



Enthymema XXVI 2020

Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo

Giacomo Raccis

Università degli Studi di Bergamo – Université Paris Ouest Nanterre-La Défense

Abstract – Il personaggio-artista è una figura ricorrente nella produzione narrativa italiana degli ultimi decenni, a dimostrazione della lunga durata della tradizione del romanzo dell'artista e anche di una sua centralità nell'immaginario contemporaneo. A fronte di questa presenza continua, mancano però in Italia studi dedicati in maniera specifica all'analisi di questo personaggio, che richiede un ricorso a strumenti metodologici differenti in virtù della sua collocazione all'incrocio tra diversi piani della costruzione del senso di un testo. Le nozioni cardine elaborate nell'ambito dei *visual studies* – oggi dominanti nell'ambito delle interazioni tra letteratura e arti visive – necessitano infatti di essere integrate con l'indagine di aspetti narratologici e anche sociologici che la sua figura chiama in causa. Contestualizzando il problema e analizzando le implicazioni che questo carattere determina all'interno di una narrazione, in questo intervento si propone un primo, embrionale tentativo di elaborare i fondamenti di una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo, allo scopo di dare una base metodologica per futuri approfondimenti.

Parole chiave – Personaggio-artista; Narratologia; Visual studies; Repertorio; Romanzo italiano; Figura dell'immaginario.

Abstract – The artist-character is a recurrent figure in Italian fiction in recent decades, demonstrating the long tradition of the artist's novel and also its centrality in the contemporary imaginary. In spite of this continuous presence, however, in Italy there is a lack of studies specifically dedicated to this character, which requires different methodological tools due to its location at the intersection of different levels of the construction of the text meaning. The key notions elaborated in the field of visual studies – today dominant in the interactions between literature and visual arts – need to be integrated with the investigation of narratological and sociological aspects that his figure calls into question. By contextualizing the problem and analysing the implications that this character determines within a narration, in this paper we propose a first, embryonic attempt to elaborate the foundations of a theory of the character-artist in the contemporary Italian novel, in order to give a methodological basis for future insights.

Keywords – Artist-character; Narratology; Visual studies; Repertoire; Italian novel; Figures of the imaginary.

Raccis, Giacomo. "Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo". *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 244-260.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14412>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo

Giacomo Raccis

Università degli Studi di Bergamo – Université Paris Ouest
Nanterre-La Défense

*Mais mon vrai métier
C'est la nuit
Que je l'exerce travesti
Je suis artiste*

Charles Aznavour, *Comme ils disent*

1. Il personaggio-artista

Melania Mazzucco ha dedicato il suo ultimo e ponderoso romanzo, *L'architettrice* (2019), alla figura dimenticata di Plautilla Bricci, pittrice romana del Seicento e primo “architetto-donna” della storia italiana; più di dieci anni prima, sempre Mazzucco aveva ricostruito la storia di Tintoretto, prima in un romanzo – *La lunga attesa dell'angelo* (2008) – e poi in una biografia – *Jacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (2009). Del 2018 è invece un romanzo di Tommaso Pincio, *Il dono di saper vivere*, d'impianto dichiaratamente postmoderno, in cui una narrazione che verte intorno alla figura di Caravaggio si interseca al racconto di come questa narrazione è nata e di come potrebbe essere ulteriormente articolata. A un artista sicuramente di minor fama e anzi la cui figura è stata oggetto di una lenta riscoperta nel corso del Novecento, Osvaldo Licini, è dedicato il romanzo d'esordio di Pierfranco Brandimarte, *L'Amalassunta* (2015); mentre qualche anno prima anche Giovanni Montanaro aveva consacrato a un pittore il suo esordio romanzesco, *Tutti i colori del mondo* (2012), immaginando la storia d'amore tra una donna e Vincent van Gogh a Gheel, “il paese dei matti”. Ancora, Edgardo Franzosini nel 2015 decide di arricchire la sua galleria di eccentrici – in cui figurano tra gli altri un “mangiatore di carta”, Bela Lugosi e Raymond Isidore – anche di una figura artistica, ovvero lo scultore di animali Rembrandt Bugatti, a cui è dedicato *Questa vita tuttavia mi pesa molto*. E poi ci sono gli artisti d'invenzione, come la Cristiana Michelangelo a cui è dedicata una significativa parte del “politico” composto da Vanni Santoni nei *Fratelli Michelangelo* (2019), o l'artista emarginato e depresso Federico Morpio, protagonista del *Brevetto del gecko* (2015) di Tiziano Scarpa, o ancora il terrorista che in *Tecnica mista* (2014) di Francesco Pecoraro scrive a un rinomato critico d'arte affinché riconosca il valore estetico delle sue gesta.

Basterebbe uno sguardo rapido e sommario come questo, non certo esaustivo, alla produzione narrativa italiana degli ultimissimi anni per osservare come la figura dell'artista, vero o d'invenzione, contemporaneo o “storico”, rappresenti un carattere ricorrente dell'immaginario romanzesco dei nostri giorni. Una constatazione tutto sommato banale, se letta nella prospettiva storica di quello che è a tutti gli effetti un tema di “lunga durata” della letteratura moderna e postmoderna, come conferma anche la nobile tradizione italiana di “romanzi dell'artista”, che conta tra i propri esponenti autori come Giovanni Verga, Italo Svevo, Anna Banti o Emilio Tadini. Tuttavia, meno banale appare questa constatazione se la si legge alla luce dell'epocale trasformazione che ha attraversato il mondo dell'arte negli ultimi decenni, nelle sue dinamiche sociali ed estetiche, ma anche nella considerazione che il senso comune riserva oggi all'opera d'arte e alla figura dell'artista. Se fin dai primi decenni del Novecento ci si è interrogati sulla

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

“morte” dell’arte tradizionale e sulla sua sempre minore influenza nel sistema delle pratiche umane che contribuiscono alla costruzione del pensiero del proprio tempo e che fanno da filtro alla percezione della realtà (cfr. Danto), ai nostri giorni la domanda sul “valore sociale” dell’arte risulta ancora sospesa, anche se molti indizi lascerebbero intuire che la risposta sia in qualche senso negativa.

Eppure, nonostante quella che potremmo chiamare – in via sommaria e introduttiva – una “crisi dell’arte come sistema di valori condivisi”, gli scrittori continuano a investire la propria immaginazione nella rappresentazione del mondo dell’arte e della figura dell’artista; anche oggi che un letterale dominio della dimensione estetico-visuale su ogni aspetto della quotidianità rende quantomeno problematica quella intuitiva simmetria metaforica tra artista visivo e letterato che, fino al secolo scorso, consentiva di attribuire un significato innanzitutto metariflessivo al “romanzo dell’artista”.

Enrico Castelnuovo ha osservato come «l’opinione comune tende a riconoscere negli artisti degli esseri straordinari», a prescindere dalla connotazione positiva o negativa che l’aggettivo può assumere: l’artista costituisce una figura privilegiata e unica nella società moderna, non foss’altro per il fatto che il suo è «l’unico tipo di comportamento deviante che venga in qualche modo celebrato» (Castelnuovo in Kris-Kurz VII). E questo risulta tanto più significativo qualora si consideri l’effetto perturbante che la sua presenza sociale comporta, seppur dietro le spoglie del clown (Starobinski 141-143). Un carattere, quello dell’eccezionalità, che resiste al tempo, attraversando epoche in cui si riconosce all’artista un *mandato* sociale e intellettuale ed altre, come la nostra, in cui il suo “titolo” risulta davvero inflazionato.

