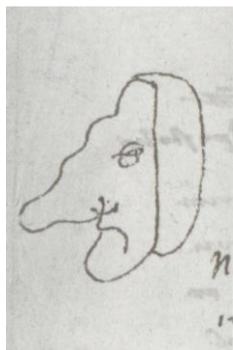
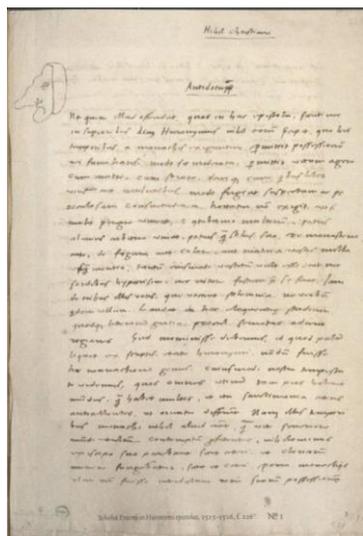
In realtà egli sta affrontando una questione discussa a lungo da Agostino nelle *Confessioni* e che preoccuperà in seguito tutti i predicatori e teologi. Nel libro decimo, Agostino discute le tentazioni del quotidiano, che ci distolgono dalla nostra chiamata più alta. Esse comprendono ogni tipo di bellezza sensoriale (soprattutto donne e opere d'arte); attrazione avida per cibi e bevande; e curiosità: «e cosa dire di quando, seduto in casa, spesso attrae la mia attenzione una tarantola che cattura le mosche o un ragno che avvolge nella sua rete quelle che vi sono incappate?». E però, dopo essere stato 'attratto', «da quelle scene passo a lodare te, meraviglioso creatore e ordinatore di tutto».

Hildebertus è ‘distratto’ dal topo, ma ci vuole far credere che, come Agostino, trae un guadagno dalla sua distrazione. Questa allarga il suo orizzonte e diventa una forma di estasi. L’*hilaritas* è una delle prime virtù cristiane, come scrivo in relazione alla porta bronzea del Filarete: dove vediamo anche lui e le persone del suo laboratorio che ballano per gioia dopo aver finito le porte di San Pietro. Infatti, ogni autoritratto può essere visto – nel bene e nel male – come una forma di ‘sospensione’ dalla routine quotidiana.

Ho dedicato un capitolo all’autoritratto in postura eroica, che si sviluppa nel XVI secolo. Gli artisti rinascimentali fiorentini – in realtà a cominciare già da Giotto – erano spesso considerati come persone di spirito, cosa che non era accaduta nell’antichità. Paolo Giovio ha classificato anche degli ‘artisti con spirito’ nella sua famosa collezione di autoritratti.



La prima caricatura identificabile della storia è un autoritratto del più grande di tutti gli artisti spiritosi: Michelangelo nel soffitto della Sistina, il suo corpo deformato dall’esperienza e quindi adesso in grado solo di dipingere una figura grottesca. Cosa da mettere insieme a un poema burlesco in cui egli motteggia questa immagine.



Erasmus ha fatto anche autoritratti caricaturali, come un folle, ai margini della sua copia delle *Lettere di San Girolamo* (*Scholia Erasmi in Hieronymi epistolas*, 1515: n.d.t.)

Penso che la caricatura dell’autoritratto esca dal topos ‘ogni pittore dipinge se stesso’, che è stato generalmente usato negativamente alla fine del XV secolo, quando è emerso a Firenze. Leonardo credeva che un pittore pigro avrebbe reso ogni figura con un aspetto pigro, un pittore devoto figure con teste chinate. Vasari racconta un meraviglioso aneddoto: dopo essere stato interrogato sul perché un certo pittore «avesse reso il bue più realistico del resto», Michelangelo rispose: «Ogni pittore può fare un buon ritratto di sé».

A. Caputo: *Spostiamoci ora un po’ in avanti. Un passaggio e una citazione che mi ha particolarmente colpita è quella di Al di là del bene e del male di Nietzsche (af. 40) «ogni spirito profondo ha bisogno di una maschera», che possiamo collegare al fatto, come scrivi tu, che gli Autoritratti, nel XX e XXI secolo «sono stati molte cose diverse, ma la loro qualità più distintiva è stata la loro tendenza a nascondere o a sopprimere il viso e la testa. Maschere, facce come maschere e mascherate sono un marchio tipico dell’autoritratto moderno». Puoi esplicitare questo collegamento?*

J. Hall: È una reazione contro l’idea prevalente – illustrata da Nathaniel Hawthorne – che l’arte sia una forma di autobiografia intima, una trasparente musica dell’anima. Se vuoi mantenere la tua libertà in questo tipo di società aperta e/o di sorveglianza, ti nascondi, ti rendi elusivo e illeggibile. Si proteggono i volti e gli occhi – il luogo delle letture fisiognomiche e frenologiche, e delle finestre dell’anima. Ogni artista moderno degno di questo nome ora ha bisogno di proteggersi dalle tipizzazioni e dalle



interpretazioni errate di un pubblico insaziabile e incapace di comprendere: anche se quel pubblico paga le fatture. Nietzsche disprezzava la società di massa e la volgarizzazione della cultura. Ecco la citazione completa: «Ogni spirito profondo ha bisogno di una maschera: e più ancora, intorno a ogni spirito profondo cresce continuamente una maschera, grazie alla costantemente falsa, cioè superficiale interpretazione di ogni parola, di ogni passo, di ogni segno di vita che egli dà».