E l’eccezionalità costituisce senza dubbio l’elemento fondativo di quella che un secolo fa Ernst Kris e Otto Kurz chiamavano la *Leggenda dell’artista* (1934), il “mito” di un individuo unico, che si presenta – e viene percepito – come geloso depositario di un «segreto» che riguarda l’origine della sua stessa creazione (120). Un segreto che avvicina l’artista a Dio, in virtù di «una conoscenza della natura più profonda» (90) e di una facoltà, la fantasia, che gli consente «di rendere vivi gli oggetti ritratti e magari anche immaginarne di irreali» (Patrizi 27). L’origine di questo *topos* è da cercarsi nel racconto ovidiano di Pigmalione, poi rielaborato dalla cultura medievale e rinascimentale (lo troviamo espresso nelle *Schedula diversarum artium* di Teofilo, del XII secolo, e poi in forma più articolata nelle *Vite* di Giorgio Vasari), ma che è stato fatto proprio e riadattato anche dalla cultura contemporanea (come conferma la ripresa nel 1913 da parte di George Bernard Shaw).

Il fascino dell’artista – letterario e non solo – resiste così ancora oggi, in tempi che lascerebbero pensare a un tramonto per manifesta inattualità degli elementi mistici o addirittura orfici della sua figura.¹ I quali vengono invece rilanciati, grazie alle implicazioni di quello che Michele Cometa, sulla scorta di W.J.T. Mitchell, ha chiamato il «plusvalore delle immagini», ovvero ciò che, in un’epoca di mediatizzazione della realtà, spinge gli uomini «all’idolatria, al feticismo e al totemismo» (162) di fronte alle immagini, di cui gli artisti sono primi artefici. C’è forse anche questo tra gli aspetti che hanno legittimato una presenza costante della figura dell’artista nell’immaginario occidentale, nonostante le trasformazioni culturali, epistemologiche e anche sociali che ne hanno toccato il ruolo, e anche al netto delle semplificazioni e delle generalizzazioni imposte da un’inclusione nelle maglie della cultura condivisa.

Come già accennato, infatti, è importante, soprattutto nel momento in cui si stendono alcune considerazioni preliminari, ragionare anche in termini di senso comune, di percezioni diffuse. Mauro Covacich nelle pagine che aprono *L’arte contemporanea spiegata a tuo marito* (2011), ha osservato come, almeno a livello di opinione pubblica, l’immagine dell’artista sia condizionata oggi da una *doxa* ambivalente: «L’arte contemporanea si avviluppa in una contraddizione

¹ La persistenza contemporanea del repertorio di elementi mistici e orfici è resa evidente dalla panoramica tipologica proposta da Donati (“Lo sguardo sull’arte”) a proposito degli scrittori che esercitano il proprio “sguardo” sul dominio estetico.

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

ogni giorno più inestricabile: da un canto sembra essere sulla bocca di tutti, dall'altro non parla quasi a nessuno» (Covacich V). A corollario di questa constatazione ci sono due immagini contrapposte dell'artista contemporaneo: da un lato l'impostore, o forse meglio il "truffatore", che grazie a una certa astuzia creativa riesce a produrre opere di facilissima lettura, capaci di "colonizzare" «l'odierno immaginario midcult» (VI), lasciando tuttavia il sospetto che dietro le sue trovate ci sia «una montatura colossale» (V); dall'altra l'artista-sacerdote, che conserva ancora un'aura, alimentata tanto dall'estrema "difficoltà" concettuale dei suoi lavori – che allo spettatore medio sembrano condurre a picchi inarrivabili la riflessione intorno all'uomo, alla natura, alla società –,² quanto dalle ingenti somme che il suo lavoro riesce a mobilitare –, sia come risorse necessarie alla realizzazione delle opere che come "valore di scambio" di queste sul mercato dell'arte. Da un lato un artista *pop* e disincantato, che, consapevole dell'assenza di qualsiasi verità, si diverte a costruire menzogne ad alto gradimento; dall'altro l'artista serio e riflessivo, convinto ancora che il lavoro artistico debba essere mosso da una «autentica vocazione rivelativa» (VI).

Si tratta di due rappresentazioni senz'altro stereotipate e a vario titolo riduttive della complessa figura di ciò che la parola artista può significare, tuttavia, proprio per la loro facilità e generalità, aiutano a comprendere il fascino che questo personaggio tuttora esercita sugli scrittori, che assegnando a un personaggio questo semplice "attributo" possono convocare nel lettore – anche in quello meno attrezzato – una serie di preconcoscenze, pregiudizi e immagini *figé* con le quali giocare attraverso il racconto.

Tuttavia, a fronte di una simile centralità che il personaggio-artista continua a ricoprire, nel campo degli studi letterari italiani non si riscontra alcun tentativo di indagarne le caratteristiche, come speciale "attore" del racconto o per le implicazioni di carattere estetico, poetico e meta-letterario che la sua rappresentazione può comportare, e nemmeno per valorizzare la specificità di una tradizione nazionale che non sfigura a fianco di quelle straniere, da tempo studiate e storicizzate (cfr. Villari e Pepe; Paillard; e naturalmente Marcuse). L'ormai largo campo di studi che, anche in Italia, si occupa dei rapporti tra arte e letteratura ha declinato i propri interessi in molteplici direzioni: le reciproche interazioni tra testo scritto e immagine (Spignoli, *Verba picta*), gli specifici caratteri che assume la rappresentazione artistica all'interno dell'opera letteraria (Ciccuto; Valtolina; Cometa), la convergenza o la «concorrenza» (Segre 15) tra linguaggio figurale e linguaggio verbale (Mengaldo), la presenza di retoriche dell'immagine (Donati, *Nella palpebra interna* e *La musica muta delle immagini*; Cardilli) e dello sguardo all'interno dell'espressione letteraria (Donati, *Lo sguardo sull'arte*), la traduzione scritta di "dispositivi della visione" (Cammarata), e ancora i caratteri di generi letterari specifici, nati proprio dall'interazione tra artistico e letterario, come il romanzo d'artista (Spignoli, *L'avventurosa vita*) o gli scritti d'arte dei letterati (ad esempio Rizzarelli o Attanasio). Mai però sono state prese a oggetto di indagine la nascita e la configurazione del personaggio-artista, né tantomeno è stato intrapreso un processo di teorizzazione dei suoi caratteri.

Non esiste, giusto per fare un esempio, un equivalente italiano di quello studio seminale per un'indagine sulla tradizione europea del personaggio-artista che è *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca. Dallo «Sturm und Drang» a Thomas Mann* di Herbert Marcuse (1922). E d'altra parte si dovrebbe già chiarire che parlare di "personaggio-artista" – come d'ora in poi farò – non equivale a parlare di "romanzo dell'artista", laddove quest'ultima formula cerca di delineare i tratti di un genere specifico del racconto, dotato di una propria storia (che per Marcuse ha inizio con il Romanticismo, «quando l'artista ha acquistato una personalità autonoma ed è divenuto l'esponente di una forma particolare di vita»: 7) e di propri caratteri d'intreccio (il "romanzo dell'artista" risulterebbe una variante ma anche un propellente per lo

² Come ricordava Franco Brioschi: «È proprio il fruitore ingenuo a ritenere che arte vera possa essere solo quella di cui non comprende la legge (come se comprenderne la legge equivalesse alla capacità di produrla), e che si pone là, a una distanza per lui invalicabile» (33).

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

sviluppo del *Bildungsroman*). Il personaggio-artista rappresenta in fondo una “semplice” tipologia di *character*, il cui coinvolgimento all’interno del racconto, come protagonista o come personaggio secondario, determina una serie di conseguenze che agiscono ai diversi piani della struttura narrativa – l’articolazione del mondo finzionale, la relazione tra realtà e finzione, la configurazione della voce narrante, la costruzione di simmetrie simboliche o allegoriche, l’indagine tematica sulla “natura” dell’ispirazione o sul campo artistico –, ma che afferiscono tutte, nella loro diversità, a uno specifico “repertorio di possibilità”. Se è vero poi, come dimostra Marcuse, che l’arte non è «una manifestazione autonoma e separata dello spirito, sicura della sua autosufficienza e chiusa in se stessa» (Solmi in Marcuse IX), allora occuparsi del personaggio-artista significa anche studiare i caratteri che hanno definito lo statuto dell’artista all’interno della società contemporanea, i modi in cui si riflettono in questa figura le trasformazioni dello *Zeitgeist* o come è cambiata nel tempo la funzione riconosciuta all’esperienza estetica all’interno del sistema dei saperi. Ed è proprio in funzione di questa complessità di sguardi richiesti al critico che ritengo utile definire le premesse metodologiche per uno studio sistematico di questo carattere del romanzo contemporaneo.

Quello che proverò a delineare in questo contributo è, allora, una schematica trattazione dei problemi teorici e metodologici che un’indagine intorno alla figura del personaggio-artista impone, con particolare riferimento al campo del romanzo italiano tra la fine dell’Ottocento e il secondo decennio del Duemila. La scelta per una trattazione sintetica dell’argomento, oltre a essere una necessità nella fase inaugurale di un più ampio progetto di ricerca, è dettata dalla volontà di privilegiare un discorso che provi a tracciare tutte le implicazioni che una riflessione sul metodo porta con sé, rimandando a interventi futuri – miei o di altri che vorranno cimentarsi – l’approfondimento di caratteri specifici o l’indagine critica di singole opere o tipologie di personaggi. La teoria, come ha scritto Daniele Giglioli, è «il risvolto autocosciente» della critica, e l’una non può essere pensata se non in un rapporto funzionale con l’altra.³

2. Sono un artista, come tutti

Per prima cosa è opportuno definire il termine chiave della formula che mi propongo di analizzare – il personaggio-artista – e quindi provare a circoscrivere la portata semantica della parola “artista”. Come si è già accennato, e come molti studi di sociologia dell’arte hanno rilevato, negli ultimi decenni abbiamo assistito a un’estensione nel senso comune del concetto di arte, e quindi di artista: dal campo delle «forme di creazione legittimate» questo si è allargato a comprendere quelle che un tempo erano definite “arti minori” o “arti applicate” (perfino nelle loro manifestazioni più eccentriche, ormai categorizzate come art brut, arte naïf...) ed è arrivato a inglobare, secondo un uso estensivo e anche metaforico del termine, una serie di attività che con l’arte hanno in comune solo il «regime della singolarità» (Heinich, *La sociologia dell’arte*). L’estetizzazione diffusa dell’esperienza e il predominio della dimensione promozionale e spettacolare nella comunicazione massmediatica hanno infatti determinato un’inflazione della parola “artista” nell’uso comune, allargandone il referente a qualsiasi espressione di originalità individuale, tanto nel campo delle professioni che più strettamente sono legate alla “messa in scena” (è “artista” un attore di cinema o di teatro, ma anche un comico, un presentatore televisivo), quanto nell’ambito della promozione del sé da parte di singoli individui su tutte le piattaforme sociali che, promettendo visibilità, invitano all’autopresentazione creativa e mediata da stereotipi estetici.

³ «La letteratura non fa nulla da sola. La letteratura è l’uso che ne facciamo, appunto, come soggetti. Per questo è necessaria la critica, e alla critica è necessaria la teoria, e alla teoria la prassi – e alla prassi la letteratura» (Giglioli).

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

Questa concezione convive in apparente contrasto con un'immagine dell'artista che ha le sue radici nella tradizione romantica e che riconosce in lui l'individuo di "genio", che si distingue dalla massa per una superiore facoltà del conoscere, per la capacità di intuire verità che non sono alla portata di tutti e, in definitiva, per la sua difficoltà a integrarsi nelle forme del vivere comunitario, che non prevedono istituti adeguati all'espressione libera della sua vocazione. Questa tradizione, alla quale ha contribuito una «valorizzazione progressiva della creazione nelle società occidentali e la tendenza a spostare il giudizio estetico sull'opera alla persona dell'artista» (Heinich, *La sociologia dell'arte* 114, ma anche *Du peintre à l'artiste*), soggiace a quello che, con Marcuse, potremmo chiamare il "paradigma amletico",⁴ che prende le mosse infatti dal Goethe degli *Ultimi dolori del giovane Werther* e dagli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*. Tanto Werther quanto Wilhelm sono riconoscibili come artisti non perché portati alla creazione di opere d'arte – benché Wilhelm si cimenti in un campo artistico come il teatro –, ma perché manifestano una «connessione indissolubile fra [...] l'incapacità di vivere e l'aspirazione alla vita» (Marcuse 431). L'arte a cui rimanda questo sostantivo è innanzitutto «l'arte di vivere» (87), l'arte di dare corpo a una vita originale e al tempo stesso esemplare, in cui ogni attività si presenta come "simbolica" rispetto alla realizzazione di una «personalità armoniosa» (99) e l'opera d'arte, qualora esista, non è altro che un'ulteriore e più esplicita manifestazione della personalità.

Si tratta di una concezione larga della figura dell'artista che dal Romanticismo estende la propria influenza fino – almeno – all'età del modernismo, come dimostra ad esempio l'uso che fa di questo termine James Joyce nel *Dedalus* (1916) e come conferma anche la genealogia del personaggio-artista tra Ottocento e Novecento tracciata da Maurice Beebe in *Ivory Towers and Sacred Founts* (1965), dove le metafore della torre d'avorio e della fonte sacra rimandano innanzitutto al vincolo che stringe esperienza esistenziale e condizione artistica. Questa accezione rischia però di essere "troppo larga" per un lavoro di tipizzazione come quello che intendo qui intraprendere, soprattutto dal momento in cui si cerchi di individuare dei criteri stabili, che consentano di definire a priori il personaggio-artista e permettano quindi di riconoscerlo anche in narrazioni in cui questi non è al centro o dove il conflitto tra la sua eccezionalità e la norma comunitaria non coincide con il fuoco del racconto.

Più agevole risulta invece l'indagine se si assume come criterio di riferimento la creazione di un'opera – o l'intenzione di farlo – e si circoscrive quindi il raggio d'azione del termine personaggio-artista alle figure che vedono manifestarsi il proprio statuto artistico nella realizzazione di un artefatto la cui fruizione punti ad attivare la percezione estetica e il gusto dell'osservatore. Non si potrà ignorare il fatto che, nella società occidentale (pur con differenze tra stato e stato), l'artista non risulta un "professionista" al pari dell'insegnante o di qualsiasi altro lavoratore, più o meno precario (per restare a categorie di "personaggi" letterari che sono state recentemente oggetto di sondaggi critici; ad esempio Ceteroni; Toracca); il suo statuto sociale è fragile,⁵ mutevole, talvolta misurato sulla base degli effetti del suo lavoro in termini di prestigio o di «visibilità sociale» (Moulin et al.) che garantisce a chi ne possiede l'opera – sia esso un privato o una comunità cittadina o nazionale –, talvolta invece stabilito in virtù delle condizioni in cui gli è consentito lavorare alle proprie creazioni (come artista mantenuto da un gallerista o finanziato da un mercante, grazie alla stipula di contratti che gli garantiscono preventivamente un salario connesso al suo lavoro), e più in generale secondo le diverse forme che, di epoca in epoca, assume quel rapporto di scambio tra artista e società che Michael Baxandall ha riassunto nella formula del *troc* (75).

⁴ «L'artista dallo sguardo amletico di colui che sa e che comprende, e che la profondità della sua conoscenza rende incapace di collaborare con gli altri e di condividere la loro esperienza» (Marcuse 375).

⁵ Come ricorda Nathalie Heinich (*La sociologia dell'arte*), nella classificazione delle categorie socioprofessionali adottate dagli istituti di statistica, gli artisti vengono solitamente assegnati alla rubrica «vari e diversi» (101).