Prima gli artisti usavano se stessi come modelli (Vasari come San Luca, Caravaggio come Golia) o si ritraevano vestiti in costume (Rembrandt), ma raramente usavano un mascheramento o una maschera per confondere e alienarsi. Nel 1888, tuttavia, il simbolista belga James Ensor riprese un suo lavoro precedente, aggiungendo maschere e teschi; e in *Autoritratto con cappello fiorito*, (1888) – revisione di un autoritratto dipinto nel 1883 – e in un ulteriore adattamento, *Autoritratto con maschere*

(1899), si è reso modello di un artista eterno sfuggente e indipendente, la cui maschera continua a crescere: maschere e travestimenti sono stati utilizzati in vari modi per sfidare le aspettative sul rapporto tra artista e gender. Molti autoritratti affermano e negano l'identità dell'artista.

Un'altra strategia diventata famosa per nascondere o marginalizzare il viso è focalizzarsi sul corpo, che è più anonimo, e sulle funzioni corporee. L'auto-ritratto nudo emerge nel '900 con l'opera di Edvard Munch e Egon Schiele. Prima gli artisti apparivano nudi solo se stavano prestando le loro caratteristiche ad un'altra persona.

Il fotografo John Coplans è un esempio classico. Non mostra mai la testa nei suoi monumentali auto-ritratti nudi, mantenendo così l'anonimato. Altri artisti riducono se stessi a parti del corpo, magari le mani o parti del cervello.

A. Caputo: *Ho lasciato alla fine una questione che nel tuo testo in realtà è 'iniziale' e forse addirittura fondamentale: il rapporto tra il mito di Narciso, il narcisismo e l'autoritratto. Anche in questo caso, la cosa che trovo particolarmente interessante è il modo in cui tu non 'riduci' il narcisismo a 'problema', ma rilanci la domanda. Nella tua intervista su "Patheos" con David Moore⁶, ad un certo punto dici: «dobbiamo deciderci: che cosa pensiamo di Narciso? (...) Narciso è stato riscattato da Eros e civiltà di Herbert Marcuse (1955), che è diventato una bibbia per la cultura controcorrente del 1960. Per Marcuse, il lago in cui si specchiava Narciso simboleggia la liberazione del sé: il superamento dell'opposizione tra uomo e natura, e il rifiuto della cultura capitalista della fatica e della produzione. Vista in questa luce, l'epidemia di selfie dovrebbe essere considerata una protesta o un grido di aiuto delle giovani generazioni, 'perse' perché si sentono emarginate e sfruttate, socialmente, spiritualmente e in termini di occupazione. (...) La storia dell'autoritratto è molto di più di una storia del narcisismo, anche perché le concezioni del narciso sono cambiate nei secoli. Narciso può essere un eremita contemplativo o perdente deluso ».*

⁶ <http://www.patheos.com/blogs/jesuscreed/2015/12/12/saturday-book-interview-with-james-hall-the-self-portrait/>

Puoi aiutarci a capire meglio questa faccia non ‘narcisistico’-negativa dell’autorappresentazione del sé? E, in che modo, la cultura attuale del Selfie (che tu richiami in questa intervista) può andare anche in questa direzione?

Una delle mie intenzioni chiave nel libro era quella di mettere in evidenza le possibili interpretazioni positive del mito di Narciso e di mostrare la varietà di queste interpretazioni. È troppo facile supporre che in ogni autoritratto debba esistere un elemento di narcisismo. Tuttavia è necessaria una certa cautela, anche perché il termine narcisistico è stato coniato solo nel 1899, da uno psichiatra tedesco e il mito di Narciso è stato inteso in modo radicalmente diverso nei secoli. Inoltre, solo dopo il 1800 (circa), una posa frontale alla ‘narciso’ è stata regolarmente adottata negli autoritratti.

Narciso – il bel ragazzo punito per aver rifiutato la ninfa Eco ed innamorato della propria immagine riflessa nell’acqua – entra nella letteratura della storia dell’arte con Alberti, che lo rende il primo pittore del genere umano nel suo *De pictura* (II, 26, n.d.t): «Però [perciò] usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de’ poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d’ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene in proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?».