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

Fatta questa necessaria precisazione terminologica, si dovrà poi osservare che uno studio intorno alla figura dell'artista deve tenere conto anche delle molteplici declinazioni che questa ha conosciuto nell'ultimo mezzo secolo, in particolar modo con l'allargamento delle sue competenze e con l'inclusione di nuovi *media* all'interno «delle problematiche del pensiero estetico» (Donati, *Lo sguardo sull'arte* 740), rispetto alla triade vasariana pittura-scultura-architettura. Se dalla fontana di Duchamp in poi è divenuto chiaro che un artista non è necessariamente chi manipola la materia al fine di creare un oggetto nuovo, ma può essere semplicemente qualcuno in grado di “concepire” una cornice di artisticità a un oggetto comune, la seconda metà del Novecento ha visto l'affermazione di un «grande pluralismo» (Danto XVIII) nel mondo dell'arte, che ha legittimato le più disparate e imprevedute forme espressive (dalla *land* alla *body* e alla *computer art*), cosicché può essere considerato artista un uomo pronto a ricevere nel braccio un proiettile calibro 22 (*Shoot* di Chris Burden, 1971) o chi decide di rinchiuersi per tre giorni in una gabbia insieme a un coyote (*I like America and America likes me* di Joseph Beuys, 1974) oppure ancora l'ideatore di un soffio d'aria che, attraverso le stanze di un museo e per imprevedibili traiettorie, arriva a colpire il collo del visitatore (*I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* di Ryan Gander, 2012). Si potrebbe addirittura dire che un asse portante dell'espressione contemporanea è costituita dalla trasgressione sistematica di quelli che erano i parametri tradizionali stabiliti per riconoscere l'*artisticità* di un'opera: «esigenza di bellezza, di perennità, di significati immediatamente leggibili, persino di valore dei materiali, ma anche di competenza specifica e di lavoro visibilmente e direttamente effettuato dall'artista» (Heinich, *La sociologia dell'arte* 130).

Per questa strada si arriva alla considerazione – non poi tanto distante dagli esiti di estetizzazione diffusa dell'esperienza di cui sopra – che «qualsiasi cosa [può] diventare un'opera d'arte» (Danto XI) e qualsiasi ambito dell'esistente può costituire un valido campo di sperimentazione artistica. Naturalmente, una simile trasformazione del dominio artistico ha imposto alla critica d'arte un radicale allargamento dei propri ambiti di interesse e anche un aggiornamento dei propri strumenti d'indagine, necessario per poter innanzitutto *comprendere* la natura di alcune opere, in cui l'elemento estetico (che pure rimane centrale) non va disgiunto da una dimensione concettuale che si avvale di volta in volta di connessioni scientifiche, filosofiche, politiche.

Un simile allargamento però diventa problematico nel momento in cui si intende affrontare la figura dell'artista a partire dalla sua rappresentazione letteraria. A venire in soccorso al critico sarà allora la constatazione che, diversamente da quanto accade all'estero – dove numerosi scrittori, come Don DeLillo, Enrique Vila-Matas o Siri Hustvedt, si sono cimentati con le forme più innovative e trasgressive dell'espressione artistica (cfr. Pinto) –, in area italiana permane ancora una certa riluttanza al confronto con i nuovi orizzonti dell'arte, forse un'inconscia resistenza a quelle trasformazioni che hanno fatto sì che oggi «la pittura [...] non è ormai altro che uno dei medium nella varietà infinita dei mezzi e delle pratiche caratteristiche del mondo dell'arte» (Danto 140); e peraltro non è nemmeno il più diffuso. Succede così che nei romanzi italiani prevalgono decisamente le manifestazioni “tradizionali” del fare artistico, anche quando l'epoca considerata sia quella contemporanea (nonostante le significative e in qualche senso coraggiose eccezioni di autori come Tiziano Scarpa e Vanni Santoni, che si cimentano nelle nuove declinazioni del visivo, ma anche Mauro Covacich, che in *Prima di sparire*, 2008, costeggia il mondo della *performing art* in una narrazione con originali estensioni autofunzionali). Questa osservazione consentirà di limitare l'elaborazione teorico-metodologica ai caratteri tipologici determinati dal personaggio-artista “visivo” e di concentrare l'attenzione sulle interazioni mediali imposte dalla rappresentazione romanzesca di opere e concetti afferenti alle arti della visione, rimandando a una trattazione puntuale e contingente eventuali considerazioni sulle implicazioni imposte dalla rappresentazione di altre forme dell'espressione artistica.

Se il primo compito di una teoria dev'essere quello di delimitare il proprio campo di azione, si potrà allora affermare che una teoria del personaggio-artista esercita la propria indagine su

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

tutte quelle narrazioni caratterizzate dalla presenza, in funzione di protagonista o di personaggio secondario, di un individuo dalla dichiarata vocazione artistica, riconosciuta nella creazione di opere d'arte visive o nella considerazione che gli altri personaggi hanno del suo statuto.

3. Quali teorie?

Una volta che si è provato a definire cosa si intende per artista, è necessario individuare gli strumenti attraverso i quali studiarne la figura letteraria, per riconoscere i caratteri ricorrenti che ne stabilizzano il profilo o quelli varianti che ne articolano la tipologia, ma anche per rilevare le implicazioni che la sua presenza all'interno della compagine romanzesca impone sia a livello di costruzione della struttura narrativa (voce narrante, punto di vista e conseguente definizione di "genere", specifici *script* o *frame*) che di apertura del campo d'indagine alla dimensione visiva e alle sue interazioni con il verbale.

In prima battuta, infatti, si dovrà precisare qualcosa di apparentemente scontato, ma che va in direzione contraria rispetto ai tanti studi che negli ultimi decenni hanno indagato l'articolato terreno d'intersezione tra arte e letteratura ricorrendo prevalentemente agli strumenti messi a disposizione dai *visual studies* e concentrandosi quindi sullo specifico del *medium* letterario in relazione a quello delle immagini. Raramente, infatti, quando viene affrontata la dimensione artistica all'interno dei testi narrativi – sia questa espressa nella forma dell'*ekphrasis*, di un marcato accento sul "vedere" o della rappresentazione del *milieu* artistico con conseguenti metariflessioni sul linguaggio e le modalità espressive dell'arte – si dà adeguato rilievo ai modi in cui quella dimensione interagisce con un testo il cui statuto è innanzitutto narrativo.

Per fare solo un esempio, Michele Cometa, introducendo i saggi critici che compongono la seconda parte di *La scrittura delle immagini* – uno dei volumi italiani più importanti degli ultimi anni per la definizione di un metodo e di un lessico utili allo studio delle interazioni tra letteratura e arti visive – li definisce studi sulle «modificazioni che le immagini producono sulla dimensione narrativa» (163), salvo poi accomunare nell'analisi scritture effettivamente narrative – come *Ardinghella e le Isole Felici* (1787) di Wilhelm Heinse o *Antichi maestri* (1985) di Thomas Bernhard – e scritture saggistiche – come *Le parole e le cose* (1963) di Michel Foucault o *Über die Sixtina* (1955) di Martin Heidegger –, senza rilevare le specificità che ciascun genere letterario impone all'analisi dell'interazione scrittura-immagine; e anzi motivando l'adozione di un unico metodo di studio attraverso l'assioma – tutto da verificare – secondo cui nel Novecento il saggio «ha acquisito spesso forma e funzioni» del romanzo (143). Una dimostrazione di come la gran parte degli studi muova da una nozione (legittimamente) ampia di "letteratura", che comprende la narrativa ma non si esaurisce con essa, aprendo quindi il campo alla scrittura delle immagini nella critica d'arte, nella saggistica filosofica, nella storiografia o nelle vite degli artisti, ambiti di cui senz'altro si dovrà tenere conto anche per una teoria del personaggio-artista, ma che costituiscono specifici "generi" letterari, con proprie regole e retoriche.