L’approvazione che Alberti fa del mito di Narciso e il suo interesse attivo per l’autoritratto potrebbero farci credere che Alberti fosse ‘narcisista’ e sostenesse il ‘narcisismo’ in pittura. E invece i suoi autoritratti non erano ‘narcisistici’ nemmeno nella postura (profili e visioni di tre quarti); e la sua famosa medaglia lo mostra come un uomo d’azione (in postura



eretta, affiancato dal suo simbolo, un occhio volante). Non ha niente delle immagini di Narciso, che guarda miope nell’acqua. Il pittore ideale di Alberti era un maestro conoscitore di tutta la natura creata e un animale sociale: era in gran parte interessato allo specchio d’acqua come metafora dell’arte perché quel tipo di specchio rifletteva l’ambiente oltre che il personaggio, mentre questo non accadeva con gli specchi convessi, i tipici specchi del suo tempo. Il Narciso di Alberti è al centro della natura, non in periferia.

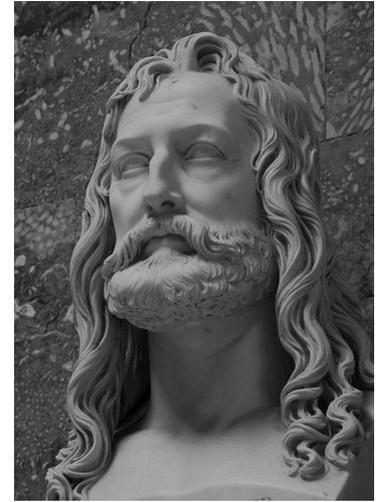
Di recente ho incontrato un riferimento a Narciso nel saggio di Guido Giglioni *Autobiography as Self-Mastery. Writing, Madness and Method in Girolamo Cardano*⁷ Cardano credeva che Narciso fosse «l’uomo saggio che scruta i propri scritti, piuttosto che il bel ragazzo catturato dalla propria immagine». Questa concezione contemplativa e socratica di Narciso diventa più diffusa nel XVIII secolo. Nel 1745, il poeta inglese Edward Young contrappone Narciso e Caino, il primo in piedi, retto dalla sua virtù contemplativa, il secondo ricurvo, sempre alla ricerca di nuove sensazioni e esperienze; perché «la forza maggiore dell’uomo è mostrata nel suo stare in piedi». La più alta virtù in quel periodo era considerata la contemplazione. Per Jean-Jacques Rousseau, Narciso rappresentava un’auto-conoscenza illuminata. Nel libro sostengo che questo è stato un catalizzatore per la moda neoclassica verso ritratti e autoritratti frontali, simmetrici e auto-ritratti. Molti autoritratti ieratici, simmetrici, in parte modellati su busti romani o egiziani sono stati fatti da diversi artisti, come Messer Schmidt, Carstens, Goya, Turner, Flaxman, Thorvaldsen e

⁷ In “Bruniana & Campanelliana”, vol. 7, N. 2 (2001), pp. 331-362 (n.d.t.)

anche dalla giovane regina Vittoria. Munch e Picasso hanno anche fatto autoritratti importanti con questo stile, che è particolarmente adatto per mostrare una pezzo luminoso di fronte alta, considerata segno essenziale dell’essere superiore dai frenologi.

Solo dopo il 1800 l'autoritratto frontale di Dürer (del 1500) è potuto diventare rilevante.

È stato acquistato per la collezione reale a Monaco nel 1805 e divenne presto l'iconografia tedesca dell'autoritratto, riprodotto e ripresentato fino alla nausea. Nel 1837 è stato trasposto senza sforzo in un busto neoclassico in marmo dello scultore Christian Bernard Rauch nel Walhalla.



Un'altra virtù fondamentale di Narciso era la castità (il rifiuto di Eco). I creatori di miti hanno tacciato la moglie di Dürer di essere legata solo ai soldi, e lui di aver preferito legarsi ad altri artisti maschi, come Raffaello.

Vengo infine al fenomeno del selfie: quando non è utilizzato come strumento di marketing, ha una componente utopica, anche se naturalmente non si dovrebbe generalizzare. Non ho uno smartphone e non ho mai fatto un selfie, quindi ciò che segue è basato sull'osservazione (ho visitato da poco la mostra *From Selfie to Self-Expression* presso la Saatchi Gallery di Londra). Il selfie può, nel senso utilizzato da Marcuse, avere una sublime inutilità e una funzione non utilitaristica che ripudia la cultura del lavoro e della produzione. Non è necessariamente una malattia o afflizione, anche se può diventarlo, quando si diventa dipendenti dal perfezionamento dell'immagine del se(lfie). Sono dubbioso rispetto all'idea che un qualsiasi singolo selfie possa essere molto artistico o molto filosofico. Una serie di selfies è probabilmente molto più interessante, forse qualcosa al modo di Vivant-Denon

[tr. it. di A. Caputo]