Come si diceva, quindi, si dovrà partire da una considerazione apparentemente scontata: per analizzare il personaggio-artista i primi strumenti a cui ricorrere sono quelli della narrazione, giacché per quanto artista, il personaggio-artista è innanzitutto un personaggio. Così, se rifarsi alla tradizione di studi lukácsiani sul "tipico" (Lukács, *Saggi sul realismo e Il romanzo storico*) sarà utile per cogliere i rischi di irrigidimento e astrazione che comporta ogni tentativo di sussumere da singoli individui letterari categorie "universali" (cfr. Mazzoni 278-284) – ma anche per valorizzare le potenzialità ermeneutiche proprie degli strumenti di riconoscimento e contestualizzazione –, sarà importante considerare le più recenti teorie del personaggio (Stara; Testa; Neri; Sbarra) così come i tentativi di scandire le tappe evolutive di un'antropologia del personaggio che arrivi fino all'età ipermoderna (Donnarumma, *Ipermodernità*), al fine di prendere in considerazione il personaggio come costruzione retorica, ma anche come «ente con uno statuto ontologico peculiare» che, alla luce degli studi sui mondi possibili iniziati da

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

Thomas Pavel, consente di vederlo come «luogo di un'interferenza problematica fra il mondo della vita dei lettori e il mondo della finzione» (Donnarumma, "Per una nuova antropologia del personaggio").

Per fare un esempio relativo a un personaggio ispirato a un'artista storicamente esistita, l'Artemisia Gentileschi protagonista di *Artemisia* (1947) di Anna Banti non è la stessa persona che ha vissuto tra Firenze, Roma, Napoli e Londra nella prima metà del XVII secolo: si tratta di un individuo diverso, e non solo per la sua natura "cartacea". L'Artemisia "inventata" (Scarpato) da Banti compie azioni, sviluppa pensieri e costruisce relazioni che il personaggio storico potrebbe non aver realizzato (o che sicuramente non ha realizzato, come avere una figlia sola, mentre la pittrice in carne e ossa ne ebbe quattro); eppure esiste una relazione stretta tra le due, qualcosa che spinge il lettore, più o meno esperto di storia dell'arte, a proiettare sulla figura storica caratteri ed effetti attivati dalla "controfigura" letteraria. Si tratta di un meccanismo che agisce spontaneamente nel lettore, come mostra anche una recente tradizione di studi su romanzo storico (Raccis), finzioni biografiche (Castellana) e autofiction (Marchese), e che si attiva nel momento in cui si rende evidente la coincidenza nominale tra personaggio e persona storica: il lettore si sente implicitamente invitato a confrontare quanto la narrazione dice con quanto è stato restituito da scritture referenziali e veridiche come biografie, saggi storici, documenti autentici. E non è detto che la verifica fattuale finisca per invalidare la suggestione narrativa attivata dalla libera ricostruzione romanzesca: come dimostra proprio la vicenda di *Artemisia*, un romanzo dalla marcata dimensione finzionale può finire per condizionare anche il modo in cui le scritture settoriali (da parte di storici e critici d'arte) affrontano l'opera e la figura di un'artista, dimostrando così un'imprevedibile dinamica di influenze tra discorso letterario e discorso storico-artistico.⁶

Il personaggio-artista fa così da punto di raccordo o divaricazione tra mondo di finzione e mondo reale, imponendo allo studioso l'onere di riconoscere anche i modi in cui la rappresentazione cerca di confermare oppure riscrivere la *vulgata* (qualora esista) intorno all'artista o al suo mondo. Anche nel caso in cui il personaggio-artista sia di pura invenzione, inoltre, si può innescare un confronto tra discorso romanzesco e discorso storico-artistico, laddove il lettore cercherà di comprendere – magari guidato dalle stesse dichiarazioni dell'autore – se l'individuo di finzione rimandi "in figura" a un artista storicamente esistito o esistente (è il caso, ad esempio, del Fabrizio Clerici trasfigurato nell'Ovidio Romer delle *Pietre volanti* di Luigi Malerba, 1992) o rappresenti il precipitato – o l'esasperazione – di alcuni atteggiamenti diffusi del *milieu* artistico di una determinata epoca (come accade con il critico-artista al centro dell'*Opera* di Emilio Tadini, 1980).

Come già scritto, la figura dell'artista, storico o finzionale che sia, evoca nella mente del lettore un intero immaginario fatto di conoscenze specifiche (spesso scolastiche), semplificazioni critiche, stereotipi, fraintendimenti e pregiudizi con i quali il personaggio-artista interagisce, arrivando a influenzarli e modificarli. In questo senso si può dire che il personaggio-artista, a prescindere dalla sua rilevanza nella narrazione, agisce sempre come tema romanzesco, suggerendo al lettore un "quadro di riferimento" per la lettura di un'opera che di quel tema diventa immediatamente "esemplificativa" (cfr. Fusillo 23): per questo anche gli strumenti della critica tematica possono risultare utili a questa indagine.

A condizionare l'interazione tra la sfera di conoscenze e precomprensioni del lettore (anche del più esperto) e il mondo di finzione costruito intorno al personaggio-artista, poi, contribuiscono anche le scelte relative alla costruzione dell'istanza narrativa e al suo rapporto con la materia narrata; scelte che risultano peraltro decisive anche per la definizione del genere romanzesco a cui l'opera appartiene. Se l'etichetta tematica di romanzo dell'artista coniata da

⁶ Sulla riscoperta e la fortuna contemporanea dell'opera di Artemisia Gentileschi è stata naturalmente decisiva anche la mediazione di Roberto Longhi, marito di Anna Banti e autore di *Gentileschi, padre e figlia* (1916).

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

Marcuse potrà essere assegnata a tutte quelle narrazioni in cui l'artista sia anche protagonista della storia, tuttavia essa risulta trasversale a una molteplicità di romanzi che afferiscono a diversi generi del racconto. Tra i romanzi dell'artista italiani degli ultimi decenni è possibile trovare romanzi storici (*Retablo* di Vincenzo Consolo, 1987), romanzi di formazione (*I fratelli Michelangelo*), romanzi picareschi (*Il brevetto del gecko*), romanzi autobiografici (*L'archittrice*), romanzi-saggi (*Il dono di saper vivere*), *biofiction* (*Questa vita tuttavia mi pesa molto*) e anche «metabiofinzioni» (Castellana 76, per *Artemisia*). E ciascuno di questi generi suggerisce uno specifico patto narrativo, che prevede sempre una «prova della referenzialità» per la materia narrata, ma secondo gradi variabili di sospensione dell'incredulità da parte del lettore e secondo livelli diversi di veridicità (presunta) della parola dell'autore. Lo ha mostrato bene il recente studio di Riccardo Castellana, che adotta il criterio della configurazione della voce narrante per stabilire una tassonomia interna al genere delle finzioni biografiche, riuscendo così ad affrontare in maniera ordinata le interazioni tra la sfera della fiction e quella della storia, considerando anche il grado di coinvolgimento dell'autore nella materia narrata (come nel caso, appunto, delle metabiofiction).⁷

Proprio la messa in scena di un contesto come quello dell'arte che richiede specifiche competenze, non solo in materia di ricostruzione storico-sociale, ma anche di definizione dei rapporti tra gli attori del campo e di rappresentazione dei modi con cui sono state percepite nelle varie epoche la figura dell'artista e la sua opera, renderanno necessari allo studio del personaggio-artista anche le riflessioni provenienti dall'ambito della sociologia dell'arte (Baxandall; Heinich, *La sociologia dell'arte*; Bourdieu; Becker). Come scriveva Roberto Longhi, «l'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto», (*Breve ma veridica storia*, 16) e lo stesso si potrebbe dire dell'artista. La sociologia dell'arte, e in particolare quella più recente, interpreta l'«arte come sistema» (Heinich, *La sociologia dell'arte* 28), un «campo» di relazioni e rapporti regolati da leggi proprie, che permettono di osservare «in situazione» la figura dell'artista e di stabilire le condizioni individuali e collettive che hanno reso possibile la realizzazione di un'opera d'arte, ma anche il modo in cui quest'opera a sua volta arriva a trasformare il sistema che l'ha «generata» (secondo una nozione di «influenza» che non prevede solo l'univoco rapporto tra modello ed epigono o tra maestro e allievo).⁸ Questo approccio ha permesso di elaborare anche una serie di categorie tipologiche (l'artista che agisce in un «regime artigianale» o «vocazionale» o ancora «di singolarità», per rimanere alle formulazioni di Heinich, *La sociologia dell'arte* 89; ma cfr. anche *La gloria di Van Gogh*) utili a riconoscere le forme in cui la figura dell'artista è stata di epoca in epoca presentata dal sistema e recepita nelle rappresentazioni collettive. Proprio queste rappresentazioni costituiscono l'*humus* dell'immaginazione romanzesca intorno agli artisti, da chi insiste ancora – fuori tempo massimo – sulla qualità metafisica del «gesto» artistico («l'idea del gesto artistico come atto unico e irripetibile, destinato non già a imitare la realtà bensì ad ampliarla»; Donati, *Lo sguardo sull'arte* 742) a chi invece procede «verso una desacralizzazione del fare creativo e verso una desublimazione della figura dell'artista (743). Per questo una accorta critica del personaggio-artista dovrà interpretare i modi in cui gli autori hanno di volta in volta dato forma ai «mondi dell'arte», al fine di considerare la loro capacità di smentire o mettere in discussione una *vulgata* intorno alla figura specifica di un artista o al suo statuto sociale, oppure – come pure spesso accade – abbiano contribuito a consolidare più o meno consapevolmente

⁷ Ai fini dell'indagine sul personaggio-artista lo studio di Castellana si rivela prezioso per più aspetti; la definizione delle complementari funzioni «sostitutiva» e «completiva» svolte dalle finzioni biografiche in relazione alle reali vite dei biografati si dimostra efficace anche per osservare i gradi di interazione tra la rappresentazione del personaggio-artista e la vita dell'artista realmente esistito – nei casi in cui oggetto di romanzo siano artisti reali –, ma anche tra la *communis opinio* intorno all'artista in un determinato *milieu* storico-sociale e la rappresentazione romanzesca che ne viene fatta.

⁸ «Ogni arte è un gioco di posizionamento e, ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte tutta la storia dell'arte in cui opera» (Baxandall 90).

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

pregiudizi e semplificazioni al riguardo, dimostrando un ricorso strumentale e in certo senso “sensazionalistico” al personaggio (ancora una volta, come chiave d’accesso a esperienze uniche e vicende “di per sé” romanzesche).

Un approccio sociologico risulta funzionale ai fini di questa teorizzazione anche perché consente di riconoscere l’importanza strategica che il personaggio-artista riveste all’interno del romanzo anche quando non ne sia il protagonista, ma interagisca con questi attraverso l’intero contesto – fatto di rapporti ma anche di facoltà creative e competenze riconosciute –, che fa da implicita ma decisiva “cornice” alla sua figura. Si pensi, ad esempio, a *Senilità* (1898) di Italo Svevo e a come il personaggio dello scultore Stefano Balli condiziona, anche attraverso l’aura che il suo “mestiere” gli attribuisce (nonostante lo scarsissimo successo che gli ha procurato), l’insicurezza e i fallimenti del protagonista Emilio Brentani, che incarna peraltro il modello dello scrittore in crisi, incapace di ritrovare nell’ispirazione letteraria la chiave per risolvere il suo problematico rapporto con le persone e la realtà.

Naturalmente, contraddicendo solo in parte quanto affermato sopra, anche i *visual studies* dovranno essere convocati ai fini di un’indagine a tutto tondo sul personaggio-artista. Se infatti la sua messa in scena non porta per forza con sé anche l’*ekphrasis* delle sue opere o la rappresentazione del suo momento “ispirativo”, né catalizza necessariamente una riflessione di carattere metapoetico sullo statuto dell’immagine, dello sguardo o del dispositivo di visione, tuttavia in molti casi questo accade, ed è evidente che la sua semplice presenza nella narrazione implica un riferimento al suo agire in quanto artista, sia nei contesti più direttamente legati al suo “mestiere”, sia quando trapianta il suo “talento” negli ambiti più comuni dell’esperienza. E questo talento, al netto di semplificazioni stereotipali o di riduzionismi ingenui, andrà riconosciuto e declinato in relazione al “regime scopico” entro cui l’artista si muove o a quello che l’autore ha pensato di *adottare* per rappresentarlo.

In ogni caso, se l’*ekphrasis* di un’opera d’arte – vera o immaginaria che sia – rimane il primo veicolo per una riflessione sull’immagine e sulle dinamiche della visione, l’apparizione di un artista all’interno di un racconto, come evoca spontaneamente un *milieu* che lo determina e da cui trae autorevolezza e specificità “professionale”, così rende implicitamente effettive nel testo le potenzialità di una dimensione visiva rispetto alla quale misurare le sue facoltà, artistiche e non (e ancora l’esempio potrebbe essere quello di Stefano Balli, che ricorre al filtro scultoreo per apprezzare la bellezza delle donne). In questi casi, quindi, l’autore utilizza il personaggio-artista come perno per una riflessione – talvolta anche esplicitata – che può coinvolgere appunto la dimensione dell’immagine (e le retoriche utilizzate per attivarla nel testo), le dinamiche dello sguardo sull’opera d’arte o l’interazione di questa con il dispositivo che ne media la fruizione: laddove immagine, sguardo e dispositivo sono i tre elementi nodali dell’esperienza dell’osservazione dell’opera d’arte nonché i tre vertici che definiscono il concetto di regime scopico (Cometa 36).⁹ Anche in base a queste considerazioni risulta possibile valutare l’originalità e l’attendibilità della rappresentazione del personaggio-artista, la maggiore o minore attenzione dell’autore ai presupposti estetici dell’esperienza dell’arte, l’intenzione di farne il veicolo per una metafora della scrittura e del lavoro letterario, ma anche il grado di adesione che queste rappresentazioni dimostrano rispetto alle forme condivise dell’immaginario in relazione alla figura dell’artista e alla percezione dell’opera d’arte.

⁹ Maturata nel campo degli studi sul cinema condotti da Christian Metz, la nozione di “regime scopico” si è progressivamente imposta come il «“nuovo oggetto” che emerge da un intreccio di discipline che si configura ormai come un autonomo campo di ricerca», ovvero la cultura visuale, e che consente di «declinare contestualmente un’analisi delle immagini [...], lo studio dei dispositivi della visione, nonché una considerazione [...] dell’intreccio inscindibile tra sguardi e corpi» (Cometa 36).

4. Una tassonomia, per concludere

Punto d'arrivo di questa ricognizione sulle premesse e sui metodi che delineano il raggio d'azione di una teoria del personaggio-artista, e i presupposti per una relativa critica, è la definizione dell'esito potenziale di questa teoria. Se le teorie del personaggio, la narratologia, la sociologia dell'arte o i *visual studies* (ma anche la critica tematica o le teorie dei generi), come accennato, devono far parte necessariamente della cassetta degli attrezzi del critico che voglia rilevare, di ogni singolo romanzo, i caratteri che ne marcano la specificità rispetto alla messa in scena del personaggio-artista, compito di una teoria che a questa figura voglia consacrarsi dovrà essere quello di mettere a sistema i contributi delle diverse impostazioni teorico-metodologiche per delineare un processo d'indagine affidabile e ripetibile.

L'ipotesi che qui intendo avanzare, a conclusione di questo contributo introduttivo e come invito a un suo prolungamento analitico, è che tale processo debba avere come termine la messa a punto di uno schema tipologico del personaggio-artista (ispirato, se vogliamo, a quello realizzato in scala maggiore dal progetto pisano "Per una nuova antropologia di homofictus" e confluito nell'Archivio Stara),¹⁰ una griglia di alternative che stabilisca un percorso d'interrogazione efficace per riconoscere gli aspetti caratterizzanti le diverse incarnazioni di questa figura, ma anche le sue evoluzioni storiche, in sintonia o meno con i paradigmi culturali dominanti. Il fine di questo processo d'indagine sarà quello di elaborare alcuni "tipi" ricorrenti, o «ideal-tipi» (per usare un termine sociologico; Heinich, *Être écrivain* 112) e individuare, caso per caso, l'appartenenza dei singoli personaggi romanzeschi, nella consapevolezza che, ai vari livelli del sistema letterario, questa rispondenza sarà più o meno precisa, più o meno affetta da specificità irriducibili che rendono, di fatto, ogni personaggio un individuo a sé.

La prima distinzione è quella che riguarda il ruolo del personaggio-artista all'interno del romanzo, che può essere protagonista assoluto (artista mattatore) oppure coprotagonista o personaggio secondario (artista comprimario). Nel primo caso la sua figura condiziona per intero lo svolgimento del romanzo e pone al centro anche le questioni del suo "agire artistico", facendo dell'opera un vero e proprio "romanzo dell'artista" (come *La lunga attesa dell'angelo* di Mazzucco); nel secondo, invece, il personaggio-artista interviene come "funzione" di un racconto che non si costruisce intorno a lui e al quale contribuisce con i propri "temi", che possono essere sviluppati e messi in relazione con quelli centrali del romanzo (*Senilità*), oppure anche lasciati inerti, come semplici elementi di sfondo (*Prima di sparire*).

Si devono distinguere poi i casi in cui la figura dell'artista trasformato in personaggio sia reale oppure d'invenzione. Nel primo caso e secondo gradi diversi in base all'epoca storica e alla notorietà dell'artista reale, s'impone un confronto con la storia "vera" dell'artista, ma anche con la tradizione che ne ha indagato e storicizzato la figura. In questo caso, lo scopo della rappresentazione del personaggio-artista potrebbe essere quello di ristabilirne la centralità all'interno della storia dell'arte (*Artemisia*) o di attualizzarne la figura in virtù di caratteri che solo uno sguardo contemporaneo è in grado di valorizzare (*L'architettrice*); per questo può risultare utile introdurre distinzioni ulteriori, ad esempio tra artista contemporaneo e artista del passato, o tra artista canonizzato e artista minore. Nel secondo caso, invece, l'invenzione integrale da parte dell'autore delle caratteristiche psicologiche, degli sviluppi biografici e delle specificità creative del personaggio fa sì che questo possa funzionare come cavia per elaborare una vera e propria teoria dell'arte, più o meno seria o provocatoria (come accade in *Tecnica mista* di Pecoraro, ma anche nel recentissimo *La linea del colore* di Igiaba Scego, 2020).

Ci sono poi una serie di sotto-distinzioni che permettono di definire in maniera progressivamente più precisa la "qualità" del personaggio-artista rappresentato: dalla considerazione comune della sua opera e dal suo rapporto con la comunità (artista integrato-artista

¹⁰ Cfr. il sito <http://archivio-stara-homofictus.fileli.unipi.it/>. Ha invece abbozzato una disorganica tipologia del personaggio-pittore Marie Christine Paillard nell'*Avant-Propos* di *Le roman du peintre* (7-14).

Appunti per una teoria del personaggio-artista Giacomo Raccis

emarginato) alla specificità del suo “fare artistico” (artista artigiano-artista genio), dal condizionamento che la sua ispirazione esercita anche «nei momenti in cui non fa arte» (Longhi, *Breve ma veridica storia* 15; artista nella creazione-artista nel quotidiano) fino al grado di coincidenza tra arte e vita definito da due *topoi* sedimentati fin dalla tradizione romantica (vita come opera d’arte-opera d’arte come vita).

Naturalmente, come sopra esplicitato, decisiva è anche la scelta che l’autore compie in merito alla costruzione dell’istanza narrativa, che può avere implicazioni determinanti tanto sulla definizione del genere romanzesco quanto sul carattere intimo, ingenuo o *savant* del racconto dell’arte (Paillard 10-12), garantendo cioè un grado di maggiore o minore prossimità rispetto alle prospettive dischiuse dallo “sguardo dell’artista”. Se, ad esempio, la decisione di Malerba di far parlare direttamente il pittore Ovidio Romer connota *Le pietre volanti* come romanzo autobiografico, che offre uno sguardo dall’interno sui problemi relativi alla nascita della vocazione artistica e alle strategie necessarie al suo esercizio, l’impostazione eterodiegetica in *Questa vita tuttavia mi pesa molto* conferisce al racconto degli “ultimi giorni di”¹¹ Rembrandt Bugatti un andamento a metà tra la precisione dell’indagine biografica e la vaghezza tipica della supposizione romanzesca, che accostando la predilezione scultorea per le forme animali e i traumi della prima guerra mondiale sofferti dall’artista tenta di spiegarne l’assurdo suicidio; mentre il cortocircuito tra la voce di un personaggio d’invenzione con evidenti risposdenze con il profilo di Tommaso Pincio e quella di Pincio stesso fa del *Dono di saper vivere* un romanzo-saggio in cui l’indagine intorno alla figura e alle opere di Caravaggio è lo specchio di una parallela introspezione psicologica da parte dell’io autoriale.

Si comprende inoltre, da queste prime indicazioni, come anche la presenza o meno di *ekphrasis* di opere d’arte – vere o immaginate – possa contribuire ulteriormente a strutturare la complessità del profilo dell’artista. E anche in questo caso la correlazione con il punto di vista adottato per queste descrizioni risulta decisiva. Da un lato queste potranno essere *embedded* perché riportate dalla voce dell’artista stesso, che nell’opera trova la realizzazione o la frustrazione del proprio ideale estetico ed espressivo (come nella *Noia* di Alberto Moravia, 1960); dall’altro invece saranno straniare perché restituite dal punto di vista di spettatori esterni, più o meno consapevoli delle intenzioni dell’artefice, coinvolti in quello “scambio di posizioni”¹² tra opera e spettatore che secondo la retorica classica era l’effetto auspicabile di un’opera d’arte. Si avranno così osservatori di volta in volta ammaliati, conquistati dal messaggio, oppure scandalizzati o perplessi di fronte a (quella che dovrebbe essere) la manifestazione concreta del genio. Ne dà conferma la scena più celebre di uno dei racconti che hanno fornito un modello al “romanzo dell’artista” europeo, *Il capolavoro sconosciuto* (1831) di Balzac, che si conclude con i giovani Poussin e Porbus letteralmente rapiti e al tempo stesso interdetti dall’opera con cui il vecchio maestro Frenhofer vorrebbe consacrare un nuovo stile di pittura. Uno sguardo in cui si sedimenta tutta la vaghezza e l’irriducibilità di un capolavoro che rimane, anche agli occhi del lettore e nonostante la precisione dell’*ekphrasis* e l’esplicitazione delle intenzioni dell’artista, “sconosciuto” (cfr. Byatt).

Come si comprende, una simile casistica potrebbe essere ampliata ulteriormente, nell’intenzione di descrivere in maniera sempre più precisa i caratteri del personaggio-artista (ad esempio coinvolgendo nell’indagine gli scenari in cui la sua figura compare, dalle gallerie d’arte

¹¹ Come sottolinea Castellana (118), sulla scorta di Keener, quello degli “ultimi giorni di” è uno dei gradi di approssimazione più ricorrenti alla vita del personaggio nei racconti biografici.

¹² «Un dipinto [...] doveva per prima cosa attrarre lo spettatore, quindi farlo sostare e infine affascinarlo, ossia doveva richiamare l’attenzione di qualcuno, costringerlo a fermarsi davanti a sé e trattenerlo lì come se fosse incantato e incapace di muoversi» (Fried 92; citato da Mitchell in Pinotti e Somaini 107). A questa considerazione Mitchell aggiunge: «In breve, il desiderio dei dipinti è scambiarsi di posto con chi guarda, di immobilizzare o paralizzare l’osservatore, trasformarlo in un’immagine per lo sguardo del dipinto, in ciò che si potrebbe chiamare “l’effetto Medusa”» (107).

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

agli atelier, spazi che riflettono, confermando o smentendo, l'opinione diffusa circa le prassi della "società dell'arte"); ma già questi tratti, rilevati grazie all'interazione tra diverse prospettive critiche e teoriche, consentono di delineare un quadro d'indagine abbastanza affidabile almeno per una prima definizione delle tipologie del personaggio-artista – e magari anche per la futura impostazione di un repertorio dei personaggi-artisti nel romanzo italiano contemporaneo. Un quadro che consentirà di osservare la sedimentazione o l'evoluzione nel tempo di vere e proprie retoriche nella rappresentazione di questo personaggio, l'elaborazione di *topoi* tematici (la predestinazione o la costruzione artigiana del proprio "fare artistico"; l'ossessione del successo o la sua irrilevanza ai fini della valorizzazione dell'artista; l'autodidassi reale o immaginaria) così come di stereotipi caratteriali (dal genio emarginato al mediocre "integrato"), attributi di una contemporanea "leggenda dell'artista" rispetto alla quale ogni autore definisce la propria variante.

A confortare circa l'utilità di uno studio per come ho provato a definirlo in queste pagine è la consapevolezza che ogni personaggio-artista, sia esso inventato di sana pianta o ispirato a un profilo realmente esistito, sia esso il veicolo di più o meno consapevoli riflessioni estetiche, contribuisce alla stesura di un canone dalle forti pretese di influenza estetica: un canone che risponde al nome di "storia dell'arte attraverso i personaggi-artisti" e che definisce le proprie coordinate secondo criteri che si discostano dalla referenzialità storica e fanno leva su moventi diversi. La convinzione è che, al netto di tutte le crisi dell'arte o del sistema culturale, dalla comprensione di questi moventi e delle loro manifestazioni in termini di immaginazione romanzesca si possa arrivare a comprendere qualcosa di più dell'immaginario contemporaneo.

5. Bibliografia

- Attanasio, Elisa. *Goffredo Parise. I Sillabari della percezione*. Mimesis, 2019.
- Baxandall, Michael. *Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. 1985. Einaudi, 2000.
- Becker, Howard S. *I mondi dell'arte*. 2004. Il Mulino, 2012.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts, The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York UP, 1964.
- Bourdieu, Pierre. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. 1992. Il Saggiatore, 2005.
- Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica*. Bollati Boringhieri, 2002.
- Byatt, Antonia S. *Ritratti in letteratura*. 2001. Archinto, 2004.
- Cammarata, Valeria (a cura di). *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*. Meltemi, 2008.
- Cardilli, Lorenzo. "L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico." *Elephant&Castle*, n. 15, novembre 2016, https://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/l-immagine-nel-verso-per-uno-studio-della-sintassi-figurale-del-testo-poetico/234.
- Castellana, Riccardo. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Carocci, 2019.
- Ceteroni, Alessandro. "Insegnanti e ricercatori al tempo del precariato". *L'Ospite ingrato*, n. 3-4, novembre 2018, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/>.
- Ciccuto, Marcello. *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*. Bonacci, 1990.
- Cometa, Michele. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Cortina, 2012.

Appunti per una teoria del personaggio-artista
Giacomo Raccis

- Covacich, Mauro. *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*. Laterza, 2011.
- Danto, Arthur C. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*. 1997. Bruno Mondadori, 2008.
- Donati, Riccardo. *La musica muta delle immagini: sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, Due-tredue, 2017.
- . *Nella palpebra interna: percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*. Le Lettere, 2014.
- . "Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento". *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 241-245.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.
- . "Per una nuova antropologia del personaggio Sopravvivenze del modernismo e del realismo (1945-oggi)." *Enthymema*, (25), 1-3, 2020, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/13813>.
- Fusillo, Massimo. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. 1998. Mucchi, 2012.
- Giglioli, Daniele. "Tre cerchi. Critica e teoria". *il verri*, n. 45, febbraio 2011. Poi in *Nazione Indiana*, 18 Feb. 2013, <https://www.nazioneindiana.com/2013/02/18/tre-cerchi-critica-e-teoria/>.
- Heinich, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Minuit, 1993.
- . *Être écrivain. Création et identité*. La Découverte, 2000.
- . *La gloria di Van Gogh: saggio di antropologia dell'ammirazione*. 1991. Nike, 1997.
- . *La sociologia dell'arte*. 2001. Il Mulino, 2004.
- Keener, John F. *Biography and the Postmodern Historical Novel*. Mellen, 2001.
- Kris, Ernst e Otto Kurz. *La leggenda dell'artista: Un saggio storico*. 1934. Bollati Boringhieri, 1989.
- Longhi, Roberto. *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Abscondita, 2013.
- . *Gentileschi padre e figlia*. 1916. Abscondita, 2011.
- Lukács, György. *Il romanzo storico*. 1937-38. Einaudi, 1965.
- . *Saggi sul realismo*. 1948. Einaudi, 1950.
- Marchese, Lorenzo. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Transeuropa, 2014.
- Marcuse, Herbert. *Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca. Dallo "Sturm und Drang" a Thomas Mann*. 1922. Einaudi, 1985.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. il Mulino, 2011.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*. Bollati Boringhieri, 2005.
- Moulin, Raymonde, et al. *Les artistes. Essai de morphologie sociale*. La Documentation Française, 1985.
- Neri, Laura. *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*. Ledizioni, 2012
- Paillard, Marie-Christine (dir.). *Le roman du peintre*. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- Patrizi, Giorgio. *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*. Donzelli, 2000.

Appunti per una teoria del personaggio-artista

Giacomo Raccis

- Pinotti, Andrea e Antonio Somaini. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Einaudi, 2016.
- Pinto, Roberto. *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*. postmedia books, 2016.
- Raccis, Giacomo. “Le roman de l’Histoire en Italie: entre postmodernisme et retour au réel.” *Atlante*, n. 10, printemps 2019, pp. 264-278.
- Rizzarelli, Maria. *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*. ETS, 2013.
- Sbarra, Stefania (a cura di). *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia del romanzo moderno*. Pacini, 2017.
- Scarparo, Sonia. “«Artemisia»: The Invention of a ‘Real’ Woman.” *Italica*, vol. 3, 2002, pp. 363-378.
- Schapiro, Meir. *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell’illustrazione di un testo*. 1973. Pratiche, 1985.
- Segre, Cesare. *Pittura, linguaggio e tempo*. MUP, 2006.
- Spignoli, Teresa. “L’avventurosa vita del libro’ nell’opera di Emilio Isgrò.” *Arabeschi*, n. 14, luglio-dicembre 2019, <http://www.arabeschi.it/lavventurosa-vita-del-libro-nellopera-di-emilio-isgr/>.
- Spignoli, Teresa (a cura di). *Verba picta. interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*. ETS, 2018.
- Stara, Arrigo. *L’avventura del personaggio*. Le Monnier, 2004.
- Starobinski, Jean. *Ritratto dell’artista da saltimbanco*. 1970. Abscondita, 2018 (edizione rivista).
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Einaudi, 2009.
- Toracca, Tiziano. “Visioni del mondo attraverso il lavoro. *Le vite potenziali* (2018) di Francesco Targhetta.” *Narrativa*, n. 41, 2019, pp. 127-141.
- Valtolina, Amelia (a cura di). *L’immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell’ekphrasis*. Bruno Mondadori, 2007.
- Villari, Enrica e Paolo Pepe (a cura di). *Il ritratto dell’artista nel romanzo tra ‘700 e ‘900*. Bulzoni Editore 2002.